

SIEMPRE PASA ALGO



Fugas
e Inter-
feren-
cias

V International Performance
Art Conference

NOVIEMBRE 2020

Fugas
e Inter-
feren-
cias



PE4
Imaxe e Contextos
Grupo de Investigación
Universidade de Vigo



Colaboran





**V International Performance
Art Conference**

NOVIEMBRE 2020

Dirección:

Marta Pol Rigau, UNIVERSIDADE DE VIGO

Carlos Tejo, UNIVERSIDADE DE VIGO

Diseño e imagen corporativa:

Área de Imáxe de la Univesidade de Vigo

Maquetación:

Jaume Geli

Comité científico:

Dr. D. **Anxo Abuín**. UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, ESPAÑA

Dr. D. **Juan Albarrán**. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA

Dr. D. **Juan Vicente Aliaga**. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA (UPV), ESPAÑA.

Dra. Doña **Helena Cabello**. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, ESPAÑA

Dra. Doña **Ana Carceller**. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, ESPAÑA

Dra. Doña **Rita Castro Neves**. UNIVERSIDAD DE OPORTO, PORTUGAL

Dra. Doña **Malgorzata Kazmierczak**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Dr. D. **Marco de Marinis**. UNIVERSIDAD DE BOLONIA, ITALIA

Dr. D. **Jorge Luís Marzo**. CENTRE UNIVERSITARI DE DISSENY (BAU), ESPAÑA

Dr. D. **Miguel Molina**. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA (UPV), ESPAÑA.

Dra. Doña **Cecilia Perea**. UNIVERSIDAD DE PATAGONIA, ARGENTINA

Dr. D. **David Pérez**. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA (UPV), ESPAÑA.

Dra. Doña **Marta Pol Rigau**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA.

Dr. D. **Artur Tajber**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Dr. D. **Carlos Tejo**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA.

Dra. Doña **Judit Vidiella**. UNIVERSIDAD DE GIRONA, ESPAÑA.

Dr. D. **Gabriel Villota**. UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO, ESPAÑA

Ponente plenaria:

Margarita Aizpuru

Introducción a las actas del congreso:

Manuel Mata

Comunicaciones de:

Bartolomé Ferrando

Rebeca López-Villar

Berio Molina Quiroga

Pablo Caldera Ortiz

Johanna Caplliure

Marina Avia Estrada

Carmen Lage Veloso y Laura Navarrete Álvarez

Maria Josep Balsach Peig

Fernando Oliveira y Claudia Madeira

Martha Gabriela Mendoza Camacho

Rodrigo Arenas-Carter

Giorgia Partesotti

Edita

Servicios de Publicaciones

de la Universidad de Vigo

ISBN

978-84-8158-893-4



9 788481 588934

ÍNDICE >

13

La performance ampliada.
Su conexión con la experiencia común

Bartolomé Ferrando

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

09

Introducción actas congreso

Fugas e interferencias 2010

Riesgo en streaming

Manuel Mata

22

Magia y brujería disidente
en el arte de acción contemporáneo

Rebeca López-Villar

UNIVERSIDADE DE VIGO

32

A performance auto-replicada:
a repercusión dos valores algorítmicos
na performance

Berio Molina Quiroga

UNIVERSIDADE DE VIGO

40

La frontera como espacio de acción.
Consideraciones sobre el arte fronterizo

Pablo Caldera Ortiz

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID





48

Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo

Johanna Caplliure

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
UNIVERSITAS MIGUEL HERNÁNDEZ

58

Performing the balaclava
Feminist aesthetics
in Contemporary Chile

Marina Avia Estrada

COLUMBIA UNIVERSITY, NEW YORK CITY

74

El cuerpo desbordado. Una reflexión sobre lo irrepresentable a través de la danza y la performance contemporánea.

Carme Lage Veloso

UNIVERSIDADE DE VIGO

Laura Navarrete Álvarez

UNIVERSIDADE DE VIGO

86

El Grupo Gallot, pionero de la performance en España, y el 'Arte de acción pública' como escena política subversiva.

Maria Josep Balsach Peig

UNIVERSITAT DE GIRONA

98

The third bank of the river: o olho (the eye), performing beyond disciplinarity and capital

Claudia Madeira

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Fernando Oliveira

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

110

Los actos del cuerpo. Hacia una poética del arte de acción

Martha Gabriela Mendoza Camacho

CENTRO MORELENSE DE LAS ARTES DE CUERNAVACA,
MORELOS, MÉXICO

122 Un posible marco de referencia para analizar piezas de performance que habitan las redes sociales

Rodrigo Arenas-Carter
TRANSLAB CHILE

134 Arte de acción contemporánea mediante streaming

Giorgia Partesotti
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

144 CURANDO ACCIONES: acercamientos personales/comisariales a las *performances*, sus deslizamientos y expansiones

Margarita Aizpuru
COMISARIA INDEPENDIENTE, CRÍTICA DE ARTE,
INVESTIGADORA Y DOCENTE

INTRODUCCIÓN
Y ACTAS >

Introducción para Fugas e Interferencias 2020

Riesgo en *streaming*

Manuel Mata

SIEMPRE PASA ALGO

¿Qué ha sucedido durante la archiconocida y omnipresente pandemia con las artistas que basan su trabajo en la interacción, el público, el cuerpo, etcétera? La respuesta es la misma de siempre: se las han arreglado como bien han podido.

El 2020 nos ha dicho a todos aquello que la esquiwa comisaria de la Documenta de Kassel decía a Vila-Matas cuando este pedía indicaciones para aproximarse y adaptarse a un escenario donde el arte contemporáneo se encontraba en plena ebullición: "Ahí te las compongas".

Para el arte de acción, el mayor obstáculo a salvar en esta situación desconcertante ha sido la ausencia del cuerpo en un género artístico donde el cuerpo es el primer requisito.

¿Qué hacemos cuando, tal como apunta Girogia Partesotti en su ponencia, la artista no está presente? ¿Nos rendimos ante el poder del mazazo que suponen las prohibiciones (o, en el mejor de los casos, restricciones) relativas a la salud pública en lo concerniente a todo aquello que requiera reunir a un conjunto de personas bajo el mismo techo? ¿Abandonamos los actos presenciales y dirigimos nuestros esfuerzos a plataformas digitales de visionado en directo? ¿Hasta qué punto tiene sentido intercambiar un cuerpo que grita ante nosotros por una pestaña de Youtube?

Ha sido un mal año para la performance porque, lejos de desaparecer, se ha visto relegada a escenarios menos peligrosos. Y no hablo aquí del peligro inherente a una pandemia descontrolada que, sin lugar a dudas, debemos intentar frenar, sino de peligro en los términos de Francis Bacon cuando este decía que una obra de arte debe ir a por las tripas, a por el nervio. El mismo peligro que el teatro enarbola, simplemente por suceder en directo, en comparación al servilismo y permanente complacencia de webs como Netflix.

¿Es posible acometer este efecto visceral desde

una pantalla y de forma remota? Posiblemente sí, pero vale la pena considerar que cuando una, por ejemplo, contempla una pintura de Bacon en un museo y dicha reacción visceral, pongamos por caso, se traduce en rechazo, hay un detalle clave: si la espectadora se rinde a este rechazo, será ella la que deba alejarse. La pintura permanecerá en su sitio, firme e inalterada, afirmando aquello que considera relevante afirmar (he aquí la principal potencia del en acción: una persona diciendo lo que cree necesario decir en el lugar que juzga apropiado). Se trate de un diálogo ensimismado, una conversación airada o una discusión llena de afrentas, el encuentro tiene lugar de forma directa entre dos identidades reunidas. En definitiva, la espectadora también está presente.

Cuando se nos ofrece la posibilidad de cerrar una página web, sin necesidad de huir o retirarnos, pudiendo mantener nuestra posición, una falsa sensación de entereza termina por instaurarse de forma negligente en un escenario ya deformado y deslocalizado.

¿Pueden resolverse estas trabas cuando la metodología de marcharse, tanto para la espectadora como para la artista, es tan simple que rezuma indiferencia? En este punto, sin duda valdrá la pena prestar especial atención al artículo de Bartolomé Ferrando y a los ejemplos prácticos que este ofrece.

Decía Paul Newman que actuar es como bajarse los pantalones ante una muchedumbre. Por supuesto, la cosa pierde efecto si lo que terminas haciendo es subir la instantánea de un desnudo a internet. Sobre el papel, exponer la intimidad siempre es exponer la intimidad y lo arriesgado siempre es arriesgado. En la práctica, cabe recordar que hay una diferencia sustancial entre entablar un diálogo y una relación epistolar, por disciplinada, ágil y perentoria que esta sea.

Tal como apunta el ponente Berio Molina, la gravedad de los cuerpos, su imposición deliberada, se diluye de forma inevitable al adaptarse al marco de Instagram, tanto a sus políticas internas como a sus requisitos de formato: por un lado, y sin ir más lejos,

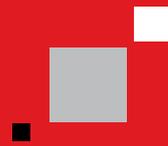
quedan vetados los desnudos; por otro, todo vídeo subido a la red social ha de amoldarse a los tiempos de visionado establecidos por la misma y a los que los espectadores han adaptado su atención.

Internet constituye una ventana de potencial aparentemente infinito pero, al mismo tiempo, termina siendo lo que Pablo Caldera denomina en su artículo "el límite soberano de toda práctica". Es decir: de toda reivindicación, de toda técnica, de toda inquietud, de todo efecto que la obra esté en disposición de producir.

Basta con que hagamos el ejercicio de comparar el calado que tendría una acción de Regina José Galindo en plena calle y el que tendría esa misma acción presentada en Vimeo. En internet los espectadores acaban siendo siempre espectadores interesados, mientras que en el espacio público tiene cabida la ofensa, la impresión y, sobre todo, el riesgo que implica actuar en un escenario no controlado, no medido, no editado.

Bien es cierto que no todo el arte de acción tiene lugar en la calle y no toda performance tiene intenciones subversivas (aunque de lo segundo no estoy tan seguro), pero creo que me explico: ¿De qué serviría una balaclava ligada a una dirección IP? En su artículo, María Avia Estrada amplía y quizá responde a esta pregunta; ¿Corre una bruja, bajo la definición que en las sucesivas páginas ofrece Rebeca López Macía, algún riesgo de que la quemem en internet?

Carmen Lage y Laura Navarrete comienzan su ponencia citando a Kazuo Ōno: "La razón por la que danzamos es porque existen muchas cosas que no entendemos". Valdría la pena reformular aquí esta máxima del bailarín para decir: la razón por la que nos arriesgamos es porque existen muchas cosas que es necesario entender. En palabras de RuPaul: "Cualquier persona que se atreva a salir a la calle con un par de tacones es mi héroe".



La inmersión en una red amplia de interacciones es crucial, sea esta la calle o un escenario. Todo lo que no sucede de forma presencial corre el peligro de codificarse como inofensivo. Y sin la incapacidad de herir, ya se sabe, (sea en términos políticos, morales o simplemente a través de la belleza pura y dura) una obra de arte es menos que nada.

Así pues, 2020 ha sido un año en el que las autoras y autores de la performance han tenido que esforzarse por mantener su peligrosidad desde el aislamiento, y por supuesto se han topado, más allá de las herramientas relativas a las nuevas tecnologías (que, como se dirá a lo largo de los sucesivos artículos, pueden tanto surtir efecto como parecerse a una llamada de teléfono a la que nadie responde), con el escenario cotidiano y las armas domésticas que en este residen, capaces tanto de sumir al autor en el hastío como de descubrirle una potencia abrumadora.

¿Será el streaming, como apunta Partesotti, la única vía para preservar el efecto de las acciones artísticas en un medio digital? ¿Provocará esta etapa de ascetismo interpersonal que nos ha tocado vivir un aplatanamiento en lo referente al riesgo performativo y a su carácter reivindicativo? Y, con vistas a un futuro menos restrictivo donde el coronavirus haya perdido poder, ¿presenciamos un resurgir del arte de acción donde se enarbolan con contundencia las herramientas que destacan los ponentes de este año? ¿Estallarán, formalizándose con fuerza, las cavilaciones depuradas a lo largo de este año eminentemente teórico, marcado por el aislamiento?

Por el momento, la lectora podrá indagar e informarse en los artículos aquí recogidos, donde se matizan y exponen con mayor profundidad los puntos que yo he mencionado, ampliándolos en diferentes direcciones.

Sin duda, hay que agradecer a las autoras y autores el tiempo que han dedicado a exponer con claridad el estado actual (o la percepción actual) de la

performance, pero más todavía vale la pena aplaudir a Fugas e Interferencias, que las ha reunido a todas y a pesar de las circunstancias han logrado la hazaña de llegar a su sexta edición con más entereza que nunca. Lo que, parafraseando a RuPaul, es el equivalente a ponerse un par de tacones en el ámbito académico, ¿no os parece?

SIEMPRE PASA ALGO

La performance ampliada. Su conexión con la experiencia común

Bartolomé Ferrando

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

PALABRAS CLAVE:

Performance; experiencia; cotidianeidad; estructura; intuición; asimetría; insignificancia; intervalo.

RESUMEN:

Trato de ampliar aquí el concepto de performance a las acciones cotidianas, volcando la experiencia vivida en el campo del arte de acción a un territorio extensísimo en el que nos movemos a diario, y que contiene todo tipo de vivencias, reflexiones y sensaciones. Y lo haré haciendo uso de herramientas como la atención, la intuición o la práctica del descentramiento del sujeto, pero también aplicando a la experiencia común la escucha del ruido; la valoración de la insignificancia; la consideración del intervalo y la visión del habla como acontecimiento plástico, derivadas de mis recientes investigaciones personales. Finalizaré el artículo con algunos ejemplos prácticos, que espero sean útiles al lector en el caso de que éste se sienta interesado por esta experiencia invasiva del arte o por la transformación potencial de sus propias vivencias.

SIEM

MPRE PASA ALGO

Mediante este escrito propondré extender el concepto de performance a la acción cotidiana, o, en otras palabras, intentaré mostrar las intervenciones que hacemos a diario en nuestro entorno común, como posibles prácticas de arte de acción, para, de ese modo, invadir áreas resistentes a ser concebidas como ejercicios artísticos. Y es que estoy convencido de que, si consiguiéramos transformar nuestra vida cotidiana en arte, nuestra experiencia común experimentaría un vuelco; una transformación de tal calibre, que todo aquello que hiciéramos o planeáramos hacer, se cargaría de intensidad y de creatividad generalizada. Bajo mi punto de vista, ello supondría un cambio real en nuestro comportamiento y en nuestro modo de vida, tanto individual como social. Y ese cambio no estaría limitado al conocedor o al amante del arte, sino que cualquier persona de cualquier edad, sexo o profesión tendría acceso a esa posibilidad de cambio y de transformación personal, hecho que influiría sin duda en la sociedad misma.

Hace unos años, influido por Allan Kaprow, John Cage, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Robert Filliou, Gillo Dorfles y Maurice Blanchot, publiqué un libro en el que esbozaba brevemente un cierto método, basado en la lectura de múltiples escritos, tanto de Fluxus como de los autores aquí mencionados (Ferrando, 2012). En ese libro me ceñí a las ideas y comentarios vertidos a lo largo de muchos años por estos y otros autores a fin de generar, a partir de los textos, la manera de llegar a concretar diversos ejercicios que tuvieran la capacidad de transformar nuestra propia experiencia en arte.

Relaciono esto con la performance y lo denomino performance ampliada, porque fue la práctica del arte de acción y del happening la que me llevó y me orientó en este sentido. Para mí la performance fue, ante todo, la puerta de entrada hacia esta manera de entender el arte, ligada a la experiencia común, más allá de la galería y del mercado. Fue el arte de acción, y no la pintura, el teatro o la danza; y concretamente, en mi caso, fueron los happenings de Wolf Vostell,

> La performance ampliada. Su conexión con la experiencia común

de Allan Kaprow y las propuestas poéticas de Yoko Ono, los que me impulsaron a realizar mis primeras performances, las cuales, como decía, me han conducido hacia esta investigación.

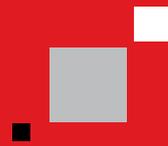
Uno de los aspectos que yo destacaría más de este proyecto de ocupación de la vida por el arte, en la performance ampliada, es que no precisa estructura alguna. Y así, no me referiré o describiré algún lugar concreto, necesario, de aplicación de la misma. En todo caso si hiciera mención de un recorrido, de una ventana o de un espacio abierto, haría referencia a la totalidad de éstos, y nunca a un espacio concreto. Por otra parte, tampoco plantearé la exigencia de una cierta duración o ritmo determinados, elementos, por contra, que me parecen necesarios en una performance. Tampoco me parecerá relevante aquí la presencia de una cierta energía o el alejamiento relativo de la representación, exigibles a toda acción. Y así, por eso, aunque derivada de la performance, la propuesta que planteo se sale de este cauce para abrir otro, conectado pero distinto, en donde el sujeto se abre a su propia experiencia cotidiana, que es, según Blanchot, "lo más difícil de descubrir" (1970, p. 385).

En segundo lugar, me parece importante para el ejercicio de esta práctica, el uso del potencial intuitivo de la persona. El hecho de disponer de la intuición como herramienta práctica. De una intuición entendida como un modo de conocimiento instantáneo o como una forma de consciencia ampliada, con la que creamos una conexión especial con todo lo que sucede a nuestro alrededor. Y es que, a pesar de que el razonamiento está presente en el proceso intuitivo, éste no determina ni dirige o arrastra nuestro comportamiento o nuestro modo de hacer, pues tendemos, mediante la intuición, a valorar el instante, el eje sincrónico, y a su vez a alejarnos de la intención y de la finalidad, más propias del eje diacrónico, propio del razonamiento.

En tercer lugar, propondría el desarrollo de una forma especial de atención a los objetos, a los hechos

y a la realidad en general. Se trataría del desarrollo de una forma de atención difusa, alejada del modo focalizado con el que, normalmente, hacemos uso de ella. Se trataría de desarrollar una especie de "atención flotante", como diría Roland Barthes (1982, p.224), en la que no se producirían esfuerzos ni elecciones de ningún tipo, en la que no habría objetivo alguno y que la advertiríamos carente de toda intención y finalidad. Una forma de atención que estimularía de otro modo el territorio móvil de nuestra memoria y de nuestra imaginación al incidir sobre algo concreto, no de forma puntual y exclusiva, sino de manera tentacular y difusa, lo cual nos permitiría atender a múltiples acciones y acontecimientos al mismo tiempo.

Añadiría, podríamos decir en cuarto lugar, la propuesta de tender hacia la consciencia de lo asimétrico. De una asimetría que se advierte tanto en nuestro cuerpo como en nuestra experiencia común. Y así, si dividiéramos, por ejemplo, nuestro cuerpo en dos mitades, cada una de las partes, en cualquier punto del cuerpo, mostraría sus diferencias: un ojo no sería nunca igual a otro, ni tampoco una oreja, un brazo o una pierna. Pero también nuestras acciones comunes como, por ejemplo, levantarse, vestirse, pensar, imaginar o hablar, muestran que la presencia de lo asimétrico es siempre dominante. Y así, por ejemplo, si pensamos en algo, en cualquier cosa, ateniéndonos a nuestra forma de pensamiento occidental en la que los hechos se causan unos a otros, nuestro pensamiento se desequilibra habitualmente en favor de un hecho, de un objeto o de un personaje. En el recorrido habitual de causas y efectos, hacemos uso de nuestra atención focalizada para destacar algún elemento mínimo, insignificante o absurdo que nos inclina, casi sin saberlo, en un sentido o en otro. El resultado no es equilibrado. Pero, además, en el proceso mental intervienen nuestros propios gustos, emociones y deseos, que ayudan a que dicho desequilibrio se produzca. Si hiciéramos un esquema del recorrido mental realizado y lo dividiéramos por la mitad, el resultado final sería asimétrico. Y también lo sería el movimiento que hacemos al levantarnos de una silla; el gesto de asomarnos a una ventana o



el de beber un vaso de agua. Y, por otra parte, si lo simétrico está ligado a la noción de equilibrio y orden, lo asimétrico es capaz de provocar cierta inquietud e intranquilidad, y es, probablemente, un estimulante activo de nuestra percepción. Por eso definiendo la consciencia de lo asimétrico como el primero, y tal vez el principal factor activador de nuestra percepción, necesario, sin duda, para este ejercicio progresivo de transformación de la vida en arte.

Y, por último, en quinto lugar, propondría la práctica de descentramiento permanente del sujeto, algo que me enseñó Cage derivado de las enseñanzas de Suzuki. Se trataría, en resumen, de dejar de lado nuestra posición central habitual, aquella que advertimos se produce en la mayoría de los acontecimientos de nuestra existencia, para, al descentrarnos, dar paso a que los objetos, personas y situaciones que nos rodean alcancen una intensidad y un brillo equivalentes a nuestra propia intensidad y así, de ese modo, no sólo poder iniciar una relación bien distinta con los objetos y con los otros, sino también dejar de imponer al otro nuestro modo de percepción, nuestras ideas o nuestro modo de ver los hechos y las cosas.

Desde estos cinco puntos de partida, los de la ausencia de estructura, el uso de la intuición y de la atención flotante, la consciencia de lo asimétrico y el ejercicio de descentramiento del sujeto, iniciamos diversos recorridos y apreciaciones que serán aplicables en la mayoría de los casos a las prácticas que expondré al final de este artículo. En realidad, los cuatro últimos puntos de partida se muestran estrechamente conectados entre sí, de tal manera que un ejercicio de atención flotante constituye una gran ayuda a la práctica de la intuición; y lo que denomino la consciencia de lo asimétrico se muestra cercano al ejercicio de descentramiento del sujeto. Y si a todo ello, le añadimos la no exigencia o necesidad de una estructura que cohesione y dé forma a las acciones ampliadas que describiré, no estaremos más que favoreciendo el desarrollo de esta práctica interespecífica. De una práctica que, vuelvo a decir,

será practicable por cualquier persona en cualquier momento de su existencia, y que sin duda podría provocar un cambio radical en su propia experiencia de vida.

Y así, a partir de los escritos de la vanguardia histórica de los autores arriba indicados y haciendo uso de los cinco puntos de partida que acabo de comentar, destacué en mi libro, en primer lugar, la propuesta de apreciación y aceptación del ruido, como una forma de acceder a un territorio lleno de matices, al que nosotros mismos le hemos cancelado el paso. De un ruido que, en sí mismo no está separado de la noción de sonido, y de un ruido del que afirmaba Russolo "conlleva entre sus variaciones irregulares, un sonido predominante y regular" (1996, p.12). De un ruido que está muy presente en nuestra existencia. De un ruido que "cuando lo ignoramos nos incomoda", y al que, "cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante" (1973, p.66) . De un ruido que podría verse conectado con una coloración precisa y concreta, como ya se afirmaba en la música antigua china y como defendía también Carlo Carrá (Pignotti y Stefanelli, 1980) o Kandinsky. Y, si fuéramos algo más allá, encontraríamos la interrelación y combinatoria entre ruidos y colores y podríamos referirnos a la plasticidad de la conexión de unos con otros, como defendía Morton Feldman (Battcock, 1977), pudiendo hablar así de ruidos y colores deshilachados, distraídos, en carne viva, paralíticos, eléctricos, fermentados, flácidos, oscilantes, moribundos, podridos o solidificados. La apreciación del ruido, de forma intermitente, si se quiere, ayudada por los ejercicios de descentramiento del sujeto, consciencia de lo asimétrico, atención flotante e intuición, es capaz, al menos, de duplicar nuestra escucha. Una escucha que habitualmente dirigimos y focalizamos en el sonido, excluyendo o haciendo oídos sordos a la percepción de un ruido, cuya riqueza tan sólo hemos esbozado aquí.

La segunda propuesta tratada en el libro, y de la que mostraremos aquí alguna aplicación, es la de tender hacia el descubrimiento de lo insignificante.

> La performance ampliada. Su conexión con la experiencia común

Hacia el encuentro de algo que, habitualmente nos parece innecesario o de poca importancia, y a lo que no solemos ni siquiera prestar atención. La defensa de lo insignificante se manifestó, de manera diversa, tanto en los haikus orientales como en el Dadaísmo, en el Hiperrealismo o en los movimientos de danza de Pina Bausch. Pero, antes que otra cosa, lo que quisiera subrayar aquí es la capacidad que tenemos de transformar la propia experiencia mediante la apreciación de lo mínimo. La atención a lo minúsculo exige, de algún modo, una parada perceptiva. Observamos algo que nunca antes habíamos visto, a pesar de que convivíamos con él, y podríamos decir que el tiempo se detiene absorbidos por el hallazgo, e incluso que nos abre a veces un proceso creativo a partir de los rasgos o características de dicha nimiedad. De ese modo, lo insignificante se convierte en un punto de partida no sólo por su encuentro, sino también por su activación. Me explico: ante la dificultad que muchas veces tenemos de iniciar el proceso de una práctica concreta ante la que mostramos desgana o bloqueo, la activación temporal mínima de la misma, es decir, el hecho de dar un inapreciable paso adelante, facilita enormemente el proceso. Lo que antes resultaba imposible, por una dificultad en muchos casos autoimpuesta, resulta que, tras la activación temporal mínima del proceso, es mucho más realizable. Y así, por ello, apreciamos lo insignificante y lo aplicaremos de dos modos distintos: por una parte, como descubrimiento creativo en potencia, y por otra como estímulo de la movilización de nosotros mismos ante cualquier hecho o dificultad cotidiana. Ambas aplicaciones se verán reflejadas en los ejemplos que mostraré al final de este artículo.

La tercera propuesta que quiero considerar aquí de forma escueta, y que traté ampliamente en el libro *Arte y cotidianidad* antes mencionado, trata sobre la noción de intervalo aplicada al espacio. De intervalo entendido como distancia entre dos cuerpos; como hueco entre los mismos; como intersticio que nos permite el movimiento, el desplazamiento, la gestualidad. Pero hay que añadir que esa distancia, ese intervalo al que llamamos hueco, no lo es, pues

se trata de una separación que también es matérica, como me dio a entender Julia Kristeva, al afirmar, en uno de sus textos más relevantes, que “el intervalo es vacío, salto, que no se opone a la materia, sino que es idéntico a ella” (Kristeva, 1978, p.128). Y así, ese intervalo matérico podía considerarse equivalente a la noción de silencio relativo; a la de un silencio no mudo, ocupado o invadido por leves insinuaciones acústicas. De este modo, en consecuencia, cada vez que movemos un brazo, una pierna, o nos desplazamos a algún sitio, atravesamos ese espacio matérico, ese intervalo, y removemos las partículas que éste contiene. Pero no sólo eso, sino que, al mismo tiempo, al movernos o cambiar de lugar, construimos múltiples formas con el volumen de aire que nos rodea; formas a las que yo denomino esculturas ligeras o figuras aéreas. Y así, si nuestro cuerpo se desplaza hacia una puerta, por ejemplo, nuestra distancia con ésta cambiará a cada instante, y construirá, por tanto, esculturas ligeras nuevas y múltiples volúmenes hasta que mi cuerpo se detenga. Y en el breve recorrido habremos dado forma a cientos de figuras aéreas. Pero lo que más me importa aquí sería la posibilidad de potenciar que la idea se convierta en hecho; y así, que al acercarnos a algún objeto o persona, tengamos desarrollada la capacidad de intuir, sentir y percibir mentalmente la figura aérea modulable y continuamente cambiante que producimos en el proceso común de aproximación a algo o a alguien.

Y termino con mi cuarta y última propuesta. Aquella que nos hace ver el habla que practicamos como algo no solo particular y único, sino también como algo plástico, en donde las nociones de fuga, de circularidad o de apertura están casi siempre presentes. A ese respecto, por ejemplo, afirmaba Blanchot (1970) que, al hacer una pregunta a alguien, nuestra habla se abre en abanico y posibilita una gran cantidad de respuestas a la pregunta formulada. Pero también, mediante el habla podemos acercarnos a los objetos y a las situaciones de forma muy diversa, observando a éstos y a éstas desde uno u otro ángulo, e incluso provocando, en ocasiones, versiones contrarias de un mismo hecho según los puntos

de vista de los que hayamos partido. Otras veces incluso podemos aventurarnos a hablar de algo que no vemos: que intuimos pero que no llegamos a ver, construyendo así "una manera trascendente de ver" en lugar de una "manera de decir" (Blanchot, 1970, p.66). Pero también podemos percibir nuestra habla como una fuga; como algo que escapa a nosotros mismos y que tras realizar un corto recorrido, se disuelve; o que, al convertirse en diálogo, se transforma en una doble fuga, en donde ambas líneas desaparecen, desplomándose en un vacío que las engloba, no sin antes, en ocasiones, provocar repeticiones y giros, nunca idénticos, con las mismas palabras, trazando así líneas circulares y semicirculares en el espacio, nunca coincidentes. Y también podemos observar el hueco que separa unas palabras de otras, alargando voluntariamente, si se quiere, esa distancia, y provocando así significados añadidos. De ese modo, el habla, nuestro discurso hablado, se expone como una composición mental de oquedades, de trazos y volutas o de recorridos rectilíneos y curvos que se multiplican o se deshacen, dando lugar a composiciones que nos acompañan siempre en la conversación con otro y que habitualmente nos pasan desapercibidas. El tenerlas presente implica no sólo un ejercicio de percepción y de aproximación a nosotros mismos sino también la posibilidad de ampliar el juego de la herramienta del lenguaje, tan necesaria y esencial en nuestra existencia y en nuestra experiencia cotidiana.

Y así, finalmente, haciendo uso de la intuición; de la atención flotante; del ejercicio del descentramiento del sujeto; de la apreciación de lo asimétrico y de la defensa del carácter innecesario de la estructura pero también aplicando a la experiencia común la escucha del ruido; la valoración de la insignificancia; la consideración del intervalo; o la percepción del habla como acontecimiento plástico, hablaré algunas aplicaciones concretas en el ámbito de lo común utilizando para ello estas herramientas a fin de mostrar lo cotidiano de otro modo. Y así, a modo de ejemplos prácticos, diré:

-Comienzo a hacer alguna cosa. Siento el transcurso del tiempo. Lo hago mío. Me dejo llevar por la situación dejando de ser yo el punto en donde todo confluye. Si en algún momento me cuesta continuar, me detengo y me concentro en dar un solo paso. Mi experiencia se transforma poco a poco en un desplazamiento a saltos, en el que hay parones y arranques diversos de una duración variable. Las paradas, en ocasiones, son muy largas, y algunos arranques van casi juntos, como si el hacer de uno fuera el motor del que está junto a él. A veces, me veo empujándome a mí mismo con todas mis fuerzas para provocar ese primer paso. Poco a poco, noto que la dificultad que al principio tenía en hacer lo que estoy haciendo se va disipando y se convierte más bien en un estímulo. Otras veces, la dificultad ante la que me encuentro es mucho mayor, y el dar un primer paso no es suficiente para sobrepasar el muro que, en muchas ocasiones, yo mismo he creado. Aplico entonces un segundo e instantáneo estímulo que me facilita la movilidad, y hasta un tercero o un cuarto. Descubro lo insignificante de cada movimiento y valoro que ese casi nada me haya conducido probablemente al encuentro azaroso de otro detalle, que me abre una vía distinta de conocimiento. Me introduzco en ese otro territorio en el que, sorprendido, me detengo a percibir lo que ocurre, que no tiene nada que ver con la experiencia inicial ante la que me sentía bloqueado. La dificultad inicial ante la que me enfrentaba se ha disuelto.

-Entro en una plaza. Observo la distancia cambiante entre mi cuerpo y los objetos que me voy encontrando. Me acerco poco a poco a alguno de ellos y siento los cambios interválicos que se producen espacialmente. Percibo algunas de las diversas esculturas aéreas que voy generando entre mi cuerpo y algún objeto, y para ello me concentro y le dedico un poco de tiempo en cada ocasión.

-En un espacio abierto, percibo la distribución y la forma desigual de las cosas, la asimetría de los cuerpos objetuales, incluso cuando se ha pretendido construir dos espacios iguales. Y así, por ejemplo, ante

> La performance ampliada. Su conexión con la experiencia común

un balcón, presto atención a las diferencias existentes entre la parte derecha y la izquierda de éste, o me fijo en las variaciones casi inapreciables de espacio existentes entre los diversos barrotes del mismo.

-Pregunto algo a alguien que pasa por la calle. Siento como ante la pregunta existen una gran cantidad posible de respuestas que barajo mentalmente, antes de que se produzca la respuesta. La espera que se produce, anterior a la contestación, es otra forma de respuesta añadida.

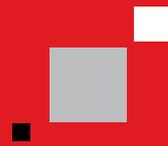
-Inicio una conversación telefónica con un amigo. Le cuento lo que he hecho durante los últimos días. Observo, mientras hablo, la distancia que creo entre palabra y palabra, y también la distancia con la que mi amigo separa las suyas. Noto como, al acabar de decir una frase, ésta se disipa en una especie de hueco, al igual que le ocurre a la frase que mi amigo expresa a continuación. A veces, mi discurso de habla versa sobre algo conocido, que he podido experimentar; en este caso, las palabras se muestran trabadas entre sí de un modo bien distinto al que se produce entre las palabras de un discurso que verse sobre un acontecimiento no vivido o sobre algo supuesto. Cuando esto ocurre, en este segundo caso, el discurso es más laxo, más desmembrado, y parece tener un mayor número de derivas posibles.

-Arrugo un papel. Escucho la variación de ruidos que produzco: desde los más graves hasta los más agudos y cortantes. Entre todos ellos se produce un equilibrio asimétrico sonoro. Cuando ya está completamente arrugado, empiezo a estirarlo por dos extremos lentamente, y genero sonidos-muelle y ruidos planos tensos rodeados de silencio. Existe una gran diferencia sonora entre el proceso de arruga y el de desplegado. Ambos procederes conjuntados, generan una especie de concierto. Tras ello, rasgo lentamente el papel, produciendo múltiples variaciones de sonidos graves y de mayor o menor duración, dependiendo de la arruga anteriormente producida. Al rasgar pequeños trozos de papel, el sonido es mucho más agudo. Combino la rotura

de trozos grandes de papel con trozos pequeños, y arrugo a su vez otros papeles a continuación.

-Repito un gesto; un movimiento; un desplazamiento. Mi cuerpo se vuelve mecánico, casi como un objeto en movimiento. Recorro mentalmente las diferentes partes de la repetición y descubro las variaciones que muestra: ninguna repetición es idéntica a otra. Transito por un espacio cercano al anterior. Si lo dibujara mediante una línea en el aire, produciría, poco a poco, haces de trazos y, muy probablemente, algunos algo más sueltos o alejados de la mayoría de ellos. Toda repetición muestra sus variaciones, y son éstas las que la enriquecen. Por otra parte, además, en toda repetición, el tiempo se vuelve circular. El gesto o el movimiento regresa en cada ocasión al punto de partida, al lugar de origen, y, en ese recorrido, muestra un hueco central en el que el sujeto de la acción desaparece. El tiempo se detiene y regresa, para volver a empezar a hacer un nuevo recorrido casi idéntico. El sujeto, a un lado, observa el giro del cual, además, forma parte. La experiencia me transforma en un elemento descentrado, y a su vez enriquecido perceptivamente. El tiempo se ha multiplicado y, al mismo tiempo, está a punto de empezar. Toda repetición tiene un componente mágico.

-Me asomo a una ventana. Me apoyo en el quicio y balanceo mi cuerpo hacia afuera y hacia adentro. Abandono la atención focalizada hacia algo y mantengo una atención flotante sobre lo que ocurre. Lo que observo, cambia por completo a cada instante. Se diría que, o bien me inclino hacia afuera y me integro en la realidad en la que vivo, o bien me repliego visualmente sobre mí mismo. Se trata de toda una experiencia personal de apertura y cierre. En ese recorrido, hacia afuera y hacia adentro, me detengo de pronto y siento como, más allá de mi cuerpo relativamente inmóvil, la realidad que percibo se mueve y cambia lentamente. Y a continuación, apoyado sobre la ventana, saco y entro varias veces mi cabeza con más rapidez, y percibo una sensación veloz de tránsito entre experiencias de exteriorización



y de interiorización, pasando de un territorio a otro, y descubriendo la importancia de ambos, cuya alternancia conforma mi existencia.

-Tengo diversos objetos sobre una mesa. Los cambio de posición varias veces: Los que estaban en una parte de la mesa, los coloco en otra distinta. Los amontoño. Hago una línea con todos ellos. Los coloco en el perímetro de la mesa, ordenados por orden alfabético. Al azar, hago grupos con ellos. Observo una a una las composiciones producidas y los intervalos entre los objetos creados en cada ocasión. Leo las formas objetuales generadas como si se tratara de una partitura musical.

-Cierro sucesivamente una puerta, una caja de cartón y un tarro de vidrio con su tapa metálica. En los tres casos separo dos volúmenes distintos de aire: aquel que está contenido en la habitación, la caja o el tarro, y el del resto del espacio en el que estoy. Cada uno de esos espacios separados va acompañado, en el instante de su aislamiento, de un ruido más o menos leve: el de la manivela y cerradura de la puerta, el del contacto de la tapa del tarro con el cristal, y el de la rozadura de una parte de la caja con otra. Percibo los diferentes volúmenes de aire encerrados; aprecio las diferencias sonoras entre los tres cierres y destaco de éstas aquella más inapreciable, que probablemente es la de la caja de cartón, valorando sus matices más insignificantes.

-Voy a comer con un amigo a un restaurante. Nos sentamos en una mesa e iniciamos una conversación. Nos ofrecen el menú del día. Nuestro discurso de habla se inicia con una pregunta sobre el menú que abre las posibilidades de respuesta. En principio, esa respuesta estará limitada a las posibilidades que el menú ofrece. Intuyo y doy forma mentalmente a los diversos primeros platos y los asocio a mis preferencias del momento. Abandono el centro y espero a que mi acompañante escoja en primer lugar. Relaciono su elección con mis gustos y acordamos algo. Los platos escogidos se encuentran repletos de sabores y texturas. Algunas son muy evidentes

y otras apenas perceptibles. Me concentro en esta últimas y me dejo llevar por lo que éstas me sugieren. Dirijo mi conversación en esa dirección. Los detalles más insignificantes de los sabores y texturas me invitan a crear conexiones y relaciones nuevas en las que nunca había pensado. El discurso se abre en múltiples direcciones.

- Algo se me cae al suelo, pero no se queda fijo en el sitio en que se cae, sino que se desplaza a derecha o a izquierda, como si quisiera esconderse detrás de la pata de una silla o bajo un armario. Observo el recorrido y lo dibujo con una tiza. Uno mentalmente la línea vertical de caída con la irregular del recorrido realizado en el suelo. Pruebo con objetos diversos. Marco en cada ocasión el trazado que producen. Compongo un haz de líneas verticales con múltiples líneas horizontales irregulares, provocadas por la forma diferente de los objetos. Observo la asimetría de la composición.

-Bebó un vaso de agua. Lo hago poco a poco, a sorbos. Presto atención al vaciado progresivo y noto el volumen de agua que he trasvasado a mi cuerpo. Hago todo muy lentamente, deteniéndome en cada ocasión, y percibiendo como el nivel de agua del vaso va decreciendo hasta que se queda vacío. Imagino la forma que adopta el volumen de agua en el interior de mi estómago.

-Camino por la calle y presto atención a todo lo que suena a mi alrededor: varias palabras incomprensibles de una conversación lejana; el llanto de un bebé; el cierre de la persiana de una tienda; el golpe producido al dejar caer la tapa de un contenedor tras haber depositado en él alguna cosa; el murmullo de un bar algo alejado; el timbre de una bicicleta; el sonido de hojas movidas por el viento; el ruido del motor de un coche. Escucho los sonidos y ruidos siguiendo el orden azaroso en el que se han producido y descubro el interés musical que éstos tienen.

> La performance ampliada. Su conexión con la experiencia común

-Clavo múltiples tachuelas sobre una gran tabla de madera. Utilizo siempre el mismo martillo, pero me doy cuenta que el sonido es bastante diferente si la tachuela la clavo en mitad de la tabla o en un extremo. Procuro hacerlo con un ritmo idéntico para cada clavo, y con una distancia temporal idéntica entre cada golpe, pero no consigo una regularidad demasiado precisa. Percibo el hecho de clavar un clavo como si fuera un haz de círculos o de anillas. Me explico: al dar un golpe y volver a repetir la operación genero un pequeño círculo; al segundo golpe, doy pie a un segundo círculo hasta generar, podríamos decir, seis o siete círculos con cada clavo. Cada tachuela clavada sería equivalente a un grupo de anillas, parecidas pero diferentes, ya que las repeticiones producidas al clavar un clavo son siempre diferentes entre sí y, además, diferentes de las producidas al clavar otro clavo. Produzco aquí dobles repeticiones, nunca idénticas: al repetir un golpe y al clavar una nueva tachuela. El tiempo gira, vuelve, y vuelve de nuevo.

-Cuelgo un sombrero; una chaqueta; un cuadro. La composición de los tres objetos siempre es asimétrica. La asimetría, como comentaba más arriba, estimula la percepción: incita a un desvío; se desploma hacia un lado; desemboca en una salida perceptiva. Contemplo esta primera composición con los tres objetos y observo hacia donde se inclina. Cambio ahora el lugar de donde cuelga cada uno de los objetos y vuelvo a construir una composición asimétrica. Observo de nuevo el desplome de la composición. Realizo un tercer cambio de posición en el espacio con los tres objetos y presto atención a la línea de fuga. Observo el punto de encuentro de las tres líneas y hallo un punto de equilibrio entre ellas.

-Me siento en la terraza de un bar, en el centro de un grupo de mesas ocupadas y presto atención a la vez a todas las conversaciones que se producen. Escojo algunas palabras que oigo al azar, y las escribo. Al cabo de un minuto, presto atención a otras palabras pronunciadas en una mesa distinta y las escribo a continuación de las anteriores. Poco a

poco voy dando forma a un texto generado al azar, en donde la incoherencia domina, pero en el que se producen pequeñas conexiones y cruces de lenguaje de mucho interés. El hecho de tomar un café se iba transformando en un ejercicio creativo.

-Pienso en algo en lo que estoy muy convencido. Me fijo en la solidez de mi pensamiento; en la consistencia del mismo. El pensamiento se agranda y se hincha. Ocupa todo el espacio y no me deja ver nada más. Pero a ello, de pronto, le añado una sospecha; una pequeña duda que cuestiona la idea. El pensamiento pierde fuerza, y lo que antes era un bloque compacto, se deshace en parte. Esa parte medio deshecha se conecta con otra idea; y de esa conexión surge un resultado otro, más alejado, que abre y deshace por otra vía mi pensamiento cerrado inicial, hasta el punto en el que mi primer pensamiento se llena de carcoma. Observo y siento la plasticidad real de mis ideas y del recorrido por donde discurren.

-Llueve, y salgo a la calle con mi paraguas y mis botas. La intensidad de la lluvia cambia cada rato. Nada más salir me encuentro con una lluvia torrencial cuyo sonido-ruido ahoga a cualquier otro. Camino lentamente y escucho las variantes sonoras del agua sobre el paraguas. El sonido del agua proveniente de un alero me ensordece de pronto, aunque la intensidad de la lluvia unifica bastante los diversos sonidos producidos. Al cabo de un rato cesa bruscamente de llover y se multiplican las variantes sonoras. El abanico de insinuaciones acústicas se abre mucho: unas gotas golpean el metal de una canal; el viento mueve un cobertizo de lona y arrastra y deja caer un reguero de gotas; piso un charco con mis botas; cae una pequeña cantidad de agua sobre mi paraguas. Todo se combina de forma aleatoria. Nada es simétrico. Escucho el concierto irregular.

-Guardo algo en un cajón. Para ello, abro el armario de dos hojas y desplazo en ese instante dos volúmenes de aire a derecha e izquierda. Estiro el cajón y abro de este modo un nuevo volumen. Observo su contenido, que encuentro fácilmente dispuesto de

forma asimétrica. Introduzco un nuevo objeto. Para ello, desplazo antes los objetos del contenido del cajón para hacer un poco de sitio. A veces el objeto que quiero guardar no cabe a causa de un pequeño detalle de otro ya existente, al que desplazo de nuevo. Valoro dicha insignificancia. Escucho los sonidos y ruidos que produzco al mover los objetos.

REFERENTES

Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris: Éditions du Seuil

Battcock, G. (1977). *La idea como arte*. Documentos sobre arte conceptual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores

Ferrando, B. (2012). *Arte y cotidianidad*. Hacia la transformación de la vida en arte. Madrid: Editorial Árdora

Kostelanetz, R. (1973). *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Editorial Anagrama

Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: editorial Fundamentos

Pignotti, L. y Stefanelli, S. (1980). *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del novecento tra parola e immagine*. Roma: Editorial Espresso Strumenti

Russolo, L. (1996). *El arte de los ruidos*. En, Taller de Ediciones, (7-49). Cuenca: Ed. Consejería de Cultura y Facultad de Bellas Artes de Cuenca

SIEMPRE

Magia y brujería disidente en el arte de acción contemporáneo

Rebeca López-Villar

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

Bruja; magia; performance; feminismo; ritual.

RESUMEN:

Esta investigación se centra en la presencia de lo mágico y lo brujesco en el ámbito de la *performance* reivindicativa. Dada la amplia capacidad léxica de la *bruja*, numerosas creadoras han recuperado los procesos históricos para denunciar situaciones actuales, estableciendo un diálogo estrecho entre arte y activismo. Partiendo del colectivo W.I.T.C.H. y realizando un estudio transversal, revisaremos el trabajo de artistas cuyo núcleo conceptual contempla Brujas, magia y protesta.

Nuestro objetivo es observar con qué finalidad se emplea lo brujesco en el campo que nos ocupa, así como comprender qué aporta la performance a la reivindicación feminista, qué diferencias se aprecian respecto a otros medios y cómo influye la elección del elemento brujesco femenino. Comprobaremos lo beneficioso que resulta el proceso de reformulación del discurso dominante; esto es, nos detendremos en el interés que supone suprimir los elementos negativos de la Bruja y transformarlos en connotaciones positivas para las mujeres.

PASA ALGO

INTRODUCCIÓN.

APUNTES SOBRE BRUJAS Y FEMINISMOS

La imagen brujesca femenina se encuentra fuertemente arraigada en el imaginario colectivo, de ahí que su presencia sea habitual en reclamos turísticos, carnavales tradicionales y relatos literarios o cinematográficos. Desde “Häxan: la brujería a través de los tiempos” (Benjamin Christensen, 1922) hasta las películas más recientes, como “Gretel y Hansel: un oscuro cuento de hadas” (Oz Perkins, 2020), han sido muchas las hechiceras que han ocupado la gran pantalla¹.

Entre los años 2000 y 2020 se han estrenado más de sesenta producciones audiovisuales con personajes brujescos, lo que corrobora la actualidad de la Bruja² fílmica. Si reparamos en otros ámbitos, el fenómeno se repite: las magas forman parte de diversas protestas de índole política, protagonizan temas musicales, pasarelas, novelas históricas, poemarios feministas...

En cualquier caso, la presencia de la Bruja y de diferentes manifestaciones de lo mágico en la historia del arte no es reciente. Recordemos, por ejemplo, las numerosas estampas que Francisco de Goya dedicó al órgano inquisitorial, el trabajo de los pintores prerrafaelitas en torno al año 1900 o la obra surrealista de Leonora Carrington y Remedios Varo.

¹ Hemos tratado sobre la presencia de la Bruja en la contemporaneidad audiovisual en textos anteriores. Véase: Prototipos brujescos televisivos como posibles continuadores de estereotipos femeninos tradicionales. El caso de *American Horror Story: Coven* (2013) y *Apocalypse* (2018). *Investigaciones feministas*, 10 (2), 315-331. doi: 10.5209/infe.66496

² Utilizamos la inicial en mayúscula para señalar que hablamos de la idea que engloba numerosos significados –Bruja– y la cursiva cuando nos referimos únicamente a la palabra –bruja–.



Dibujo propio inspirado en las activistas del colectivo W.I.T.C.H.

Más allá de sus múltiples representaciones ficticias y populares, podemos comprender que Bruja³ es también la mujer histérica, la curandera, la descrita como fea y malvada o la *femme fatale*⁴. Igualmente, el término se aproxima a los feminismos cuando hace referencia a la mujer contestataria, rebelde y autónoma, capaz de defenderse y esquivar las injusticias de la sociedad. Es la *outsider*, la contracultural, la ajena, la opuesta a lo instaurado por el poder, generalmente patriarcal. No en vano hay investigaciones que definen la magia como la perfecta aliada para “luchar contra el industrialismo del patriarcado” (Evans, 2015, p. 290)

En cuanto a los procesos históricos, ciertas investigaciones apuntan a la misoginia imperante como clave u origen de la conocida caza de brujas. En palabras de Silvia Federici, la caza funcionó como una guerra contra las mujeres, una manera de eliminar todo su poder y conciencia social (Federici, 2010). En este mismo sentido, algunos estudios han hallado un supuesto de acción-reacción: ante una situación de

marginación y anulación total, la rebelión satánica femenina es necesaria, lógica y esperable (Atienza, 1986). Apoyando esta teoría, las activistas del colectivo W.I.T.C.H. (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell) afirmaban que “sus hermanas brujas” son “las primeras guerrilleras y luchadoras de la resistencia” (VV. AA., 2015, p. 46).

Por todo esto, incluir la palabra *disidir* –‘separarse de la común doctrina, creencia o conducta’ (23ª edición del Diccionario de la lengua española)– en el título de este texto no constituye un acto aleatorio. La Bruja, como la feminista, diside, y su disidencia molesta. La escritora Nuria Varela (2017, p. 13), expresa que “el feminismo es un impertinente”, aludiendo a los movimientos feministas como cuestionadores del orden establecido: el feminismo –y la Bruja, en nuestro caso– es impertinente para las personas que establecen ese orden pautado, el patriarcal.

Dado que la caza de brujas habla directamente de nuestro mundo (Chollet, 2019), la asimilación de la Bruja como símbolo revolucionario surge con relativa frecuencia en el arte contemporáneo. Se trata de una estrategia ya empleada, en mayor o menor grado, en la práctica de numerosas artistas feministas en los últimos años del siglo XX. Intentando desligarse de las prácticas artísticas masculinas, estas creadoras enfocaron sus procesos hacia el arte de acción y el vídeo, convirtiendo su cuerpo en terreno de trabajo.

BRUJERÍA, ACTIVISMO Y RITUALES EN EL ARTE FEMINISTA DEL SIGLO XX

Respecto a la *performance*, podemos citar “Genitalpanik” de Valie Export, una pieza reinterpretada en 2005 por Marina Abramović en el ciclo *Seven Easy*

³ Todas estas consideraciones se observan revisando la definición propuesta por la Real Academia de la Lengua Española, de la que deducimos las siguientes perspectivas de estudio: literaria, antropológica y social. De la entrada del diccionario, resaltamos las diferencias entre el término *bruja*, en femenino, y *brujo*, en masculino: las características negativas solo aparecen en el primero.

⁴ Según la RAE, *mujer fatal* es la ‘mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa’. Según la historiadora del arte Erika Bornay, la génesis de la *femme fatale* tiene lugar a finales del siglo XIX, fruto del miedo masculino a la Nueva Mujer (Bornay, 2001, p. 118). Aunque la mujer fatal no es Bruja en sí misma, debemos recordar que en la tradición literaria y cinematográfica muchas hechiceras tenían la habilidad de convertirse en jóvenes atractivas para cautivar y engañar a los protagonistas. Véase el caso de Úrsula en *La Sirenita* (John Muskers y Ron Clements, 1989).

Pieces, celebrado en el Guggenheim de Nueva York. En 1969, Export tomaba un arma y, con un pantalón agujereado que mostraba su pubis, entraba en un cine pornográfico. La respuesta fue inmediata: todo el público huyó del lugar.

En la acción de Valie Export observamos un uso metafórico y catártico del arma y, si nos preguntamos contra quién se arman las artistas, la crítica de arte y profesora Rosalía Torrent Esclapés apunta que lo hacemos “contra el patriarcado, los estereotipos, las costumbres y, sobre todo, contra la violencia” (Torrent Esclapés, 2017, p. 104). Vemos que el carácter poético-combativo del arma nutre la praxis de artistas como Hijas de la Violencia, un colectivo feminista mexicano cuyo *modus operandi* consiste en disparar con pistolas llenas de confeti a los acosadores callejeros.

Hijas de la violencia nació en 2013, recogiendo, tal vez, la herencia de una asociación originada cuarenta y cinco años antes: el colectivo radical⁵ W.I.T.C.H., que surgía en Estados Unidos en un momento definido por la ruptura del Movimiento de Liberación de las Mujeres. El grupo, liderado por Robin Morgan⁶, utilizaba la imagen brujesca para realizar boicots, manifestaciones y ocupaciones (fig. 1).

Durante la década de los setenta observamos un mestizaje claro entre procesos activistas y artísticos, y así surgen *performances* ampliamente conocidas, como la llevada a cabo en Los Ángeles por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. “In mourning and in rage” (1977) fue la réplica a una serie de violaciones y asesinatos perpetuada por “The Hillside Strangler” y silenciada por los medios de comunicación. Las mujeres participantes en esta acción gritaban “por la memoria de nuestras hermanas, ¡defendámonos!” (Martínez-Collado, 2014, p. 42).

De igual modo, Ana Mendieta se posicionaba críticamente ante situaciones violentas con “Gente mirando sangre” (1972) o “Escena de violación” (1973). Para la realización de esta última, que responde al asesinato de Sarah Ann Ottens, Mendieta invitó a sus compañeros a su residencia y recreó con su propio cuerpo una escena posviolación: los invitados se encontraron a la joven sobre una mesa, semidesnuda y con las piernas manchadas de sangre. En “Gente mirando sangre”, lo interesante es la no-reacción de los viandantes ante un charco de sangre saliendo de un domicilio particular.

El trabajo de Mendieta nos permite retomar la temática brujesca y ahondar en su vínculo con lo ritual. En piezas como “Untitled (Chicken Piece)” encontramos alusiones a las tradiciones y costumbres populares cubanas de santería. La propia artista comentaba: “empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con un gran poder mágico” (Ballester Buigues, 2012, p. 230).

Probablemente, los trabajos más conocidos de Ana Mendieta son los que pertenecen a la serie “Siluetas”. Tal vez como alusión a la diosa como mujer poderosa e incluso –¿por qué no?– a la Bruja quemada, la artista creaba “Ánima, silueta de cohetes” (1976). En otros proyectos se observa cómo la huella, así como el uso de materiales vinculados con lo mágico y lo supersticioso –no solo la sangre, sino también tierra, flores, barro, velas, plantas...–, sirven para tratar la relación primigenia con la naturaleza, en un binomio muy claro entre lo corporal y lo natural.

En algunos estudios críticos, se ha polemizado sobre el nexo naturaleza-mujer por ser habitual, dentro del orden patriarcal, conectar al hombre con lo cultural y a la mujer con lo natural. No obstante,

⁵ El feminismo radical es el desarrollado entre los años sesenta y setenta con el objetivo de *poner patas arriba* al propio feminismo y, por supuesto, a la sociedad. La primera investigadora que identifica el feminismo con lo radical es Sulamith Firestone en *La dialéctica del sexo* (1970), donde se refiere con radical a aquello relacionado con la raíz: las feministas radicales tratan, entonces, de abordar los problemas desde su raíz (Varela, 2017, p. 104).

⁶ Morgan es autora de novelas de ficción sobre brujería y de importantes antologías de textos feministas, como *Sisterhood is powerful*. Además de su labor como investigadora feminista y literata, destaca su identificación con la brujería: “he sido activista durante veinte años y bruja durante mucho más tiempo” (VV. AA., 2015, p. 39).

> Magia y brujería disidente en el arte de acción contemporáneo

creemos que en el trabajo de las artistas feministas que estamos analizando, se establece una relación de igualdad: las creadoras buscan sus raíces con la recuperación de la diosa madre, adoptan una posición política y ponen en valor la *herstory*, la historia de las mujeres.

El nacimiento de obras con el símbolo de la diosa-bruja favorecía las revisiones críticas de la historia y la tradición cultural, así como el enfrentamiento a los patrones patriarcales instaurados. Los textos hechizo de W.I.T.C.H., por ejemplo, invocaban a Astarté, Hécate e Isis, mientras que la estadounidense Mary Beth Edelson trabajaba en la recuperación positiva de tipos mitológicos femeninos (Ballester Buigues, 2012) y Betsy Damon se identificaba con Artemisa de Éfeso, “la diosa de los mil senos” (Broude y Garrord, 1994, p. 185).

Desde el humor, Jane Jilmor mezclaba el poder femenino de las deidades con la idea del objeto sexual y, como ella misma afirmaba, “las *performances* tenían que ver con la construcción y deconstrucción de los mitos femeninos (...) y los híbridos entre diosa y animal servían para parodiar los roles de género”⁷. Observamos entonces una clara heterogeneidad de perspectivas, diferentes modos de formalizar la problemática de la diosa-bruja, pero en todas ellas hallamos una mirada feminista y un deseo de empoderamiento.

LA PERFORMANCE COMO RITUAL DISIDENTE

Continuando con nuestro análisis de lo ocurrido a finales del siglo XX, constatamos que en el año 1983, el colectivo Polvo de Gallina Negra llevaba a cabo en México una acción plástica en torno a uno de los grandes “crímenes del patriarcado”⁸, las agresiones sexuales. Teniendo como motivo principal el mismo que la “Escena de violación” de Ana Mendieta,

observamos que la formalización es totalmente distinta. La “Receta del polvo de gallina negra para hacer el mal de ojo a los violadores” se alejaba de la representación literal de la violencia y reunía el ritual, la brujería y la reivindicación feminista.

Marís Bustamante, Herminia Dosal y Mónica Mayer –las entonces componentes de este grupo artístico– mezclaban polvos mágicos, protectores, y los repartían entre las asistentes. En la curiosa receta que utilizaban, encontramos ingredientes como “una tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo”, “un sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada” o “tres docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación” (Mayer, 1984, p. 53).

De la misma manera que las portadoras de polvos mágicos contaban con un arma contra los agresores, otras obras se convertían en fiestas o ceremonias para ahuyentar el dominio patriarcal de la historia. En 1977, Mary Beth Edelson proponía “Proposals for: Memories to the 9.000.000 Women Burned as Witches in the Christian Era”, una invitación a la reflexión y al debate sobre la persecución brujesca.

Los círculos de fuego de Mary Beth Edelson encuentran continuidad en diversas acciones contemporáneas. En 2016, la artista Miki Aurora llevaba a cabo “To hack the Ether: Maidens of the Matrix”, proyecto que cuestiona el encasillamiento de las mujeres en arquetipos propuestos por los medios audiovisuales. Por su parte, Nina Dotti planteaba también una *performance* circular, pero colectiva: “El despojo” (2015) funciona como aquelarre, como ejercicio social curativo en el que numerosas mujeres se concentran alrededor del fuego para quemar sus temores, escritos en hojas de papel.

⁷ Traducción propia del texto original de la página web de Jane Gilmor: www.janejilmor.com

⁸ Empleamos la expresión de Nuria Varela (2017, p. 258) para referirnos a una de las formas de la violencia contra las mujeres, la agresión sexual, considerada por esta teórica como una manera para controlarlas y situarlas en sus roles habituales de obediencia y sumisión.

Respecto al elemento simbólico del fuego, hallamos una transformación conceptual interesante, puesto que se consigue convertir un material vinculado con el castigo y asesinato de las brujas históricas en espacio liberador y curativo (Fuentes Angarita, 2018). El carácter positivo de las llamas aparece también en el "Aquelarre" dibujado por Nuria Riaza.

Esta ilustradora construye un fuego azul que parece destruir el bosque, contexto natural y primigenio y, posiblemente por el color frío del bolígrafo, preferimos considerar su hoguera como elemento purificador más que devastador. Como en el caso de Dotti, en el de Riaza la lumbre pierde su terrible parentesco con la muerte de las brujas y adquiere connotaciones catárticas y optimistas⁹.

Asimismo, la idea de aquelarre como actividad enriquecedora parece dominar la instalación "Cabaña roja" (2014) de la creadora gallega Reme Remedios. La obra¹⁰ funciona como un espacio revolucionario, íntimo y dedicado al encuentro circular y horizontal de mujeres (fig. 2). Es, según Anxela Caramés (2018, p. 25), un "espacio de curación (...) para reparar heridas y liberar traumas; en definitiva, para sanarnos las unas a las otras".

El *sabbat* –que, como decíamos, nutre las últimas creaciones comentadas– es transgresor en tanto que constituye "un desafío a la ortodoxia sexual" (Federici, 2010, p. 248). Además de su inversión de las normas socioculturales, la comprensión de la reunión de brujas como acción desobediente deviene del hecho de que presenta a mujeres organizadas, hermanadas y reconciliadas. Los círculos de mujeres –presentes en las sociedades matriarcales prehistóricas (Blanco Fernández, 2012)– resurgen en

la creación contemporánea en reacción a los intentos del patriarcado de que rivalicemos entre nosotras (Caramés, 2018, p. 25), y lo hacen de modos diversos.

También herederas de las pioneras –e incluso de sus títulos, pensemos en "Sticking my Tongue out at the Patriarchy", de Edelson–, acciones como "A Spell to Bind Male Artists from Murdering You" (2016) de Linda Stupart retoman la idea de la *performance* como ejercicio ritual y defensa contra los valores sexistas. Conviene mencionar que el título de esta obra alude a la muerte de una de las artistas que hemos mencionado, Ana Mendieta.



Cabaña roja, Reme Remedios.

Y es que las extrañas circunstancias de su fallecimiento provocaron una polémica reacción en la comunidad artística internacional –hay quien apunta a un silencio indefendible e incluso a una defensa extrema e injustificada de su marido, Carl Andre¹¹– y, posteriormente, una serie de acciones protesta que identificaron a la propia Mendieta como diosa-bruja.

⁹ El sentido positivo del fuego en el ámbito brujesco es habitual e incluso se emplea como homenaje. Así, resulta relevante mencionar el monumento "Steilneset" (2013), colaboración entre Louise Bourgeois y el arquitecto Peter Zumthor. Conmemorando a las brujas asesinadas en una región noruega, el trabajo de Bourgeois está formado por una serie de espejos ovalados colgados del techo y una silla metálica de la que brotan cinco llamaradas verticales.

¹⁰ "Cabaña roja" estaba incluida en la exposición "Alén dos xéneros, prácticas artísticas feministas en Galicia", comisariada por Anxela Caramés en 2016 y en la que también se encontraba un trabajo de creación propia, "BURN, WITCH, BURN!".

¹¹ La defensa de Carl Andre argumentó la supuesta inocencia del artista utilizando las creaciones de Ana Mendieta como arma acusatoria, señalando las tendencias suicidas de la artista y argumentando que en su trabajo existe una "pulsión de muerte" (Navarrete, 2005, p. 247).

> Magia y brujería disidente en el arte de acción contemporáneo

En 2015, Jennifer Tamayo invocaba un lamento reivindicativo por la vida y obra de Ana Mendieta. "Crying: a protest" se erguía como una respuesta a la retrospectiva del minimalista Carl Andre en la Dia Art Foundation de Nueva York. Durante ese mismo año, en la exposición titulada "La escultura como lugar", se llevó a cabo una acción similar: "¿Quién coño es Ana Mendieta?" (Casa Velázquez, 2015). Ocho mujeres entraron en el espacio expositivo con ropa blanca manchada de sangre y caminaron entre las esculturas de Andre. Al salir de Casa Velázquez, crearon un círculo y, como si de una ceremonia mágica se tratara, recitaron un texto poético dedicado a la artista cubana.

3. HOGUERAS POTENCIALES Y SESIONES ESOTÉRICAS

Regresando a la hoguera simbólica, descubrimos "Pyre Woman Kneeling", la propuesta escultórica de Kiki Smith que daba la bienvenida a los visitantes del Palais des Papes de Aviñón en 2013, durante la exposición "Les Papesses". Sobre este trabajo, Xabier Arakistain (2007) comentaba lo siguiente:

La Bruja es una loba solitaria. Una hembra, separada por su naturaleza de la manada. (...) Es mujer, y como tal representa la proximidad con el diablo de todas las mujeres. Es sacrificada como ofrenda a los instintos asesinos del colectivo –es un punto en un universo borroso de almas perdidas–. Es una figura cuyo contorno a duras penas recordamos. Muere linchada. (p. 194)

Efectivamente, "muere linchada", aunque, como afirma la artista guatemalteca Regina José Galindo, "hoy día las cacerías de brujas se hacen de otras maneras"¹². En "La intención" (2016), la cabeza de esta *performer*, sujeta a una gran estaca, sobresale de una enorme pira hecha con ramas de árboles. Galindo parece querer recordarnos el carácter arbitrario de la caza, equiparándola con cualquier tipo de ataque colectivo, con la violencia injustificada y basada en ideologías sexistas, racistas, homófobas...

Con la finalidad de reprobar este tipo de ideologías, resurge en diferentes ciudades de Estados Unidos el espíritu de W.I.T.C.H. En el panorama artístico ocurre algo similar, ya que en el año 2017, la artista Ellen Lesperance invitaba a trece creadoras a vestir las capas negras que ella misma había confeccionado, bordado y pintado. Con "W.I.T.C.H. 1985", Lesperance homenajeaba el activismo del grupo feminista homónimo, a la par que trasladaba sus reivindicaciones al momento actual. Las integrantes de esta *performance* caminaron por diferentes espacios de la ciudad de Seattle, se vistieron como brujas, leyeron hechizos y portaron carteles con forma de armas.

Esta unión entre los feminismos y lo brujesco encuentra su máxima representación en la obra de la italiana Chiara Fumai. Su participación en la Documenta 13 consistió en una instalación titulada "Moral Exhibition House", inspirada en la casa de dulces de la villana de Hansel y Gretel, así como en los espectáculos pseudocientíficos tan frecuentes en el siglo XIX. Con una sugerente mezcla de referencias, la italiana ofrecía una lectura feminista de la casa brujesca creada por los hermanos Grimm, naturales de Kassel, donde se ubica la Documenta.

En la *performance* "The Book of Evil Spirits" (2016), Fumai se transformaba en Eusapia Palladino –espiritista de renombre del siglo XIX– y, durante una supuesta sesión de ocultismo, conversaba con mujeres históricamente conocidas y temidas por motivos diversos: la teórica feminista Carla Lonzi, la terrorista Ulrike Meinhof, la *monstrua* Annie Jones, etc.

También se metamorfoseaba en bruja Neves Seara en la acción "Ardo se ela arde", llevada a cabo en Santiago de Compostela dentro de la programación de la muestra "Alén dos xéneros". Ataviada únicamente con un vestido blanco, Seara esparcía una suerte de polvo oscuro sobre el suelo, abocetando una figura circular sobre la piedra. El pigmento negro, alusivo al carbón y a la ceniza, caía también sobre su cuerpo, pintando su rostro y su piel.

¹² Véase: www.reginajosegalindo.com

El círculo como entidad poderosa se hacía patente también en una acción dirigida por Seara en el año 2006, "Qué lindo pelo tienes..." En la *fotoperformance* de este ritual de celebración (Caramés, 2018), una circunferencia de cabello rodea a una madre con su bebé en brazos, lactando. Esta mujer-bruja ha creado su círculo cuidador con sus propios mechones cortados durante la acción, aludiendo a la habitual atribución de poder al pelo, tanto animal como humano.

Es sabido que las artes visuales han introducido el pelo como material y temática a lo largo de la historia, ofreciendo interpretaciones variadas. La relevancia de este elemento en la tradición mágica universal es notable, y en la literatura española destaca el ejemplo de Celestina, que solicitaba a sus *clientes* un mechón de la persona deseada.

En el ámbito de la representación, la melena suele servir para describir al ente monstruoso, unificando peligrosidad y erotismo si el monstruo es femenino (Orsanic, 2015), como la Bruja. En las composiciones pictóricas de finales del siglo XIX y principios del XX apreciamos los largos mechones de la mujer fatal, pero no podemos obviar el carácter peligroso del pelo largo y enredado de la endemoniada, cuestión que de sobra conocen los creadores de ficción de terror, esfera en la que contamos con el paradigma de Samara Morgan, de "The Ring" (Gore Verbinski, 2002).

El arquetipo de la Bruja endemoniada surge en "Sick Witch" (2016), un desafío perturbador y punk al sistema establecido en el que Johanna Hevda grita, se arrastra, se retuerce, tiembla, se balancea y se tira del pelo. La teatralidad, violencia y salvajismo de "Sick Witch" la vinculan con las siguientes palabras, pertenecientes a Mary Wigman (2002), principal representante de la danza expresionista:

Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad

en el espejo. Reflejaba la imagen de una posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camisón del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo. (...) A pesar de todo, ¿no se esconde algo de bruja en toda mujer, mujer de verdad, en la que poder materializarse? (p. 45)

Su "Hexentanz" –danza de la bruja– fue una composición de movimientos libres, espontáneos, dramáticos, compulsivos. Son muchas las Brujas danzantes que habitan el arte contemporáneo, como la interpretada por Hevda o la sugerida por Jesse Jones en el pabellón irlandés de la Bienal de Venecia del año 2017.

En "Tremble, tremble"¹³ un cuerpo femenino anciano, desobediente y gigante –como la Venus de Willendorf de dimensiones exageradas construida por Álex de la Iglesia en el film *Las brujas de Zugarramurdi* (2013)– se erguía como ente colectivo, poderoso e independiente, por encima del control político.

4. A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

Tras el breve recorrido trazado y con el fin de complementar nuestra investigación, nos parece interesante comentar las diferencias que observamos entre la Bruja de la *performance* y la de otros medios.

En la introducción de este texto hemos comprobado que el concepto bruja es contradictorio, abarca numerosos asuntos y reúne una serie de significados sexistas nacidos en sistemas patriarcales. Precisamente por su polisemia, creemos que la creación contemporánea tiene la capacidad para subvertir las concepciones tradicionales y proponer reflexiones innovadoras, críticas y constructivas. Este proceso de reformulación de significados –que ya aparecía en las acciones del grupo W.I.T.C.H.– sucede

¹³ El título de la obra apunta su enlace con los feminismos al hacer referencia a uno de los eslóganes más conocidos y relevantes del feminismo italiano de los setenta: "tremate, tremate, le streghe sono tornate" – temblad, temblad, las brujas hemos vuelto–.

> Magia y brujería disidente en el arte de acción contemporáneo

en múltiples obras del ámbito artístico, pero no se encuentra tan extendido en otros medios, como el cinematográfico.

Comentábamos al inicio que la magia y la brujería están de moda¹⁴, inundan cantidad de productos culturales y lo hacen, sin duda, con intenciones y características diferentes. La mayoría de obras artísticas rescata a la Bruja para transmitir mensajes políticos, en tanto que cine y televisión tienden a utilizar el personaje brujesco con fines menos comprometidos. Surgen argumentos vacíos de contenido o cuidadosamente situados dentro de los parámetros establecidos por el sistema patriarcal.

Si atendemos únicamente al contexto del arte de acción, confirmamos que esta situación se acentúa. Prácticamente todas las *performances* con el elemento Bruja nacen con fines reivindicativos y, además, suelen ser creadas por mujeres. Igual que en los procesos históricos el porcentaje de acusadas era mayor que el de acusados, la identificación artística con el paradigma brujesco es, principalmente, femenina.

Creemos que la Bruja presente en el arte de acción propicia la implicación no solo del artista, sino también del espectador, y genera una serie de reflexiones inexistentes en otros medios. Obras como la de Nina Dotti permiten la participación del público, por lo que, de algún modo, el significado artístico se complementa con el papel activo del espectador. En este sentido, entendemos que asistir a una *performance* supone un proceso catártico que no aparece cuando observamos una película de ficción, aunque esta sea de las pocas que bordean las normas patriarcales.

Por todo lo expuesto, consideramos que el arte de acción constituye uno de los medios más propicios para trabajar con la Bruja desde una perspectiva

feminista. Dadas sus características formales y conceptuales, la *performance* permite desfigurar las connotaciones sexistas del término y generar otras nuevas, beneficiosas y constructivas para las mujeres.

REFERENTES

Atienza, Juan G. (1986). *Guía de las brujas en España*. Barcelona: Ariel.

Arakistain, Xabier. (2007). *KISS, KISS, BANG, BANG. 45 años de arte y feminismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes (catálogo de la exposición celebrada en Bilbao del 11 de junio de 2007 al 9 de septiembre de 2007).

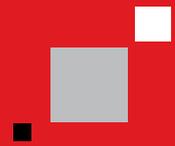
Ballester Buigues, Irene. (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.

Blanco Fernández, Marta. (2012). «De Sant Hilari a Arbúcies, dotze cases tretze bruixes». *La persecución de las brujas en la Cataluña moderna*. *Feminismo/s*, 20, 187-204.

Bornay, Erika (2001). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Anaya.

Broude, Norma y Garrord, Mary D. (1994). *The Power of Feminist Art: the American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nueva York: Abrams.

¹⁴ No se trata esta de una expresión arbitraria. Aunque no es el tema específico de este estudio, queremos señalar la influencia de lo brujesco y lo esotérico en el diseño de moda: el verso *I put a spell on you* nombra una de las últimas colecciones de la barcelonesa Teresa Helbig; Maria Grazia Chiuri incluía motivos mágicos en su debut con Dior, cuyo fundador era extremadamente supersticioso; Alexander McQueen se basaba en los juicios de Salem; en 2014 Gareth Pugh se inspiraba en sombreros de bruja, animales cornudos, etc.



Caramés, Anxela. (2018). *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*. Imprenta Provincial da Deputación da Coruña (catálogo de la exposición celebrada en Vigo de 27 de enero a 11 de junio de 2017 y en Santiago de Compostela de 6 de julio a 12 de noviembre de 2017).

Christensen, Benjamin (director). (1922). *Häxan: La brujería a través de los tiempos* [cinta cinematográfica]. Dinamarca: Aljosh Production Company, Svensk Filmindustri (SF). Chollet, Mona. (2019). *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona: Ediciones B.

De la Iglesia, Álex (director). (2013). *Las brujas de Zugarramurdi* [cinta cinematográfica]. España: Enrique Cerezo P.C., La Fermel Productions.

Evans, Arthur. (2015). *Brujería y contracultura gay. Una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han tratado de destruirla*. Barcelona: Descontrol.

Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

Fuentes Angarita, Andreina. (2018). *Apuntes para una poética del despojo. Nina Dotti performance colaborativo*. Fugas e Interferencias (Actas II Congreso de Arte de Acción), 9-19.

Martínez-Collado, Ana. (2014). *Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. "Lo personal es político"*. Dossiers Feministes, 18, 35-54.

Mayer, Mónica. (1984). *Propuesta para un arte feminista en México*. FEM. Publicación feminista, IX (33), 12-15.

Musker, John y Clements, Ron (directores). 1989. *La Sirenita*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Navarrete, Ana. (2005). *Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas. En Sichel, Berta y Villaplana*. (2005). *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada en Madrid en el año 2005).

Orsanic, Lucía. (2015). *Mujeres velludas. La imagen de la puella pilosa como signo de monstruosidad femenina en fuentes medievales y renacentistas, y su proyección en los siglos posteriores*. Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 19, 217-242.

Perkins, Oz (director). 2020. *Gretel y Hansel: Un oscuro cuento de hadas* [cinta cinematográfica]. Canadá: Orion Pictures, Bron Studios, Automatik Entertainment.

Torrent Esclapés, Rosalía. (2017). *Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas?* Asparkía, Investigación Feminista, 31, 99-111.

Varela, Nuria. (2017). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Zeta Bolsillo.

VV.AA. (2015). *W.I.T.C.H* (Conspiración terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno). COMUNICADOS Y HECHIZOS. Madrid: La Felguera.

Verbinski, Gore (director). (2002). *The Ring* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks SKG, BenderSpink.

Wigman, Mary. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul.

A performance auto-replicada: a repercusión dos valores algorítmicos na performance

Berio Molina Quiroga

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

performance art, big data, instagram, videoperformance, netart, videoart, arte contemporánea.

RESUMEN:

A partir do ano 2017 unha serie de artistas comezan a publicar as súas obras performáticas para instagram. Son vídeos de menos de un minuto que condensan toda a unidade da acción. Non son un documento senón pezas estruturadas para este medio, este tempo e este público que se atopa situado a menos de dous metros da pantalla do seu móbil.

O número de artistas sucédesese nos anos seguintes e todos parecen compartir certas características que precisan dunha análise máis profunda. Que relación gardan co contexto sociotecnolóxico? Que novos paradoxos xorden en relación coa arte da performance? Que relación gardan coa representación dun mesmo, co humor, ou coa política? Esta investigación pretende afondar nestes aspectos para expoñer un punto de partida sobre o que presentar certos cambios paradoxais no tocante a como estes artistas se relacionan con eles mesmos, coa súa arte, co público e o contexto socio-tecnolóxico.

SIEMPRE PASA ALGO

A partir do ano 2017 unha serie de artistas comezan a publicar as súas obras performáticas para instagram. Son vídeos de menos dun minuto que condensan toda a acción. Non son un documento nin un vídeo promocional senón pezas estruturadas e pensadas para este medio, este tempo, e este público que se atopa situado a menos dun metro da pantalla do seu móbil. Accións de menos dun minuto a menos dun metro da vista.

Este artigo céntrase no traballo de catro artistas que parecen compartir certas características que introducen novos paradoxos en relación coa arte da performance, o vídeo e cómo o público percibe as obras. Que relación gardan co contexto socio-tecnolóxico? Que relación gardan coa representación dun mesmo, co humor, ou coa política? Que novas formas aparecen en relación coa video-performance? Este artigo pretende afondar nestes aspectos para expoñer un punto de partida sobre o que presentar certos cambios paradoxais no tocante a como estes artistas se relacionan con eles mesmos, coa súa arte, co público e o contexto socio-tecnolóxico.

O primeiro dos artistas é Jan Hakon Erichsen, nado no ano 1978 en Oslo, Noruega, e quen o día 8 de novembro de 2017 publica a súa primeira acción en dita rede social. Hoxe 4 de setembro de 2020 alcanza un total de 1111 accións, o que supón a realización de máis dunha acción diaria consecutiva durante case tres anos. Conta cun total de 718.000 seguidores na conta de instagram @janerichsen

O segundo é Osvaldo Cibils, nado no ano 1961 en Montevideo, Uruguay, e actualmente afincado en Barcelona. O día 19 de febreiro de 2018 publica a súa primeira acción en instagram e a día de hoxe conta cun total de 363 performances feitas exclusivamente para esta rede social, que de media fan case catro accións cada dez días. Ten 2.736 seguidores na conta de instagram @osvaldocibilsosvaldocibils

O terceiro son o dúo Aguyoshi formado por Aisa Shirai e KEKE de Xapón. A súa primeira publicación

> A performance auto-replicada: a repercusión dos valores algorítmicos na performance

data do 8 de febreiro de 2017 e na actualidade contan cun total de 232 accións que só poden verse na rede, o que fan unha media de case dúas accións cada dez días. Ten 3.284 seguidores na conta de instagram @aguyoshi

O cuarto e último é David Henry Nobody Jr, un artista afincado en Nova York que comezou a súa actividade nos anos 90. Pertenceu ao grupo de performances The Fantastic Nobodies do 2003 ao 2013. Comeza a publicar os seus traballos performánticos a finais do ano 2015 na rede instagram acadando a día de hoxe un total de 1174 publicacións das cales a maioría son vídeo- accións. Conta cun total de 108.000 seguidores na conta @davidhenrynobodyjr

O número de artistas sucédense durante estes tres últimos anos e a lista podería seguir incrementándose cos traballos de Matthew Silver (@silver.matthew), Dylan Sheridan (@_dylansheridan) ou Marina Fujiwara (@mudazukuri) entre outros, mais os catro artistas apuntados son o suficientemente significativos e a súa obra é o suficientemente extensa para profundar sobre os paradoxos que parecen xurdir da súa obra, en especial no caso de Jan Hakon Erichsen e David Henry Nobody Jr, que condensan todas as características que dalgunha forma ou outra están presentes en todos os demais artistas.

A PROXIMIDADE RENXE

Xa no ano 1951 Martin Heidegger (2013) reflexionaba no texto *Das Ding (A Cousa)* sobre un acouramento das distancias provocado polo aumento das velocidades de comunicación tanto física como contextual (información): Arrexúntase todo nunha indistinción uniforme. Como? Non é este amarearse máis desacougante inda ca unha desfeita de todo en mil anacos? (...) O terrible é aquilo que saca todo o que é da súa esencia orixinaria. Que é iso terrible? Amósase e agóchase dun xeito, o xeito en que todo devén presenza, isto é, no feito de que, a pesar de se teren superado as distancias, a cercanía do que é desaparece. (p. 33) Na súa procura da esencia das cousas identifi-

caba o paradoxo mediante o cal a proximidade, a capacidade de poder estar preto das cousas, provocaba que a mesma cousa (á súa esencia) se agochase.

Neste xogo de proximidades e agochos parece haber dous elementos que xogan un papel determinante: a velocidade e a presenza aumentada do que se percibe. Xa non só hai unha cercanía senón unha sobredimensionalidade do obxecto (ou acción) que parece saírse do seu plano dimensional para tocar a quen o mira ou escoita, coma se fosen estes obxectos de realidade aumentada que simulan atravesar a pantalla do dispositivo e que invitan a estirar a man para collelos. Unha cercanía cunha forte presenza que ademais debe seducirnos para chamar a atención do escaso segundo que concede o scroll da ventá de navegación. Un tempo que foxe no momento no que aparece e que non lle permite ao obxecto ou acción presentarse con todo o seu legado pasado. A acción é unha presenza sen pasado que se esvae no momento no que aparece.

As estratexias para romper esta proximidade e poder tocar aos seguidores nun tempo mínimo implican necesariamente o terreo emocional: primeiros planos frontais da cara de Jan Hakon Erichsen mirando a cámara, trucos de maxia e ilusións ópticas, xogos de mimetismo e agocho coa paisaxe onde os corpos parecen confundirse co seu entorno, uso de obxectos cotiáns cos que calquera pode sentir certa implicación emocional como globos, xoguetes ou comida, ou recursos de estimulación sensorial como o ASMR (Resposta Sensorial Meridian Autónoma), unha sorte de pracer auditivo provocada por unha subida de volume de sons miúdos coma un clic de cristal, o rozamento dun lapis contra unha folla, ou a manipulación de superficies, tal como relata Jan Hakon Erichsen: "I didn't know about it (ASMR) before I started this project. People started commenting on it. I started checking it out and sometimes I play up to that ASMR thing. I don't try to make ASMR, but the whole projecting is that I'm really interested in how nonprofessionals use the video medium. I'm really inspired by DIY videos, and ASMR is also in that kind of line" (Erichsen, 2019)

GLOBOS DE TODAS AS CORES, FORMAS E TAMAÑOS.

O 26 de xuño de 2020 o humorista e artista Alberto González Vázquez (tamén coñecido como Querido Antonio) publica no seu twitter un fío no que aparece unha entrevista súa (da que non cita a fonte): Soy pesimista. La originalidad está en peligro de extinción. La autoría está desapareciendo. Hace poco que me he asomado a Tik Tok, una red social en la que se comparten vídeos donde la media de edad es de unos veinte años. Es aterrador. Es un emulador de creatividad. El 98% de los vídeos son réplicas de otros y es imposible averiguar quién ha tenido la idea original, que, por otra parte, suele ser una estupidez.

No fío de twitter un dos seus seguidores, alias @Mazobuenchaval, coméntalle: “Hey bro” [saludo coloquial], en tik tok si puedes saber quién tuvo la idea original. Sólo tienes “q” [abreviación de que] pinchar en el nombre del audio (abajo a la izquierda) y te lleva al creador original. De hecho es “mazo” [muy] creativo porque un mismo audio genera diferentes interpretaciones. Está guapo, “dale chicha” [expresión coloquial que incita a la acción]. (2020)

Mais aló dos xuízos de valor sobre se as obras son orixinais ou non e o que implican a nivel de dereitos de autor e copia, ou se cun simple botón se pode desvelar ao autor orixinal, ou de se realmente este existe, resulta significativa a metodoloxía mediante a cal as pezas se convirten en procesos nos que se producen variacións sobre outra peza dada, ben sexa doutro autor, anónimo, ou incluso dun mesmo.

I'm inspired by something I've seen on the net or some artwork or something, and then I try to do something with the same feel to it.

(Erichsen, 2019a)

O feito de que as accións destes autores poidan formar parte dun fluxo de posibilidades e variacións, coma se se tratase dun laboratorio de formas mundial, onde cada unha delas representa unha pequena variación sobre outra da que se descoñece a referen-

cia, pode confundir as identidades dos autores de maneira que o artista xa non saiba se está facendo unha variación dunha obra súa ou allea. Isto conleva ao paradoxo de que o artista se estea copiando a si mesmo, cando xa non sabe realmente quen é el mesmo.

A velocidade coa que realizan as súas accións (de sete a unha por semana) alimenta ademais o fluxo de posibilidades convertendo o conxunto da súa obra nunha ampla colección de instantáneas, como se as raías de Daniel Buren ou as teas de Christo fosen reproducidas a cámara rápida sobre a liña de tempo das súas vidas, onde aparece ademais un efecto amnésico que agocha non só ao referente da obra senón as súas propias variacións anteriores. Cada nova versión parece borrar á anterior nunha sorte de acción instantánea cegadora.

O NARIZ DE PALLASO CON FORMA DE CORAZÓN.

Jan Hakon Erichsen relata neste fragmento da entrevista realizada por Brian Feldman para a web Intelligencer da New York Magazine como a súa obra foi mudando dunhas accións cunha carga destrutiva máis dura a outras máis humorística: The balloons were more like comic relief. My focus is the destruction part of it and making the destruction devices. Before I started this project, a lot of the things I made were quite aggressive and turned people off. The minute I started using balloons, something changed. People started liking it. It was kind of a breakthrough, that I need a comic aspect to it. So I started focusing more on the slapstick. (2019a) O cambio produciuse de maneira máis ou menos casual ao introducir o elemento do globo e comprobar que as súas pezas tiñan unha aceptación maior.

Esta é unha compoñente que está presente en todos os traballos dos catro artistas. Un humor familiar sen denotacións negativas e que non supón ningún tipo de conflito social político ou cultural, e que se chegan a producirse recaen sobre o propio autor da obra. El ou a súa acción é o propio suxeito da broma. Globos que explotan, corpos formando composicións

> A performance auto-replicada: a repercusión dos valores algorítmicos na performance

simpáticas, paraugas que se poñen do revés enriba da cabeza, cabazas que chorrean pintura, espaguetes que escachan, etc...

Un sentido do humor que conta cunha audiencia ampla dado o seu carácter inofensivo e que pode parecer absurdo se eliminamos a súa compoñente dramática, a mesma que levou ao físico Richard P. Feynman, un dos membros do proxecto Manhattan que desenvolveu a bomba atómica, a definir á natureza como absurda (como é posible que unha concepción absurda da natureza sexa a base para construír unha arma que poida matar a millóns de persoas?).

Un humor que funciona coma un xerador de gústames e que converte o nariz do pallaso nun corazón, que toma como referencia os vídeos online de consumo rápido con xente facendo malabares, caéndose, dando pinchacarneiros, ideando trucos de maxia, construíndo máquinas inútiles, etc... Non é estraño atopar entre as contas de instagram que estes artistas seguen a acróbatas como Jacob Grégoire circus, comediantes como o finalista Got Talent WES-P ou a superheroes patosos como Super Humman.

I've always been inspired by early performance and video artists like Chris Burden who literally risked their life doing their art, and for a long time I've been wanting to make art that has the same kind of chaotic energy as some of those early pioneers had, but mixing in the aesthetics of online videos.

(Erichsen, 2019b)

O OBVIO SEN CENSURA

The project was about getting rid of filters in my thinking process. It was works I would not normally make because, in my thinking, they were somehow wrong to make. I would instead try to make all of them without any censorship. All the obvious ideas which I have a sort of mental checklist not to do. The ideas would be produced fast and then published online. A single piece of work would be produced during one day and published that same day.

(Erichsen, 2017)

Jan Hakon Erichsen fala neste caso sobre un video-blog que realizou antes do proxecto das video-accións en instagram. Resulta interesante o feito de que publicase pezas que eran rexeitadas por el mesmo porque dalgunha forma consideraba erróneas quizais pola súa obviedade, tal como comenta. Era el mesmo quen censuraba as pezas que sen embargo consideraba válidas para internet. É entón internet o sitio ideal para publicar obras rexeitadas por ser obvias? É entón internet un espazo do obvio?

O obvio aquí pode ser entendido como intelixibilidade. O que se ve é o que se mostra. Sen máis. Un coitelo que se crava nun globo e o fai estoupar non é máis ca iso. Unha persoa que agocha a cabeza baixo a liña do horizonte non é máis ca iso. Unha persoa que leva unha caixa de cartón na cabeza mentres fai ruídos cuns circuítos electrónicos non é máis ca iso, ou unha persoa que ten salchichas na boca mentres lle estoupa a cara de pintura non é máis ca iso. Non hai segundas lecturas, nen metáforas. Non hai ningún tema que tratar nin a súa acción representa algo. É simplemente o que mostra.

I'm not trying to say anything in particular. It's just what I'm interested in and trying to find new ways to use objects from our everyday lives in a new kind of absurd light. It takes something you see every day, like spaghetti or something. You see it so many times that you don't see it anymore. It's just there. I take it out and try to find a new way to use it. Hopefully, people enjoy it.

(Erichsen, 2019a)

Unha vez que a imaxe é despoxada de calquera denotación negativa ou conflito gracias ao humor familiar, non hai perigo de proxectar unha linguaxe intelixible, incluso cando non existe ningún tipo de mensaxe. Os filtros de censura tanto sociais como da propia plataforma non interceden e permiten circular esta imaxe-acción fácil de ler, rápida, instantánea, inofensiva e con gancho. Se a imaxe non fose intelixible requiriría máis tempo de procesado por parte do usuario e perderíase no fluxo descendente do scroll. Sen

embargo se a imaxe si fose intelixible pero non “familiar” e transportara algún tipo de contido negativo ou conflitivo, sería censurada pola propia plataforma ou as propias leis xurídicas.

Resulta paradoxal que estas imaxes fosen vítimas da propia censura do autor e que sen embargo non o sexan fóra, nunha inversión das dinámicas censoras que ata agora viñan intercedendo na creación. Resultan perigosas para o propio autor pero non para o seu contexto (dixital)? É o sistema de control tan forte que xa non se precisan instrumentos de censura porque é auto-imposta por nós mesmos?

Este uso de imaxes de fácil lectura é unha característica estrutural de plataformas como instagram se atendemos ás súas Normas de uso e aos casos de censura e castigo xudicial que xa van sentando un precedente na sociedade. Non é seguro facer accións que rompan calquera tipo de lei e non é posible ir en contra das Normas da plataforma entre as que na propia web de instagram se poden atopar: non facerse pasar por outra persoa nin proporcionar información incorrecta, non realizar actividades ilegais ou enganosas, non realizar ningunha acción que impida que o Servizo funcione como está previsto, non intentar comprar, vender ou transferir ningunha parte da túa conta, non publicar contido que infrinxa os dereitos de propiedade intelectual ou industrial, etc...

Todas estas normas foron quebradas nalgunha ocasión polos artistas ao longo da historia da arte e incluso algunha destas obras resultaron ser casos de estudo para entender a evolución da arte e a sociedade, como foi o caso, por poñer un exemplo, da peza radiofónica “The War of the Worlds” de Orson Wells.

Non se pretende que instagram teña que asumir ser o lugar onde se poidan producir as rupturas artísticas máis radicais e experimentais sobre todo en canto ao seu contido e metalinguaxe, fóra das transformacións formais como as que aquí se expoñen, pero si é necesario apuntar que si se producen nalgún lugar non parece que vaia a ser nos contextos

das redes sociais, altamente vixiados e normativizados.

AS IMAXES QUE VENDEN

Hai imaxes que teñen a capacidade de xerar máis gústames que outras. Pola rede hai multitude de artigos que listan os tipos de imaxes que deben empregarse para conseguilo, sobre todo ligados a estratexias de márketing coa finalidade de que tanto a conta da usuaria como o seu contido teñan o maior número de seguidores e gústames. A finalidade é monetizar a actividade da rede social ben a través de vendas directas ou calquera outro tipo de beneficio indirecto.

Entre eles hai un artigo realizado pola escritora freelance Ana Gotter para a páxina de AdEspresso que exemplifica moi ben tanto este tipo de follas de estilo coma os tipos de imaxes con máis gancho. Neste caso céntrase só na propia imaxe deixando de lado outras variables como poden ser o nivel de celebridade da persoa que publica a foto ou a temática da mesma. Resulta interesante comprobar como os catro puntos principais do seu listado son perfectamente aplicables ao tipo de imaxes que estes artistas utilizan nos seus posts.

1. As imaxes UGC (User-generated content), é dicir, imaxes creadas polo propio usuario en relación coa súa cotidianidade onde se valora un acercamento non profesional, un esforzo creativo e certa consciencia de que a imaxe será publicada online.
2. As imaxes entre bastidores. É dicir aquelas imaxes nas que aparece evidenciado o proceso de elaboración ou nas que se reflexa o contexto no que acontecen as cousas xusto no momento no que están pasando. Coma se se tratase dunha visión íntima ao abrir as portas do interior da casa.
3. As imaxes DIY (Do it yourself), é dicir, aquelas que mostran un proceso accesible a calquera persoa

ou obxectos que se poden construír empregando material de fácil adquisición ou reciclado.

4. As imaxes cunha "Ideal visual composition". É dicir, aquelas imaxes que en termos formais resultan sedutoras á vista, ben porque empregan unha cor dominante, porque teñen unha composición estruturada en termos de estabilidade, porque teñen algunha textura que remite a outros sentidos como o tacto, gusto, ou o olfacto, etc... ou porque provocan unha experiencia próxima á sinestesia.

Estes catro tipos de imaxes están presentes nas accións destes catro artistas en maior ou menor medida, e en todo caso denotan como as técnicas SEO e de marketing interfieren nos procesos creativos delimitando unhas follas de estilo que consciente ou inconscientemente aparecen aplicadas nas obras dos artistas. Estes contextos de exhibición non só son exclusivos do sector cultural como acontece nos espazos tradicionais das galerías, museos, salas, festivais especializados, etc... onde só se mostra un contido acorde á política cultural do espazo, senón que estas novas plataformas de exhibición comparten unha infinidade de contidos diferentes con propósitos tamén dispares. Un mesmo espazo serve para mostrar unha vídeo-performance ao mesmo tempo que é empregado coma un diario persoal ou para vender un produto alimenticio, sempre baixo os intereses económicos da rede social. Como consecuencia prodúcese unha confluencia de contidos, intereses, e formas que expanden os propios campos disciplinares, influenciados polo propio espazo de exhibición, que tamén é unha tenda, ou un libro, ou un ximnasio, ou unha consulta terapéutica. Todos eles comparten unha única finalidade, conseguir likes, e todos eles transforman as súas imaxes para conseguilo.

REFERENTES

Heidegger, M. (2013). A cousa. Axóuxere.

Erichsen, J. H. (13 agosto de 2019). *A Brief Chat With Jan Hakon Erichsen, the Twitter Balloon Guy / Entrevistado por Brian Fleddman*. Intelligencer. Recuperado de <https://nymag.com/intelligencer/2019/08/jan-hakon-erichsen-the-twitter-video-star-popping-balloons.html>

Erichsen, J. H. (20 enero de 2019). *Interview with Jan Hakon Erichsen, Norwegian Artist / Entrevistado por Andrew Bellah*. The Politic. Recuperado de <https://thepolitic.org/interview-with-jan-hakon-erichsen-norwegian-artist/>

Erichsen, J. H. (21 enero de 2017). *Faceless Artist 1. Faceless Artist*. Recuperado de https://medium.com/@Faceless_Artist/faceless-artist-1-3c76b0d8ba67

Jan Hakon Erichsen [@janerichsen]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/janerichsen/>

Oswaldo Cibils [@osvaldocibilsosvaldocibils]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/osvaldocibilsosvaldocibils/>

Aguyoshi [@aguyoshi]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/aguyoshi/>

David Henry Nobody Jr [@davidhenrynobodyjr]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/davidhenrynobodyjr/>

Matthew Silver [@silver.matthew]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/silver.matthew/>

Dylan Sheridan [@_dylansheridan]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de https://www.instagram.com/_dylansheridan/

Marina Fujiwara [@mudazukuri]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/mudazukuri/>

Jacob Grégoire circus [@jacob_acrobat]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de https://www.instagram.com/jacob_acrobat/

WES-P [@uespiiii]. *Posts* [Perfil de instagram]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://www.instagram.com/uespiiii/>

Super Humman [@super_humman_123456789]. *Posts* [Perfil de twitter]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de https://twitter.com/super_humman_123456789

Alberto González Vázquez [@queridoantonio]. *Tuits* [Perfil de twitter]. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://twitter.com/queridoantonio>

Gotter, A. (2019). *Top Types of Images that Perform Well on Instagram in 2019*. Adespresso. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://adespresso.com/blog/7-types-images-perform-well-instagram/>

Condiciones de Uso (2019). Instagram. Recuperado o 6 de setembro de 2020 de <https://help.instagram.com/581066165581870/>

La frontera como espacio de acción. Consideraciones sobre el arte fronterizo

Pablo Caldera Ortiz

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

PALABRAS CLAVE:

arte fronterizo; fronteras; performance; inmigración; muros; cotidiano; error; resiliencia; visibilización

RESUMEN:

Lejos de constituir una excepción, la temática del arte fronterizo inunda galerías y museos de arte contemporáneo. De manera paulatina, la frontera ha pasado de ser concebida como un espacio a constituir un tema de estudio que expande su origen, y finalmente se ha convertido en un modelo de pensamiento conceptual que funciona como metáfora que permite dirigir el pensamiento más allá —o más acá— de lo establecido teóricamente. Este artículo parte del propósito de iluminar la relación entre arte, frontera y acción, entendiendo que el arte que se realiza en las fronteras es una de las formas más urgentes de arte de acción y que el muro es el límite soberano de toda práctica.

SIEMPRE PASA

ALGO

LA FRONTERA Y SUS METÁFORAS.

Si se rastreasen todos los usos del término frontera, lo encontraríamos no solo en estudios sociológicos, geopolíticos e históricos, sino en libros de teoría literaria o cinematográfica (las fronteras entre los géneros), en ciencias naturales o en psicología (fronteras lingüísticas, fronteras sociales). Hablar de fronteras es algo tan común que hay que insistir en ocasiones que se trata de un espacio. En alusión a la heterogeneidad del campo semántico de la frontera, Mezzadra y Neilson (2017) afirman en su famoso libro "La frontera como método" que «la frontera se ha inscrito a sí misma en el centro de la experiencia contemporánea» (p. 11). Esta disolución de la univocidad es algo que ya habían adelantado Saskia Sassen (2007) y Étienne Balibar (2007) y que continúa su rumbo natural: la frontera es un concepto real y especulativo, de múltiple significación y sencillo uso, y por ello mismo constituye un terreno providencial para el desarrollo de ejercicios artísticos.

Mezzadra y Neilson establecen una diferencia esencial entre su concepción de lo fronterizo y la de Wendy Brown (2010/2015), quizás la más influyente de las últimas décadas. En efecto, la filósofa norteamericana pretende desmontar la idea moderna de soberanía, de anclaje teológico, y para ello recurre a los muros y las fronteras, pues la construcción de los muros obedece, según ella, a un debilitamiento de la soberanía fruto de la decadencia de los Estados-nación modernos. Por otro lado, Mezzadra y Neilson (2017) dejan claro que su concepto de frontera abraza la heterogeneidad disciplinar y la pluralidad de significados; es un concepto móvil, dinámico: «la frontera constituye un dispositivo epistemológico, que se encuentra en funcionamiento cada vez que se establece una distinción entre sujeto y objeto» (p. 37). Si, para Brown (2015), la soberanía era un «concepto límite» (p. 77), es decir, un concepto que delimita, organiza, marca los confines espaciales; para Mezzadra y Neilson lo son las fronteras: «esenciales para los procesos cognitivos porque permiten el establecimiento tanto de taxonomías

> La frontera como espacio de acción. Consideraciones sobre el arte fronterizo.

como de jerarquías conceptuales que estructuran el movimiento mismo del pensamiento» (Mezzadra y Neilson, 2017, p. 36), coincidiendo con los apuntes de Walter Mignolo (2000) sobre el pensamiento fronterizo. Al fin y al cabo, estamos hablando de algo que siempre va más allá de lo espacial: un concepto que, en el lenguaje, sobrepasa la realidad física. La frontera es capaz de dejar atrás su facticidad inmanente y convertirse en un método, un modelo de pensamiento especulativo.

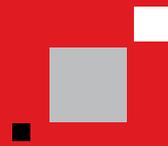
Ahora bien, «la frontera puede ser un método en la medida en que es concebida como un lugar de lucha» (Mezzadra y Neilson, 2017, p. 38). No olvidamos que la frontera es el espacio político por excelencia: un territorio controlado en el que entran en juego diversos agentes soberanos y en el que el poder se hace visible, un lugar que no puede ser entendido desde el afuera político. Así el arte, cuando se enmarca en estos lugares, solo puede ser arte político. Más allá de la discusión en torno a las posibilidades políticas del concepto, se encuentra la frontera como espacio, «una herida abierta», como sostiene la mestiza Gloria Anzaldúa; en esa herida se han introducido los artistas con propósitos divergentes: dar voz, visibilizar la lucha fronteriza, ayudar con su arte a los migrantes, intentar destruir los muros o, con vocación etnográfica, analizar la situación política del entorno. Con propósitos, miradas y finalidades tan divergentes, es inadecuado sostener una imagen homogénea de eso que se ha llamado el arte fronterizo (Fusco, 1989). Incluso un grupo de estudios transdisciplinar como el “AntiAtlas of borders” (formado en Aix en Provence en 2013 por geógrafos, comisarios, antropólogos, y filósofos) ha mutado, con el paso de los años, de grupo de investigación universitario a centro de estudios artísticos, entendiendo así que el arte de fronteras es uno de los fenómenos que más ayudan a comprender el papel de las fronteras en el mundo actual.¹

Así, la frontera se ofrece, sin duda, un territorio adecuado para el arte de acción. Los asentamientos longevos o las heterotopías, como la Jungla de Calais, aumentan, tal y como apunta Sheren (2015), las posibilidades políticas de este espacio que dinamita la distinción evidente entre lo público y lo privado (p.12); un espacio paradójico, sometido a control constante, pero con una atención internacional que lo hace visible; un *entre* espacial, eminentemente político.² En un primer momento, y tomando el “BAW/TAF” (Border Art Workshop) como paradigma insoslayable del arte fronterizo,³ la performance ocupó un espacio central. Así en la acción de 1986 “End of the line” de Felipe Ehrenberg, un artista mexicano fuertemente influido por Fluxus, las participantes sortearon las normas fronterizas, cambiando de territorio varias veces en poco tiempo. Fue el origen de una acción muchas veces repetida en el arte fronterizo: el *cross-border*, desde la famosa *performance* de Javier Téllez (2005) “One flew over the Void (Bala Perdida)”, en la que lo que cruzaba la frontera era una bala humana dirigida al suelo estadounidense, hasta las zapatillas *Brinco* diseñadas por Judy Werthein, que incluyen un kit de supervivencia, una linterna y un mapa que ayuda a cruzar la frontera norte. Entendiendo en un sentido amplio el arte como mañana o capacidad para hacer algo, podría decirse que, en efecto, cruzar fronteras, en tanto que es una práctica *ilegal*, peligrosa y valiente, requiere una habilidad concreta. Pero nadie se atrevería a decir: *qué arte para cruzar fronteras* como decimos *qué arte para coser* o *qué arte tiene*, porque cruzar fronteras es una decisión política, y así el *cross-border art* puede considerarse la unión perfecta entre estética y política, o el arte político por excelencia, en tanto que ocasiona un colapso fronterizo que, así como se aleja de la estetización burda de la frontera, funciona perfectamente como acción política. Al nivel de las zapatillas *Brinco* se coloca la página web “BorderXing guide”, ideada

¹ El término *arte fronterizo* empezó a cobrar cierta importancia a partir de los años 80, con la fundación, en 1984, del “Border Art Workshop” (Taller de arte fronterizo) en la frontera entre México y Estados Unidos (San Diego – Tijuana). Uno de los primeros ejemplos más académicos del uso del término lo encontramos en un artículo de 1989 de la artista mexicana Coco Fusco.

² Tomamos aquí el concepto de lo político de Hannah Arendt (2018, p. 45): «la política surge en el entre y se establece como relación».

³



por el británico Heath Bunting en 2002, que ofrece consejos y rutas libres de control para cruzar las fronteras europeas,⁴ así como la polémica creación “Transborder Inmigrant Tool (TBT)”, que en 2010 condujo a una investigación por parte del FBI y tres congresistas republicanos por *ciberdelito*. La acción, comandada por el grupo ciberactivista “Electronic Disturbance Theater 2.0 / b.a.n.g. Lab”, consistía en la creación de una aplicación para los teléfonos móviles de los inmigrantes que querían cruzar la frontera Norte. El dispositivo reproducía poemas aleatorios que, en ocasiones, marcaban instrucciones de ruta o daban pistas de supervivencia. Asimismo, la aplicación señalaba los caminos seguros que conducían a reservas de agua. Ofrecen ambos ejemplos una paradójica imagen del arte de acción: acción cedida, ya que el cruzar fronteras se presenta como imposibilidad o un peligro para aquellos sujetos para los cuales es también una necesidad, así la acción es catapultada por los artistas, pero llevada a cabo por los sujetos precarios; la acción de cruzar la frontera para un artista que, como tal, ocupa una posición de poder, es bien fácil: el viaje es una de las experiencias fundamentales del artista contemporáneo, tal y como ha mostrado Martha Rosler en sus series de fotografías en aeropuertos.⁵

LA FRONTERA FÍSICA Y EL CRITERIO ESPACIAL.

En su libro “Estética de la performance” (2001), la filósofa Erika Fischer-Lichte reflexionaba sobre la interminable cuestión de las relaciones entre arte y vida, arte y no-arte en el contexto de la revolución performativa, llegando a la conclusión de que «lo esencial para distinguir las realizaciones escénicas artísticas de las no artísticas no es ni el específico

carácter de acontecimiento de cada una de ellas, ni las estrategias escénicas en las que se basen ni la experiencia estética que hagan posible. Es el marco institucional el que permite decidir si hay que clasificarlas como artísticas o como no-artísticas» (Fischer-Lichte, 2001, p. 400). En el contexto del arte de acción fronterizo, esta distinción se hace estéril, e importa bien poco qué acción se considera artística y cuál no —aunque eso no evita que las instituciones se interesen: las zapatillas “Brinco” de Judy Werthein se exponen en la Tate Modern—; el arte fronterizo requiere otro criterio de distinción, en este caso espacial: aquel que se encarga de diferenciar el arte llevado a cabo en la misma frontera (en el caso de la Frontera Norte, al lado de la valla) y el que se hace a distancia, ya sea enmarcado en la ciudad fronteriza (San Diego, Tijuana, etc.) o desde ciudades lejanas. Este criterio no es un *criterio de calidad*: debe ser utilizado para resaltar las acciones performativas directas y distinguir las del arte de denuncia; es lo que diferencia, por ejemplo, el *cross-border art* de “Iceberg Nations” de Rubén Martín de Lucas, o lo que diferencia al documental, lo que diferencia el documental “Border” de Laura Waddington de “Pacific” de Yukinori Yanagi. Así pues, debido al concepto expandido de frontera, también se puede caer en la tentación de llamar *arte fronterizo* a cualquier obra que *diluya fronteras* como las fronteras entre los géneros literarios o entre la pintura y la escultura. El criterio espacial también nos ayudará a excluir esa categoría.⁶ Este mismo criterio también ayuda a distanciarse de la idea de frontera que tienen los migrantes, evitando así lo que Spivak llamaba el *ventriloquismo*, esto es, ocupar la posición de enunciación del subalterno, que ni siquiera tiene poder para hablar (Spivak, 2010). Como ha explicado Amelia Malagamba-Ansótegui, para los inmigrantes «la frontera comienza en lo imaginario, en el espacio

⁴ <http://www.irational.org/heath/borderxing/home.html> consultado el 07/08/2020

⁵ La propia Rosler afirma que no había podido permitirse el viajar en avión de no ser por su posición en el mundo del arte-negocio mundial: <https://www.artnews.com/art-news/artists/they-know-why-you-fly-martha-rosler-on-her-airport-photographs-8816/>

⁶ Además de atender al tiempo, es pertinente preguntarse por cómo transcurre el tiempo en las fronteras. Derrida (2000) argumentaba que la hospitalidad era una cuestión que requería pensar no solo en las fronteras nacionales, sino en toda frontera urbana. Así, la arquitectura jugaba un papel fundamental en el ordenamiento biopolítico de los cuerpos precarios, pero la hospitalidad no era únicamente una cuestión espacial: también era necesario introducir la condición temporal, pues «el tiempo transcurre a ritmos diferentes en los edificios de una empresa bancaria global que en una villa o un barrio pobre». Ha sido sobre todo el cine documental el que ha explorado esta condición.

> La frontera como espacio de acción. Consideraciones sobre el arte fronterizo.

de la vida cotidiana, en la autorrepresentación, en la acción y en la agencia» (Morrisey et al., 2018, 124); en esta dirección apunta la importancia del “Transborder Inmigrant Tool”, que, a partir de lo virtual, conjuga la idea física de frontera con construcción imaginaria de la frontera, cuyo peso se traslada a los gestos cotidianos y la forma de vida, como ha escrito la poeta griega Niki Giannari (Didi-Huberman, 2017): «Car personne n’arrive à la frontière / un jour avant ou un jour après. / On arrive dans le Maintenant».⁷

Un ejemplo paradigmático de arte que puede ser calificado como transfronterizo en el terreno especulativo, pero llevado a cabo bien lejos de una zona tal, es la performance de la artista catalana Núria Güell “Apátrida por voluntad propia”. En el vídeo que registra la acción, la artista declara no sentirse identificada con el *estado-nación* y el concepto de *patria*, habla de *límites fronterizos arbitrarios* y procede a la renuncia de su nacionalidad, con la voluntad política de señalar la construcción arbitraria de los conceptos. Esta desvinculación de su identidad personal con la nación a la que obligatoriamente *pertenece* estaba encaminada a mostrar la imposibilidad de dicha renuncia y la forma punitiva del Estado: solo es posible *perder* tu nacionalidad como forma de castigo, nunca como decisión individual. En los papeles que Güell adjunta a la videoperformance destaca un apunte que ella misma ha escrito a boli sobre un informe judicial: «el derecho construye (limita) la realidad». El apunte sobre el derecho es de suma importancia pues, tal y como había mostrado años antes Hannah Arendt (2017), en el estado moderno, el apátrida se relaciona con la ley de una forma paradójica:

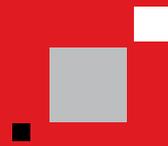
La persona apátrida, sin derecho a residencia y sin derecho al trabajo, tenía, desde luego, que transgredir consecuentemente la ley. Podía sufrir una sentencia de cárcel sin haber llegado siquiera a cometer un delito (...) Como él era la anomalía para la que no había nada previsto en la ley general, le resultaba mejor convertirse en una anomalía recogida por la

ley, es decir, en un delincuente (p. 407).

Este criterio espacial fue uno de los puntos fuertes de la feria de arte INSITE, realizada en cinco ediciones (1992, 1994, 1997, 2000, 2005) en la zona fronteriza San Diego – Tijuana. En el archivo de INSITE podemos encontrar obras que han marcado la dirección del arte fronterizo contemporáneo, como el Caballo de Troya que Marcos Ramírez Erre instaló en el marco de la feria de 1997. Bajo el nombre de “Toy an Horse”, el artista mexicano construyó un inmenso caballo de madera (15 metros) con el interior visible y dos cabezas, cada una de las cuales miraba hacia un país, y lo colocó en el *checkpoint*, por lo que los coches tenían que sortearlo cada día para poder cruzar de un lado a otro de la frontera. La pieza se desactivaba parcialmente cuando se exhibía en lugares no fronterizos, como ocurrió en la bienal de Valencia del año 2007, mostrando así la importancia del criterio espacial en el arte de acción y su relación inalienable con la esfera pública. Para Néstor García Canclini (2010), el caballo de Erre es una muestra de *antimonumento* porque, si bien pretende hablar de la identidad, no presenta una obra de afirmación nacionalista. Canclini celebra la obra de Erre por su capacidad para representar el conflicto fronterizo sin aludir a símbolos nacionales:

El artista eligió un símbolo universal convertido en marca de la infiltración intercultural y lo modificó irónicamente —por su aspecto y su emplazamiento— para indicar la multidireccionalidad de los mensajes y la ambigüedad que provoca su utilización mediática. El artista reprodujo el caballo en camisetas y postales para que se vendieran junto a los calendarios aztecas y los símbolos de Disney. También disponía de cuatro trajes de troyano a fin de que se los pusieran quienes deseaban fotografiarse al lado del monumento, como alusión irónica a las fotos que se sacan los turistas junto a las marcas de la mexicanidad y del *american way of life*. Hacía explícito el conflicto en la frontera, pero no lo representaba con imágenes nacionalistas

⁷ «Porque no se llega a la frontera / un día antes o un día después / Se llega en el Ahora» (trad. propia).



ni con un emblema abstracto de la interculturalidad. Invitaba a reflexionar sobre una frontera específica. (p. 122)

Sin embargo, no toda la obra de Ramírez Erre se ha enmarcado en el contexto de la frontera mexicana, con el propósito de ampliar el espectro del arte político más allá de su identidad nacional, pues «en el fondo todos los problemas humanos son el mismo, ya sean entre mexicanos y americanos, rusos y chinos o africanos y europeos» (Erre en Bonansinga, 2014, p. 35). Toda su obra de este corte fue reunida en la exposición "To Whom It May Concern: War Notes", en la galería Rubin de Texas, una muestra con la que pretendía dar una imagen global del estado de las fronteras. Como afirma la comisaria de la muestra, toda la obra de Ramírez Erre está encaminada a hablar de la frontera entre México y USA como un «sujeto y significante de los asuntos humanos más universales relacionados con la injusticia social y política» (Bonansinga, 2014, p. 47).

Con el también mexicano Yoshua Okón sucede lo contrario: utiliza el nacionalismo como revulsivo contra el propio nacionalismo. En su obra "Oracle", Okón reproduce la marcha antiinmigración llevada a cabo en 2014 en el pueblo homónimo de Arizona, junto con otros vídeos en los que se exploran las raíces del himno americano y la conquista de México. Para Okón, dicha videoinstalación no es una pieza de arte fronterizo sino «a través de la localización fronteriza, intento señalar los problemas conectados a nuestro sistema económico global, problemas que nos conciernen tanto si estamos en México como si estamos en New York o Bombai» (Okón en Stromberg, 2017, p. 3). Este ejemplo de arte fronterizo se sitúa en el plano de la disputa teórica, más cercano a las acciones de Güell que a las instalaciones de Erre. Junto al concepto de "acción cedida", que representa el *cross border art*, podríamos hablar de *acción especulativa* para hacer referencia a todo arte de acción vinculado con las fronteras que no cumple el criterio espacial, o aquellas acciones que parten de la imposibilidad de la acción definitiva, el derribo del muro. Así, puede

decirse que el muro o la valla es el límite inalterable de la acción, su derribo es una quimera. Este fracaso de la acción viene representado en la performance de Ana Teresa Fernández "Borrando la frontera", en la que, mediante un efecto óptico, conseguía que la frontera desapareciese al pintar los barrotes de la valla del mismo color que el mar y el cielo.

CONCLUSIONES

En el artículo se ha intentado ofrecer una introducción general de la situación del arte de acción en fronteras y sus posibilidades políticas reales. Sin embargo, para ello ha sido necesario establecer ciertos criterios de demarcación, pues incluir todas las variantes artísticas citadas bajo el paraguas del "arte de acción" disipa sus singularidades. El marco del arte fronterizo siempre es políticamente activo, y eso hace que sea un terreno difícil de teorizar sin caer en homogeneizaciones abstractas. Por todo ello, tanto la vinculación de las acciones al criterio espacial como la distinción entre acción y acción cedida son pertinentes a la hora de comprender estos fenómenos.

> La frontera como espacio de acción. Consideraciones sobre el arte fronterizo.

REFERENTES

Andreas, P. (2000). *Border Games. Policing the US – Mexico Divide*. Nueva York: Cornell University Press.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute Press.

Arendt, H. (2017). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.

Arendt, H. (2018). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.

Balibar, É. (2007). *Uprisings in the Banlieues*. *Constellations*, (14), 47-71. doi:10.1111/j.1467-8675.2007.00422.x

Bonansinga, K. (2014) *Curating at the Edge. Artist Respond to the U.S./Mexico Border*. Austin: University of Texas Press.

Brown, W. (2017). *Estados amurallados, soberanía en declive*. Barcelona: Herder.

Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Katz.

Derrida, J., Dufourmantelle, A. (2000). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Didi-Huberman, G. (2017). *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Doran, A. (2017, 15 de agosto). *They Know Why You Fly: Martha Rosler on Her Airport Photographs*. *ARTnews*. Recuperado de <https://www.artnews.com/art-news/artists/they-know-why-you-fly-martha-rosler-on-her-airport-photographs-8816/>

Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Fusco, C. (1989). *The border art workshop/ taller de arte Fronterizo*. *Third Text*, 3(7), 53-76.

Mezzadra, S., Neilson, B. (2017). *La frontera como método*. Madrid: Traficantes de sueños.

Morrisey, K, Warner, J. M. (2018). *Border Spaces. Visualizing the US – Mexico Frontera*. Tucson: University of Arizona Press.

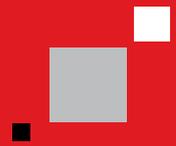
Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Sassen, S. (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz.

Stromberg, Matt. (2017, 2 de noviembre). *The border as muse: Two PST art shows look at flow of humanity between the U.S. and Mexico*. *Los Angeles Times*. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-pst-border-art-shows-20171026-story.html>

Sheren, I. N. (2015). *Portable Borders. Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press.

Spivak, G. (2010). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.



SIEMPRE PASA ALGO

Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo

Johanna Caplliure

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Y UNIVERSITAS MIGUEL HERNÁNDEZ

PALABRAS CLAVE:

Wu tsang; autoficción; artes marciales; performance; historia; queer;

RESUMEN:

En las batallas donde se sigue poniendo el cuerpo, el yo en las luchas identitarias, desconcierta la construcción de un personaje fuerte y arraigado en una ficción. En el trabajo de Wu Tsang la ficción del yo se conforma a través de una cronopolítica donde la historia se remueve tomando la forma de re-enactment performativo, borrando la linealidad cronológica de los laureados en la conquista por la resituación de un linaje donde las épocas, las distancias físicas, las diferencias de raza o cultura hibridan en el cuerpo de una comunidad de afectos. Las cuestiones se siguen con rapidez: ¿cómo performar la identidad en drag? ¿por qué hacerlo desde una ficción extraña? Aquí la performance, los estudios performativos del lenguaje y los estudios de género feministas, queer y trans nos brindan, junto a la crítica de la autoficción el campo de trabajo para las investigaciones de un yo actuado en resistencia.

SIEMPRE PASA ALGO

Wu Tsang (Massachusetts, 1982) es conocida como la primera artista transgénero de orígenes chinos que ha trabajado rigurosamente en las cuestiones correspondientes a performar el género y la identidad desde sus propias vivencias como sujeto racializado. En la última década ha producido una serie de obras donde la performance, el dragging, el clubbing y el testimonio íntimo han servido para escribir el relato de ciertos colectivos. Desde una perspectiva donde la Historia es puesta en entredicho, las narraciones escritas por las vivencias del colectivo son convertidas en armas llenas de afectos y efectos en lo real con las que se restablecen ciertas formas de vida al margen de la norma. De esta manera, sus piezas se entenderían como una tentativa con la que se reescribiría la historia de las personas oprimidas a través de las estrategias de construcción performativa del yo. De hecho, sus acciones son entendidas como performances autoriales sexuadas y racializadas: en ellas explora su identidad mestiza híbrida e hipersexualizada a través de un género ambiguo que ella autodenomina trans, pero donde procede a aventurarse por un sexo, deseo y afecto activo. No es baladí, que el amor, este expandido a una noción más amplia: un amor total/ un amor completo¹, empape sus obras y se erija como la

¹ Ingo Niermann define un amor completo y a sus practicantes, completistas, a lo largo de sus producciones cinematográficas ("Army of Love" (2016) y "Oceano de amor" (2019) junto a Alexa Karolinski o "Sea Lovers" (2020)) y sus narraciones de ficción ("Solution 295-304: Mare amoris", "Solution 257: Complete Love. A novel"). Además de dirigir encuentros internacionales en museos, universidades y centros de arte contemporáneos con Army of Love. El amor completo al que hace referencia Niermann y Karolinski, pero también Wu Tsang fue trabajado de manera inclusiva en nuestro comisariado "A Revolutionary Love/Un amor revolucionari" para la Universitat Miguel Hernández y auspiciado por la Generalitat Valenciana en 2017. Así explicábamos desde las medidas de las políticas inclusivas cómo este proyecto "pretende hermanarse y entender el trabajo afectivo como una muestra de las relaciones informales, íntimas, pequeñas y cotidianas en la que uno se funde con el otro: entendiendo, compartiendo y siendo. Aquí el amor se convierte en una estrategia, en un tópico radical que responde frente a la máquina del capital. Así se trasciende a una economía de afectos y efectos donde la totalidad es una parte de lo que podemos ser. La diferencia solo enfatiza la posibilidad de que seamos un colectivo mejor y mayor. Y las minorías solo un pedazo de lo que somos dentro de nuestro amor". (Caplliure, 2018a, p. 31)

> Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo

mayor de las armas frente al poder de dominación del patriarcado. Tsang recibió el primer reconocimiento en el mundo del arte y especialmente en la escena queer por el film documental "Wildness" de 2012. Este trabajo dedica su investigación al nightclub Silver Platter, emplazamiento histórico en la tradición de los movimientos LGBTQI latinos en Los Ángeles, y que da respuesta a estas cuestiones. El acercamiento de Wu Tsang al club fue como performer y asistente habitual. A través del film pone de relieve los testimonios de la comunidad y la importancia del club como espacio de convivencia. En él se mezcla el show y la vida, la ficción del drag o la mascarada con la realidad del día a día, el dolor y el sufrimiento, así como el empoderamiento y la superación de traumas. A lo largo de las escenas del film, el Silver Platter se revela como un hogar donde uno es como quiere ser. De hecho, mientras que Tsang era estudiante en la escuela de arte promovió, junto a otras compañeras, soirées que dinamizaran el club a través de actuaciones de drag, monólogos y baile, dando pie a una de sus primeras obras conocida como "The Shape of a Right Statement" (2008) -de la que hablaremos más adelante- donde Tsang hace un alegato sobre su identidad.

En 2019 presentó un nuevo trabajo en un film colectivo, junto a Jeremy Deller, Josh Blaaberg y Jenn Nkiru, bajo el auspicio de Frieze y la maison Gucci bajo el nombre "Second Summer of Love". En el episodio dirigido por Tsang observamos como se construye, en forma de un documental mágico, la primera parte de una serie de cuatro donde recoge el legado, desde sus raíces hasta la actualidad, de la música house en la constitución de la cultura underground de Nueva York. "Into a Space of Love" (2018), nombre de este primer episodio del proyecto, incide en el contraste de generaciones mezclando algunos de los testimonios radicados en los años 80' junto a las nuevas generaciones de bailarines cuyos cuerpos, voces, ideales entre el pasado y el presente producen un camino tierno y sensual hacia el futuro. En este caso es el club Paradise Garage sobre el que se escribe la historia. Un refugio para los adeptos al house, pero también para la comunidad negra

y latina LGBTQI. En este sentido el club se convirtió en la expresión del cuerpo en libertad. "Durante un puñado de años, los chicos del club de todos los orígenes culturales se reunían en los almacenes vacíos de Brooklyn para bailar rap oscuro, nu-metal, ballroom, trap, industrial y dancehall, interrumpidos por despachos de Al Jazeera. Esta mezcla extraña y específica de música y referencias parecía la banda sonora del fin del mundo, o una forma de imaginar el futuro" – explica la crítica de arte y escritora Neha Kale (2019).

En estos trabajos la idea de dragging, disfraz, la acción de performar el género, la actuación o el statement se mezclan con las formas del cuerpo, el baile y el ser para entablar una relación directa sobre un mundo posible encarnado por las criaturas de la ficción. Sin embargo, también se pone de relieve la manifestación conspicua por la lucha en la supervivencia, en la resiliencia, en la vindicación por los derechos y la igualdad, a través de la forma de decirse y ser un yo en una guerra contra todo y contra todos. Así, una de las claves en las obras de Tsang se hallaría en cómo emplea la palabra y el cuerpo, la voz y el baile, ya sea para hablar de sí misma, ofreciéndose como altavoz de su comunidad o como catalizador para que otros testimonios incidan en la visibilidad de su historia. De hecho, en sus piezas se hace tangible una política de la visibilidad donde la celebración, el duelo y especialmente el amor se configuran como armas para la lucha. De esta manera, podríamos decir que la performance es un modo de resistencia y que la performatividad en los cuerpos una forma de empoderamiento y de bálsamo con el que paliar el dolor de las heridas de la batalla. En este sentido Paradise Garage nos transportaría al mismo ambiente que el film "Paris is burning" (1990) de Jennie Livingston. Aunque en este caso desde la mirada de Tsang donde ahora se ha transcendido el éxtasis al que decenas de cuerpos llegan en cada ballroom renaciendo en las batallas por ser un "yo" en un lugar colorido y mágico – solo tendríamos que recordar una de las primeras frases del film: "¿Cómo sobrevivir a un genocidio? Solo podemos contestar a

esta pregunta estudiando cómo se ha sobrevivido"; o generando la transposición de una rave en la que mediante el trance de la música la convulsión del cuerpo llegaría a la catarsis, pero que en Tsang se reconvierte a través de un giro de misticismo en un panteón de Madres (Mothers) y Casas ("House of")²: "Encuentra la discoteca y encontrarás la verdad", "Beatliever!"; o como en "Wildness" (2012), derroche de intimidad y fragilidad, el amor produce un renacimiento en comunión con la comunidad. "One love". "El amor es el mensaje".

En el estado español -salvo la obra de Cabello/ Carceller y de una manera muy específica donde se performa el género, se rapea filosofía y se baila el discurso- el ejemplo de investigación más importante sobre estas cuestiones se produjo en torno a la exposición "Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical" comisariada por Sabel Gabaldón y Manuel Segade en el CA2M de Madrid y en el Museo del Chopo en México a lo largo de los años 2017-18 y 2019-20 respectivamente. Esta muestra construía su discurso a través de una historia de los gestos, las poses ("To strike a pose is to pose a threat")³, el vogue-cabulario y los personajes de la escena ballroom desde finales de los años 70' hasta la actualidad. En este caso, como plantean los comisarios, el foco de atención se posó sobre el estudio del cuerpo racializado en el contexto LGTBQI como performance radical donde lenguaje, acción, baile y colectivo se posicionaban en perspectiva atendiendo a su compromiso de resistencia y supervivencia, un escenario clásico en las formas de este movimiento. En el proyecto se presentaron obras de Charles Atlas, Wille Cole, Ellen Gallagher, Juliana Huxtable, Arthur Jafa, Zoe Leonard, Paul Maheke, Adrian Piper, Martha Rosler o de la misma Wu Tsang entre otros. La pieza

de Tsang que pudo verse recogía la experiencia de su residencia en el New Museum de Nueva York con el título "Full Body Quotation", un trabajo de investigación que tuvo como resultado un programa de intervenciones y charlas, una performance grupal en 2011, y la filmación performativa bajo el nombre "How We Perceived a Life (Take 3)" de 2012 donde se encarnaba la herencia del ambiente registrado en "Paris is Burning" desde la cita -fuera esta palabra o gesto. Es decir, mediante los testimonios leídos, interpretados o frases apropiadas y los movimientos y coreografías de los originales. Además, volviendo a "Elements of Vogue", la exposición del CA2M contaba con materiales de archivo y films sobre el movimiento en diferentes momentos tomando presencia sus protagonistas. Al mismo tiempo, un programa público se adueñó de la instalación de Rashaad Newsome (el atrio del museo fue completamente empapelado con papeles de pared y linóleo para el suelo) que, a modo de caleidoscopio, mezclando dentaduras brillantes, joyas, logos de marcas y flores ejercía una imagen fractal y al mismo tiempo imponía un lujo ornamental idóneo para hacer del espacio un ballroom. Así, de la mano de Silvi ManneQueen, Mother of the Kiki House of F.A.B se comisarió una serie de sesiones de ballroom en el museo finalizando con un jurado internacional (Mother Rheeda Ladurée, Godmother Kitana Mizrahi, Icon Mother Amazon Leiomy, Legendary Twiggy Pucci Garçon y la misma Mother Silvi ManneQueen) en el famoso OVAH Ball coronando la parte más participativa de la exposición. También, bajo el mismo escenario que conjuraba la obra de Newsome, se sumó Benji Hart performing un hermoso statement denominado "Dancer as Insurgent"⁴. En esta performance se sitúan a modo de manifiesto las claves del poder de un cuerpo. Pero también del movimiento y de la palabra como

² Cada comunidad LGTBQI en la escena ballroom posee una "casa" y una "madre" de la que son descendientes en formas de entender la performance y los estilos. Las casas como las madres protegen la tradición y cuidan de sus miembros con la intención de mantener los afectos de la comunidad y la tradición de una forma de vida en resistencia.

³ "Lanzar una pose es plantear una amenaza". Craig Owens parafraseando a Dick Hebdige. En Gabaldon, S. y Segade, M. (2019). "Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical". Madrid: CA2M. p.24-25.

⁴ Hart B. (2017). "Dancer as Insurgent", Registro de la performance realizada en el CA2M con motivo de la inauguración de la exposición "Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical", el 16 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=2BB9BuCDBBY>

> Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo

elementos performativos de enunciación y acción. Consecuentemente podríamos argüir, en este momento, que la performance radical se define en primer término como exposición del cuerpo y el movimiento, el segundo lugar como posibilidad de un yo y finalmente como declaración (statement) de intenciones en el mundo.

No obstante, nuestro interés por Wu Tsang se convierte en mayor declarado nuestro marcado trabajo sobre el relato del yo, así como de la conformidad de la autoría a partir de la ficción de un género. ¿Qué queremos decir con esto? Los géneros, sean literarios o sexuales, han brindado la posibilidad de etiquetar y generar una identidad asignada. Sin embargo, nuestra intención afianzada en los estudios de la autoficción y en la práctica del fictocriticism se dirige hacia la ficcionalización de los géneros y en mostrar el fraude de las categorías. En nombre del yo en las luchas identitarias, en las batallas donde se sigue poniendo el cuerpo por una igualdad, inclusividad y equidad, todavía desconcierta la construcción de un personaje fuerte y arraigado en una ficción. Y en cambio, una figura poderosa como la de Wu Tsang nos ofrece una nueva forma inédita de construir el yo. Quizá por ser más comprometida con la fluidez de los géneros y más indulgente con la ficción y su poder de transformación. Puesto que finalmente se trata de dar luz sobre un yo en lucha con y por la vida.

Entonces es el momento de emprender un análisis más detallado sobre ciertas nociones. Debemos tener en cuenta que el concepto clave para definir una parte de esa ficcionalización del yo que pretendemos bosquejar a través de la figura de Tsang y la performance de género se hallaría en la palabra drag. O, al menos, esta nos aportaría una estrategia adquirida de la misma vida -solo tendríamos que echar la vista a atrás para toparnos con casos a lo largo de la historia donde mujeres y hombres han tenido que travestirse- para disfrazar una situación y sobrevivir a esta. La palabra drag nos remite al disfraz, al cross-dressing, al travestismo, y a la identidad transgénero.

Si bien los estudios de género, queer y trans han visto en la práctica del drag una estrategia performativa para cuestionar la historia del conocimiento, del poder y de la sexualidad, así como también para el desarrollo de un statement de identidad, algunos siguen identificando estas formas como histriónicas por sus maneras exageradas. De hecho, por citar un nuevo ejemplo de nuestra actualidad, la mayor y más oída de las críticas que se vertieron hacia la 9ª Bienal de Berlín en 2016, que se tituló "The Present in Drag" para hablarnos de la confusión de géneros y estatus en todas las parcelas de la vida, fue aquella dirigida a la superficialidad, el pastiche, la falta de coherencia y compromiso político o la economía del cuerpo. Todas estas objeciones se canalizaron desde modos canónicos sobre lo político y un desinterés en poner el objeto del drag como sujeto de nuestro presente. A pesar de estos desacuerdos, debemos alegar que el drag no solo invita a la interrogación de los géneros, las sexualidades o los roles marcadamente binarios a través del intercambio de ropas y roles. Sino que crea una historia de las vidas y prácticas en el interior de nuestra sociedad y de nuestra cultura planteando nuevas vías de conocimiento sobre el pasado y otras entidades sobre nuestro presente. DIS, colectivo de artistas que comisariaron dicha bienal, definió la muerte de los binarios y la convivencia de los opuestos de esta manera: "lo virtual como lo real, las naciones como marcas, las personas como datos, la cultura como capital, el bienestar como política, la felicidad como el PIB, y así sucesivamente" (DIS, 2016, p. 55). Es decir, para cada valor o noción inserta en nuestro presente encontraríamos un opuesto diametral que en la ecuación de DIS, pero en nuestro presente también, se ve eludido por un acercamiento a la equivalencia, a un correspondiente o a un igual o cuasi-igual. Así cada concepto adquiere la torsión de su acción dependiente de la combinatoria de efectos y afectos que la mueve. La otra idea con la que se repudió al programa curatorial de la Bienal, pero también habitualmente en relación a la construcción queer, es aquella que pone en relación una realidad cuestionada a través de la ficción. El dragging que defienden DIS se entiende como una ficción con

resultados en la realidad, o más bien como una parte de lo real. "The Present in Drag".

"Es el presente que es incognoscible, impredecible e incomprensible, forjado por un compromiso constante con un conjunto de ficciones. No hay nada particularmente realista sobre el mundo de hoy. Un mundo en el que invertir en ficción es más rentable que apostar a la realidad. Es este cambio de género de la ciencia ficción a la fantasía lo que lo hace inspirador, abierto, en juego, no binario.

(...) En lugar de desenmascarar
el presente, esto es
El Presente en Drag". (DIS, 2016, p. 55)

Entonces nos preguntaríamos sobre qué significa el drag como ficción del presente. Podemos entender esta práctica como un espacio para travestir la realidad. No simplemente desde la parcela sexoafectiva o de género, sino ampliándola a la destrucción de un status quo que es implementado por binarios imposibles de mantener hoy día. Así, draggear o hacer dragging se convertiría en ficcionalizar hasta hacer insoportable la transparencia de una igualdad anodina que repele los discursos por las diferencias- como advertía Byung- Chul Han con el bosquejo sobre una sociedad del control en el marco de las transparencias institucionales. Con este presente en drag se resistiría a la transparencia. Aquella que ha sido convertida en el "reino de la igualdad" (Chul Han, 2013) y, por tanto, ha excluido las diferencias. Por eso, en este sentido remarcamos en esta lectura un travestismo que disfraza la igualdad para convertirla en lo real. Y un dragging the present, como reivindican DIS, puesto que el presente es una interpretación del pasado con miras a un futuro. Por esa misma razón,

no es tan fácil digerir cómo la práctica del drag opera sobre el cuerpo social en presente recordando lo que fue, lo que es y lo que podría ser. Consiguientemente perseveramos en la idea que el drag pretende abrirse a un sinfín de formas inéditas del yo.

Reflexionemos entonces sobre cómo es lo que conocemos. Si el pasado es un hecho construido, consensuado y oficializado por las armas del amo, ¿cómo debe ser el presente? Draggear el presente es mostrar la esquizofrenia del desbordamiento del capital sobre el cuerpo social que en sus formas aberrantes solo agiliza las formas de lo freak, de lo raro, de lo que es extraño e incómodo. Por eso, el drag no esconde, sino que visibiliza el yo ficcional encarnado. Un yo que se entiende como otro u otro que osa a ser una encarnación de mí. Porque el drag "podrá hablar de encarnaciones entre fáctico y ficticio y, por lo tanto, no contará con ninguna legibilidad de los cuerpos" (Lorenz, 2018, p. 51). Puesto que, la dificultad de ser inteligible o legible siempre aflorará en la corporeización de la teoría. Este problema es identificado por el drag, pero este no busca una solución. Ya que, adelantándonos a ofrecer una respuesta, la teoría se pone en práctica con el propio dragging o el dragging es quien crea la teoría. Y esto, tan cercano a las artes visuales contemporáneas, no deniega la posibilidad de un cuerpo, sino que opera en la multiplicidad de ellos.

En 2012 Renate Lorenz publica su ensayo "Art Queer. A Freak Theory"⁵ donde arguye un método en el que el drag podría cambiar nuestra historia. La acción de un revisionismo histórico a partir de la práctica drag y de lo freak⁶ serán las bases enunciativas de la teoría de Lorenz. Efectivamente,

⁵ La edición que estamos empleando para citar el trabajo de Lorenz es la traducción original al francés publicada en 2018. Por lo tanto, la inclusión de citas en español es bajo nuestra traducción del francés. La elección de esta edición es determinada por ciertas circunstancias más allá de la facilidad de hallarla a nuestro alcance en oposición a la publicación original. Una serie de acontecimientos: exposiciones individuales en EEUU y Francia, así como su participación como representantes de Pabellón Suizo en la 58ª Bienal de Venecia en 2019 colocaron de nuevo esta publicación en los estantes de librerías internacionales, incluyendo las de nuestro país en su versión francesa.

⁶ Sobre el concepto de freak redefinido por Lorenz hemos escrito una serie de ensayos en los que destacaríamos: Caplliure, J. (2019) "Telequinesis o fantasía liberadora. ¿Cómo mover sujetos en la Historia?", De lo fantástico y lo inadmisibles, Martínez, M.P. y Mateu, F. (Ed), Sax-Alicante: Cinestesia, y (2018) "Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Renate Lorenz & Pauline Boudry", III PERFORMANCE CONFERENCE, FUGAS E INTERFERENCIAS, Galicia: Universidad de Pontevedra, CGAC.

> Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo

el proyecto de esta hace hincapié en cómo el *dragging* se convierte en una unión de estrategias de investigación, cuestionamiento y reconstrucción de la historia oficial a partir de las historias queer. Dice así: “(e)l *drag*, pues, es una unión de métodos y de prácticas artísticas queer y, al mismo tiempo, un modo de negociación y de paso a la esfera pública” (Lorenz, 2018, p. 44). Y sigue:

Con el fin de poder desarrollar un discurso alternativo de la diferencia, me parece necesario reivindicar el tratamiento histórico de la diferencia como punto de partida de una empresa dirigida a re-trabajar esta cuestión, y no considerar las historias de exclusión y de violencia como pertenecientes al pasado cubriéndolas con las imágenes de auto-emancipación alegre o con los discursos de integración, de tolerancia y de “orgullo gay””. (Lorenz, 2018, p. 44)

En este sentido, suscribiendo las argumentaciones de Lorenz, el análisis del trabajo de Wu Tsang nos parece pertinente. Como indicábamos más arriba, su acercamiento al mundo de la noche, al *clubbing* y al *dragging* siempre ha denotado su interés por mostrar historias de superación, de supervivencia donde el amor es capaz de reparar las injusticias de la historia. De este modo, no da la espalda a la revisión constante de esta, sino que se coloca frente a ella como heredera, como escritora en su reescritura, como lectora de los relatos socavados o enterrados capaz de activarlos en presente mediante el reenactment ficcional de la performance.

Uno de los primeros trabajos de Wu Tsang es “The Shape of a Right Statement”. Se trata de un film performativo inspirado en el vídeo que la conocida activista autista Amanda Baggs compartió en su canal de Youtube, “In my language” (2007). El vídeo de Baggs devino viral en poco tiempo causando una reacción social que fortaleció las reivindicaciones en la lucha de las diversidades y en contra de las discriminaciones. Este vídeo tiene dos partes: en la primera se observa a Baggs interactuando con una serie de objetos comunes; y en la segunda, llamada

“A translation”, una voz artificial, puesto que ha empleado un sintetizador vocal que lee su escritura, hace una declaración sobre cómo el mundo puede ser vivido de diferentes formas, incluso la autista, sin que estas se supediten a ninguna otra. Un tiempo después Wu Tsang recogió el discurso de Baggs para adaptarlo al contexto transgénero, feminista, queer y de raza en una suerte de statement denominado “The Shape of a Right Statement” (2008). En él Tsang aparece frente a la cámara con el rostro limpio y el cabello recogido en una malla como aquellas que se utilizan para maquillarse antes de un espectáculo y que facilitan la colocación de una peluca. El fondo es una cortina de *glitter* que tamiza las luces de colores. De manera maquinal reproduce el texto de Baggs, como si ella misma fuera retraducida por un sintetizador. Si nos detenemos en el texto de Baggs que performa Tsang, observamos cómo cualquiera que no se identifique con una forma de expresión y comunicación del pensamiento estándar queda a la deriva del conocimiento y, por tanto, fuera de ser legible. Baggs (2007) dice así, voz que modula en *drag* Tsang como declaración:

La gente duda de que soy un ser pensante y dado que su definición de pensamiento explica su definición de persona tan ridículamente, dudan mucho de que yo también sea una persona real. (...) Al final, quiero que sepas que esto no ha sido concebido como un espectáculo de *freaks* voyeuristas donde puedes ver el funcionamiento extraño de la mente autista. Se entiende como una declaración fuerte sobre la existencia y el valor de muchos tipos diferentes de pensamiento e interacción en el mundo, donde lo cerca que puedas esta de algo específico de ellos determina si usted es visto como una persona real o un adulto o una persona inteligente. (Baggs, 2007) y (Tsang: 2008)

El discurso de Baggs nos coloca en una toma de conciencia sobre el conocimiento y sus vías y que más tarde en el *dragging* de Tsang se amplifica para encarnar ciertos aspectos de la teoría *freak* que defiende Lorenz. Si estas declaraciones, la de Baggs

y la de Tsang, podrían hacer del drag un manifiesto, otras prácticas drags avanzan a hurtadillas en la posibilidad de una autoría que se desdobra a través de la ficción de género. Por un lado, imitando una identidad y, por otro lado, reconstruyendo esta identidad como una representación de una comunidad. De este mismo modo, se articularía el trabajo que durante más de una década ha ido desarrollando Tsang y que finalmente ha tomado cuerpo en diferentes trabajos performativos, fílmicos e instalativos. La idea de draggear, disfrazar o travestir los conceptos o las historias como acto político registra un nuevo código de conocimiento que se configura como el hilo conductor de sus piezas. En este sentido nos acercáramos al film "Duilian", presentado en la ya comentada 9ª Bienal de Berlín, donde se trabajó ciertos aspectos performativos de la identidad, el cuerpo, la representación y las artes marciales en la propia película, pero también en algunas performances que se desarrollaron en torno al mismo proyecto como son "You sad legend" o "Tears, tears, tears" (ambas de 2016). Así, performar un género sexual o escriturario, reencarnar el pasado en una comunidad queer y trans hoy día o introducir el duelo como forma de honrar la muerte de un ser querido y al mismo tiempo enfrentarse en un combate adquirirían forma en el cuerpo y obra de Tsang. Pero adentrémonos a esta pieza.

"Duilian" (2016) se abre a la propia invención y la formulación de relatos divergentes a partir de la construcción de narrativas. La palabra "duilian" y sus dos acepciones: un couplet poético (las palabras riman en oposición tonal con las otras) y el wushu o lucha con espadas (dos contrincantes danzan y combaten con espadas) nos colocan en la multiplicidad de sentidos que puede abarcar un relato, y que, sin embargo, inducen al concepto de duelo. En un temprano viaje a China, Wu Tsang descubrió una figura que la ha fascinado durante más de diez años y sobre la que construyó el film "Duilian", nos referimos a la poeta y revolucionaria Qiu Jin (1875-

1907). A finales del siglo XIX, esta mujer se convirtió en una figura revolucionaria contra la dinastía Ching por lo que fue ejecutada como traidora. No obstante, su efígie conllevó una exaltación de la autonomía de la mujer china y el comienzo del feminismo en su país. Conocida como la Juana de Arco de China (guerrera del lago del espejo) abandonó a su marido e hijas y buscó en Japón un aprendizaje de las artes marciales junto a las hermanas espadas. Vestida de hombre, empuñando una espada, se la ha traído a la contemporaneidad como la heroína comunista e icono lésbico. Todas estas noticias fascinaron a Tsang que comenzó una investigación sobre lo que no se sabía de Qiu Jin. Es decir, sobre su relación con la calígrafa Wu Zhiying (1868-1934) y sobre su amor.

En "Duilian" Qiu Jin es interpretada por la artista de performance y asidua colaboradora de Tsang, boychild, mientras que el papel de Wu Zhiying ha sido reservado a Tsang. En su investigación descubrió el potencial "trans" de Qiu Jin, y no especialmente porque esta tuviera una relación íntima con otra mujer o vistiera de hombre. En aquella época no era extraño que jóvenes mujeres se unieran para siempre en un lazo de hermandad que, aunque casándose, nunca romperían. Estas jóvenes se llamaban hermanas juradas y entre ellas se construía no solo un emparejamiento fraternal, sino que en muchos casos aparecía el amor y el deseo lésbico. Sin embargo, lo que más llamaba la atención de esta tradición es que las hermanas se abrían a una comunidad donde leían, cosían, cantaban y escribían⁷. Estas uniones y su desarrollo en comunidad favorecieron la independencia de muchas mujeres e incluso de una forma concreta de escritura. La propia Jin perteneció a una hermandad conocida como la Sociedad del Mutuo Amor en 1906. Todo esto evocó en Tsang una idea trans sobre Qiu Jin puesto que nunca había existido alguien como ella. La intimidad, el deseo, la independencia del régimen impuesto (sea el imperio, sea el matrimonio o la vida doméstica), así como la fertilidad de una comunidad de afectos dirigieron

⁷ Especialistas en escritura y literatura china han denominado este tipo de escritura secreta entre las hermanas nü shu.

> Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo

la perspectiva que Tsang ha filmado sobre Jin. Así “Duilian” mezcla el film de ficción, la biografía, las artes marciales y una historia de amor. Una ruptura de géneros fílmicos y narrativos. De hecho, si nos fijamos, cuando Tsang comentó en una entrevista que ama el folklore y no le preocupa que sea verdad⁸, observamos la importancia de la ficción en las historias queer. Y, quizá, en toda historia de amor. En esta Wu Zhiying fue quien pasó el duelo extrañando a Qiu Jin, pero también escribiendo su historia con el fin de que su memoria se mantuviese hasta la actualidad. Esta labor no fue baladí, puesto que Jin es la única mujer cuyo retrato aparece junto a líderes revolucionarios. El deseo y el amor hacia la otra persona puede ir más allá de una somera o prosaica realidad. Un amor por un ideal, por una comunidad, por una vida o por hacer viva una historia. “(W)hat is love? We have love for people, but then there’s also this love for a community, or a movement or cause. What motivates that? What draws people to each other, what kind of energy? (...) I always think that desire plays a huge role in making things happen—in making revolution happen” (D’Arenberg, 2016). Si el amor es una fuente indiscutible de movilización y los afectos en la producción de una comunidad son incuestionables, la ficción impulsaría un juego de relecturas revolucionario. Wu Tsang no solo draggea la historia cuando toma un personaje queer y lo lleva a escena en la actualidad cuestionando la historia oficial, sino al introducir la escritura poética de Qiu Jin y Wu Zhiying, pero también a través de las traducciones de estos textos.

En Hong Kong Tsang invitó a la comunidad queer y trans a ayudarlo a traducir las cartas y textos de estas dos escritoras. Cada participante lo hizo en su lengua (cantonés, malayo o tagalo) y en ese taller, donde se descubrieron formas de amor solo semejantes al de las protagonistas, creció un juego de malas traducciones, malas interpretaciones que generaron nuevos significados. Estas traducciones se incluyeron en el film construyendo una narración coral y una

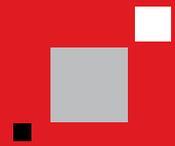
historia que se extrapolaría a la comunidad queer China. La traducción afectiva traicionaría el texto original para ir más allá. Quizá haciendo tambalear la historia y abriéndose a una revolución a partir de una “ficción útil” (Haraway, 1991).

Consecuentemente podríamos argüir que la ficción en la historia, el relato de amor y lucha de Qiu Jin y Wu Zhiying en el film y las performances de Tsang son un reenactment de lo sucedido, un traer a la vida de nuevo, una resurrección de las formas de lucha y de resistencia: travistiéndose para estar a salvo, construyendo una comunidad en nombre de las hermanas juradas como lugar de libertad, viviendo el duelo como escritura de la memoria y como resistencia contra la violencia. Cuando el reenactment no es seguido por las personas que originaron la primera acción esta puede deformar en la traducción, perderse como en los versos traducidos, siempre poniendo énfasis en traer algo nuevo, algo distinto que -en su grado de fricción con la realidad y en su ficción- acentúe una nueva historia, una historia por venir.

El drag puede representar tal posibilidad de devenir (im)personal, de visualizar y deficcionalizar los cuerpos de una manera que de un lado hace referencia a unas personas, a un género, a unas capacidades y a una apariencia, y que, de otro, establece muy claramente que no es cuestión de una “persona” en particular, sino más bien de visualizar las posibilidades de un “devenir otro” de lo que somos. (Lorenz, 2018, p.48).

Un otro que es en su ficción finalmente en comunidad. Una ficción que es una lucha.

⁸ “I love the folklore. I don’t care how much is true” (D’Arenberg, 2016).



REFERENTES

Baggs, A., (2007). *In my language*, 9 min, EEUU.

Caplliure, J., (2018a). "A Revolutionary Love" en *Un amor revolucionari/ A Revolutionary Love*, València: Generalitat Valenciana,

(2018b). "Telequinesis o fantasía liberadora. ¿Cómo mover sujetos en la Historia?" en Martínez, M. P. y Mateu, F. (Ed), *De lo fantástico y lo inadmisibile*. Sax-Alicante: Cinestesia.

(2018c). "Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Renate Lorenz & Pauline Boudry". III PERFORMANCE CONFERENCE, FUGAS E INTERFERENCIAS. Galicia: Universidad de Pontevedra. CGAC.

Chul Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

D'Arenberg, D. (2016). "A conversation with Wu Tsang". Hong Kong. 21 abril. Recuperado de <https://ocula.com/magazine/conversations/wu-tsang/>

DIS. (2016). *9th Berlin Biennale for Contemporary Art*. Berlín: DISTANZ Verlag.

Gabaldon, S. y Segade, M. (2019). *Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical*. Madrid: CA2M.

Hart, B. (2017). *Dancer as Insurgent*, Registro videográfico de performance, CA2M, 23 min 21 seg, España

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Kale, N. (2019). "Into a Space of Love. Wu Tsang". *Running God*, 21 June. Recuperado de <https://rundog.art/into-a-space-of-love-wu-tsang/>

Livingston, J. (1990). *Paris is Burning*, film, 71min, EEUU.

Lorenz, R. (2018). *Art Queer. Une théorie freak*. París: B42.

Newton, E. (1972). *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.

Niermann, I. (2016). *Solution 257: Complete Love. A novel*. Berlín: Sternberg Press.

Tsang, W. (2018). *Into A Space of Love*. HD Vídeo en color y con sonido. 26 min. EEUU.

(2016). *Duilian*. HD vídeo en color y con sonido. 30 min. EEUU.

(2008). *The Shape of a Right Statement I*. Vídeo en color y con sonido. 5 min. EEUU.

Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

Marina Avia Estrada

COLUMBIA UNIVERSITY, NEW YORK CITY

PALABRAS CLAVE:

*Balaclava; feminism; performance; political aesthetics; pleasure
activisms; Chile; dance; pornoterrorism*

RESUMEN:

This investigation proposes an analysis of the appropriation of the capucha by current Chilean feminist activist and artistic groups and its resignification into an identity symbol of their struggles and protests. I assess different reasons that might explain the success of the balaclava as a key iconographic element for the Chilean feminist movement, and reconstruct its use in performances, dances, and collective public actions. Through these practices of reappropriation, this paper concludes, the balaclava has become an effective performative object for the feminist movement in their struggle to challenge neoliberal politics in Chile.

SIEMPRE PASA

ALGO

INTRODUCTION

In May 2018, feminism was the word Chileans searched most often in Google (Contreras, 2018). At that time, a so-called “tsunami feminista” had taken the streets in different cities of the country. The movement had originated within universities, when thousands of women started advocating for a non-sexist education, and denouncing systemic cases of sexual harassment and gender discrimination inside academia. Women occupied several university buildings emulating the 2011 student protests, when massive groups of students occupied schools, high schools and universities for several weeks, advocating for structural changes in the educational system. Throughout the “Mayo feminista”, dozens of demonstrations and marches took place all over the country denouncing the reality of structural sexual violence against women. One year later, in October 2019, Chile experienced a general collapse. What started as a protest against an increase of the already abusive price of public transport, derived into a general insurrection met with extreme violence by state security forces under the command of president Sebastián Piñera. Within the so-called “Chile Despertó” social uprising, the feminist movement played a fundamental role as an active agent against the neoliberal politics that still rule Chile, as a result of the legacy inherited from Pinochet’s military dictatorship. The protests are still ongoing.

In this paper I analyze how the “tsunami feminista”, inheritor of the powerful historical feminist movement in Chile, is currently developing a series of iconographies and visual aesthetics that are both representational and performative. Specifically, I will focus on the capucha as the current hallmark in the struggle of the Chilean feminist movement against the patriarchal system and racial, class, and gender inequities embedded within Chilean society. I will explore how the use of the balaclava by thousands of feminists in public marches, artistic performances, and visual artworks and manifestos has produced

> Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

60

Fugas e Interferencias

both aesthetic and political responses. My main hypothesis is that the Chilean feminist movement has resignified the war-like iconographies of the balaclava (more associated with armed struggles and governmental repression) into a performative object that allows women not only to protect their faces from gases and other aggressive acts enacted by state security forces, but also to create a powerful collective identity. Instead of being used to hide individual identities, I will argue that the Chilean feminist balaclava has given visibility to a movement which is more active and present than ever. Moreover, I claim that the activation of the iconic balaclava through different performances and scenic arts, such as the “Baila Capucha Baila” and the “Yeguada Latinoamericana”, reinforces the idea of the balaclava as an empowering element which allows women to struggle as embodied subjects who are able to turn the protests into rituals of self-knowledge, community building and celebration of joy. From infinite rage to immense pleasure, the current feminist movement is thus able to fight against the patriarchal system while advocating for the recognition of pleasure and self-enjoyment as fundamental rights of women.

1. FROM PRESERVING ANONYMITY TO CREATING AN EMPOWERED IDENTITY

Within the context of the South American dictatorships of the late 20th century, the balaclava was associated to the kidnapping and torture of thousands of innocent civilians, the erasure of their identities, and, in many cases, their murder and disappearance.¹ Dictatorial regimes systematically

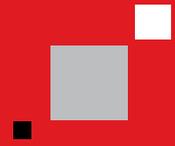
used the balaclava as an element of repression and torture, but at the same time they criminalized anyone who dared to hide the identity under a mask. Using a balaclava was severely punished as an act that challenged the rigid system of control of the bodies, ideologies and movements of citizens. As Cortés Baeza (2014) suggests, “to the extent that this element [the balaclava] is used by official armies, it does not generate great controversies, since it is used by the state power itself. On the other hand, when it arises in scenarios that seek to overthrow official power, it is a problematic element to the extent that it goes beyond the limits of what is allowed” (p. 5).²

The balaclava has a long history of being used as a symbol of dissidence and resistance, historically associated with subversive movements and paramilitary organizations. The “Brigate Rosse” in Italy in the 70s, “Sendero Luminoso” in the 60s in Peru, or “Euskadi Ta Askatasuna” (ETA), active in Spain since the late 50s, used the balaclava to hide the identities of their members in public messages and meetings. The picture of Subcomandante Marcos, the spokesman of the “Ejército Zapatista de Liberación Nacional” (EZLN, The Zapatista Army of National Liberation), smoking a pipe atop a horse and wearing the iconic black balaclava of the insurgent group acquired a mythical status in the 1990s.³ The EZLN was perhaps the first movement that used the balaclava not only as a military garment, but also as an identity sign that they wore proudly. In fact, the zapatista balaclava is still worn by indigenous communities all over the country as a self-identification symbol of their struggle.⁴

¹ The balaclava became a gloomy icon during these dark times, related to the practices of those regimes of terror. For instance, the most repressive zone of one of the biggest clandestine detention and torture centers of Buenos Aires (today converted into the ESMA Memory Site Museum) was named Capuchitas (“small balaclavas”), referring to the condition by which the prisoners-disappeared ones incarcerated there were forced to remain permanently with a balaclava covering their heads. For more information see: <http://www.museositoiesma.gob.ar/item/capuchita/>

² The Chilean dictatorship used different strategies to disenfranchise and delegitimize any opposition against the regime. A scene from the Chilean movie “No” (2012, Pablo Larraín), about 1988 National Plebiscite, is illuminating in this respect. The film uses archive materials of both political campaigns. One of the sketches of Pinochet’s campaign shows three men wearing black balaclavas and grabbing Molotov cocktails. When the men remove their masks, they turn out to be the apparently harmless spokesmen of the opposition. Images like these created a criminalizing social imaginary towards the balaclava as an element always related to warlike iconographies, violence, and terrorism, and effectively delegitimized the people who were struggling to achieve the end of Pinochet’s command.

³ The picture I am referring to was taken by photographer José Villa in Chiapas in 1996.



In Chile, the balaclava also became an identity element associated with different leftwing militias that fought against Pinochet's dictatorial regime. This is the case of the "Movimiento Juvenil Lautaro" (MJL), a splinter faction of the Christian Socialist political party MAPU, and the "Frente Patriótico Manuel Rodríguez" (FPMR), the armed wing of the Chilean Communist party, founded in 1983, whose members covered their faces with scarfs with the group's emblem in their public appearances with the aim of preserving their identities in anonymity.⁵ After Pinochet lost the 1988 National Plebiscite and the dictatorial regime gave way to the Chilean Democratic Transition era (1988-1990), these armed groups lost strength and influence in society. The balaclava would come back to the public sphere, however, used mostly by anarchist activists and students movements in the context of massive protests and marches against the neoliberal socio economic system inherited from the dictatorial period. As a self-identified platform anarchist answered when interviewed by Cristian Fernández (2014): "[the balaclava] not only helps us to protect our identity, or to withstand the gases released by repression forces, it symbolizes our protest and call for social rebellion" (p. 92).

The use of the balaclava by those groups of students and insurgent anarchists had a pejorative consideration among a majority of Chilean society. To many, the balaclava evoked the underground militias of the dictatorship, and was associated to violence against property or the national security forces, which delegitimized the original meaning and intention of the protests. This perception, however, has changed in the last years. In the pacifist 2011 student protests,

the "tsunami feminista" in May 2018, and the massive ongoing protests of "Chile Despertó", the use of the balaclava has been popularized. The narrow, warlike iconography of the balaclava has been expanded into a staple accessory used by Chilean citizens who simply want to peacefully protest or march. Specifically, in the last protests the Chilean feminist movement has adopted and transformed the balaclava into both an insurrectionist and celebratory sign. What was initially a tool used by protestors to claim the right to anonymity and protect themselves from gases and other toxic substances thrown by police and state security forces, has become a medium in itself for the feminist movement, an entity with both a strong symbolic value and a performative one. As feminist researcher Hillary Hiner explains "the balaclava is a symbol of rebellion and revolution and, somehow, [the feminist movement] is taking this history into consideration and turning it into a feminist thing" (Di Girolamo, 2019).

The aesthetics of feminist balaclavas have nothing to do with the balaclavas I have been previously referring to. While the traditional, combative balaclavas consisted of a standard black item which diluted the individual identities of whoever was wearing them, the feminist balaclava is subtle and complex from its conception. Balaclavas are designed, weaved, sewed and decorated by groups of women who share spaces of collective creation, caring, and resistance. Rather than being produced as serial elements, feminist balaclavas are made through thoughtful and conscious creative and collective processes. They are not just valuable as physical and practical elements, but because of how they are

⁴ Nowadays people wearing balaclavas or hoods still carry the stigma of being violent and threatening subjects, not just in Chile but in different societies. In fact, in 2012 Trayvon Martin, an unarmed 17-year-old African American high school student was murdered in Florida by a neighborhood watch volunteer who claimed to have felt threatened by a guy wearing a hooded sweatshirt. The crime unleashed massive marches on 21 March 2012 named "Million Hoodie March", in which people denounced how black people in a hoodie are automatically treated as suspicious subjects by structural racism within North American society and their security forces. The murderer was unconvicted.

⁵ For more information on the FPMR, see Álvarez Vallejo, R. (2019) "El Frente Patriótico Manuel Rodríguez: génesis y desarrollo de la experiencia de la lucha armada del Partido Comunista contra la dictadura de Pinochet" (Chile 1973-1990) [The Manuel Rodríguez Patriotic Front: genesis and development of the experience of the armed struggle of the Communist Party against the Pinochet dictatorship (Chile 1973-1990)].

> Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

62

Fugas e Interferencias



Tus ojos cuentan la historia, portrait series, digital photography. Eugenia Vargas, 2019/2020.

designed and elaborated through slow practices of sharing and creation in communities. Indeed, the feminist balaclava has to be thought of as a textile, associated to the female logic involved in the slow temporality of crafts. As Bell Hooks (1990) beautifully describes the quilting practice of her grandmother in "Aesthetic Inheritances: History Worked by Hand", "[quilting] was an art of stillness and concentration, a work which renewed the spirit, [...], a come back to herself, a rest for the mind" (p. 116). Indeed, textiles have been one of the preferred and most accessible mediums for women to express themselves and, in many cases, have been used as political weapons.

Chile is no stranger to the use of textiles as a strategy of political resistance. The arpilleristas were groups of women who gathered together to create "tapestries of defamation", as Julia Bryan-Wilson (2017) named them (Bryan-Wilson, 2017, p. 143): lively textile designs which depicted tortures, massive abductions, and other human rights violations of the Pinochet era. Wisely taking advantage of their folk textile practice, these women "came together to process shared grief and strategize about how to agitate on behalf of their missing loved ones" (Bryan-Wilson, 2017, p. 149). Following the arpilleras techniques and aesthetics, who embedded pieces of



Tus ojos cuentan la historia, portrait series, digital photography.
Eugenia Vargas, 2019/2020.

the worn garments of their disappeared relatives in some of their textile creations, feminist balaclavas are made out of colorful and bright pieces of cloth decorated by their owners with specific and meaningful accessories. Those amulets and significant motifs are not chosen only as an aesthetic decision, but as an expression of their identities and their ideological approaches. They include iconographies alluding to the defense of women's sexual and reproductive rights, symbols of the Mapuche peoples, and different motifs associated to the feminist struggle and social movements, which are carefully sewn, glued and stitched to their balaclavas. [Fig. 1-3]

Instead of simply hiding an identity, these vivid textile pieces become a field of political expression and pride. "The masks are used to hide personal identities but they are not devices of anonymity. Subjects are there in the colors of the stitches and the little stones each of them decide to sew on the slow-made feminist helmets", feminist artist and researcher María José Contreras points out (2018). Paradoxically, feminist balaclavas have made the movement more visible than ever. What was born as an instrumental gesture to protect the protesters' faces from gases, and to challenge the governmental surveillance system by preserving in anonymity their individual identities, has now been subverted into an empowering element that is proudly worn by assertive, embodied subjects.

The feminist balaclava has liberated a new feminist identity. It represents a horizontal, transversal, and insurgent collective identity which is governed by encrypted codes not easily readable by the patriarchal system, as only the participants are able to identify each other through the personalized elements of their balaclavas. Women thus stand together in defiance and mockery of repressive systems (Baila Capucha Baila, 2020). "A feminist woman wearing a balaclava does not show her face, not for fear of being recognized, but to represent a collective, her face is your face, your face is my face. It is the manifestation of each and every one of us, who both physically and ideologically, live in a territory of resistance", states the manifesto of "Capuchas Rojas en Resistencia", one of the feminist collectives that use the balaclava as their revolutionary hallmark (Capuchas Rojas en Resistencia, 2019).

Through the use of the balaclava in public spaces, feminists weave safety nets of trust and protection. They do so in defiance of the general insecurity created by state security forces, as well as by a patriarchal system which, instead of protecting women and other (mistakenly) named minorities, systematically criminalizes them. As M^a José Contreras (2018) posits, "the [feminist] tsunami left behind experiences

embedded in bodies that practice a way of assembling, of accompanying each other, of being together to metamorphose vulnerability into political action". It is not a coincidence that one of the most popular chants at feminist public demonstrations is "el Estado no me cuida a mí me cuidan mis amigas". The feminist movement is constantly developing its own sorority and affective networks to replace the nonexistent protection and security provided by the Chilean state.

Argentinian theorist and activist Rita Segato has explained how structural violence against women, and more specifically sexual violence and feminicides in Latin American countries, should not be just understood as a consequence of the impunity permitted by the State, but rather as producers and reproducers of such impunity itself (Segato, 2018).⁶ Feminicides, rapes, sexual harassment, and abuses are used thereby as tools within a patriarchal culture that does not allow women to feel safe neither in private spaces nor in public ones. Structural violence against women is thus the consequence of a patriarchal culture that punishes women's empowerment, and of a perverse system built to preserve gender inequality. Against this oppressive context, the use of the balaclava by thousands of feminist women (and, as we will see in what follows, its activation through performative actions) becomes a general challenge to the logics of the neoliberal and patriarchal structures of Chilean society, and a political act of empowerment and embodiment of feminist queer, non-white, non-male subjects who are fighting together for equality.

2. DANCING THE FEMINIST BALACLAVA

In May 2018 the "tsunami feminista", a movement predominantly led by young women, took center stage in Chilean politics to fiercely advocate for a social

change. Among other things, the movement asked for a non-sexist and non-discriminatory education, for a gender identity law, for the legalization of free and secure abortion, for the right of access to sexual and reproductive health.⁷ Characteristically, these women did not just aim at expressing outrage and discontent; they also wanted to celebrate the historical achievements of the feminist struggle, and claimed women's right to pleasure and to the mastery and enjoyment of their own bodies.

For centuries, the predominant system of white patriarchy has repressed women's pleasure by constantly objectifying, commodifying, and judging their bodies. The manifold practices of sexist repression have turned the power implicit in women's pleasure into a potentially traumatic experience. In an attempt at reversing this repressive tradition, feminist writer Audre Lorde published in 1978 the iconic article "Uses of the Erotic: The Erotic as Power". Lorde explained how the Greek term erotic, which originally means "the personification of love in all its aspects" (Lorde, 1978, pp. 5–6), has been historically misused when employed just in reference to sexual connotations. This generalized misuse has turned the concept of the erotic into a taboo, negating women the possibility of exploring its many original connotations, including creative energies, and different feelings of love and joy.

This is why the liberation of pleasure, as Lorde and many other feminists have defended throughout history, is empowering, is transformative and strengthens the body and soul of a woman. Welfare policies must necessarily be intersected by pleasure policies to achieve the feminist horizon of a new, egalitarian social order. As Andrew Heywood (1992) remarked, there can be no justice without pleasure.

⁶ I have decided to use throughout the essay the concept feminicide, instead of femicide. While the latter term refers to women's murder by males for the mere reason of being female, the former pushes this connotation further, holding responsible not just male individuals but also the state and judicial structures that are allies in the normalization of machismo and misogyny. Therefore, the use of the concept feminicide implies an understanding of the killings of women founded on a gender power structure.

⁷ The "feminist tsunami" contributed to the acceleration of the final approval of the Gender Identity Law in November 2018. This law aims to recognize and protect the right to determine one's own gender identity.

⁸ I take the term "pleasure politics" from Brown, A. M. (2019). "Pleasure activism: the politics of feeling good". Chico, CA: AK Press.

And in a sense, it seems that the current Chilean feminist movement has recognized the importance of this liberation of the erotic, and its centrality for the feminist political struggle. From performance and artistic collectives, to protestors and theorists, Chilean women are giving a fundamental role to pleasure politics within their practices and claims.⁸

Employing strategies and techniques that resemble the employment of the body by feminist artists of the 70s, Chilean artistic and activist collectives use their corporality (*sus cuerpos*)⁹ as a means for self-expression, but also as a battleground to promote social transformation. In November 2019, one of the peak months of protests of “Chile Despertó” movement, the performance “Un violador en tu camino” by the artistic group “Las Tesis” from Valparaíso, became viral worldwide.¹⁰ Its lyrics, based in Rita Segato’s feminist scholarship, denounced how institutional violence allows systemic rapes by police officers and how a patriarchally-structured society blames the victims instead of punishing the rapists. While the performance originated as a consequence of an emergency social situation (during 2019, and according to official records, 46 feminicides were committed in Chile) (SERNAMEG, 2019), it soon became a sort of healing ritual, an action of collective empowerment that allowed the participants to develop a feeling of belonging to a powerful community. Women involved in the performance all over the world embodied other’s corporealities, they “represent those who are no longer with us. Those who were silenced, abused, mistreated. We represent those who have fear, with the aim of freeing their chains” (Colectiva Baila Capucha Baila, 2020). Finally, the energy released through staging the performance evolved



Baila Capucha Baila (Las caras del feminismo en Chile) [“Dance balaclava Dance (the faces of feminism in Chile)”. Jestcamera, January 26, 2020.

into feelings of joy, wellness, and empowerment. In fact, talking from the point of view of someone who was involved in the performance, the most powerful and acclaimed moment was always when we danced and sang together “y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía, el violador eres tú”.

⁹ As a political statement, most of the feminist collectives that we are going to mention during the article have begun to feminize the gender of the masculine word *cuerpo* (body). Therefore, instead of using *cuerpo*, they employ *cuerpa*, a feminized version of the word.

¹⁰ “Un violador en tu camino” is a perfect example of what Marcela A. Fuentes has defined as “performance constellations”: “a theoretical lens to define tactics of disruption and worldmaking enabled by activist articulations of body-based protest performances and digital networking. Performance constellations are multiplatform patterns of collective action that articulate asynchronous and multisited performances [...] the result is constellative, connective dramaturgies that bring together fragmented, dispersed modes of participation through affective circulation” (Fuentes, 2019, p.3). This performance became viral in just a few days through social media, and was staged in more than 40 different countries all over the world. The spontaneous performers translated the original Spanish lyrics into their own languages and adapted the message to their local contexts.

> Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

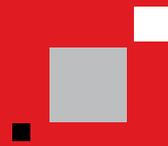


Baila Capucha Baila (Las caras del feminismo en Chile) ["Dance balaclava Dance (the faces of feminism in Chile)"].
Jestcamera, December 13, 2020.

"Dance is the excuse to do feminism, to gather and meet among women. We dance all the time, but what we do is build a network of contention between us", explains Munay, one of the founding members of "Baila Capucha Baila" (Montes, 2020). [Fig.4] This feminist collective takes its name from how the group was established; in November 2019 in Santiago de Chile, after a massive march within the context of the "Chile Despertó" protests, four young women wearing garnished balaclavas started to dance in Plaza de la Dignidad.¹¹ Immediately, the crowd circled them and encouraged them to continue their performance, chanting repeatedly "¡Baila, capucha, baila!". This popular and spontaneous mantra gave name to their feminist dance collective, which takes the balaclava and dancing as their insurgent emblems. Their

practice consists in dancing in public spaces, always wearing their distinct and unmistakable embellished red balaclavas, in an explicit act of defiance to the patriarchal surveillance system that does not allow the public sphere to be a secure place for women and queer subjects. Paradoxically, the balaclava allows the women who wear it to transit from an oppressive situation to an environment of celebration and freedom. Being activated through collective dance, the balaclava allows women to exert their right to pleasure without being recognized, metaphorically making visible the surveillance system by which women are constantly under scrutiny. The balaclava allows women to dance safely and in intimacy even if they are in the middle of a crowded street. [Fig.5]

¹¹ While the original name of the square was Plaza Baquedano, popularly known as Plaza Italia, during the 2019 "Chile Despertó" protests it was renamed as Plaza de la Dignidad, in honor of the demands of the social uprising.



But it is not merely a matter of safety. Through their artistic practice, members of “Baila Capucha Baila” and other Chilean feminist collectives and performing artists such as “Las Tesis”, “Almas Combativas”, or “Yeguada Latinoamericana”, cultivate their own sexiness. By sexiness I’m referring to Sheila Lintott and Sherri Irvin’s (2016) approach to the term; rather than conceiving sexiness as an aesthetic and physical attribute, it should be understood as “an assessment of the whole embodied person that takes into particular account the person’s expression of sexual subjectivity” (p.9). Thereby, sexiness becomes subjective and intimate, rather than a pre-conceived and narrow label determined by the oppressive patriarchal canons. One’s sexiness can be reinforced by generating what Joan Morgan (following Audre Lorde’s approach to the erotic term) calls “erotic spaces”: not necessarily physical sites, but rather a community of shared emotions and experiences, a series of strong artistic and emotional connections, fruitful collective spheres that boost the development of embodied subjects (Morgan, 2015, p. 40).

In the “Baila Capucha Baila” community, women design their balaclavas and attires, enjoy their sexiness by dancing together in public spaces, they breath life into those erotic spaces and become part of them. The process of sharing joy, of having fun, increases their self-esteem and empowers them as members of the community. As a result, these collectives look appealing to other feminist women willing to evolve into embodied subjects. This is how the social change operates; being in contact with women who enjoy their sexiness, makes other women “less willing to accept powerlessness” (Lorde, 1978, p.9). This explains the massive viralization of “Un violador en tu camino” performance. Only four

months after the foundation of “Baila Capucha Baila”, on the 8th March women march in Santiago de Chile, more than 350 women danced together wearing their hallmark red balaclavas.

Throughout history, women have danced as a way of liberating the soul and the body, as a gesture of freedom and celebration, as an act of “resistance against world systems of patriarchy, imperialism, [neo]colonialism, heterosexuality, and white supremacy” (Ruiz, 2018, p. 22).¹² Today, collectives such as “Baila Capucha Baila” are subverting dances originally conceived as heterosexual, patriarchal, and oppressive into emancipatory, healing and empowering practices. The perreo, twerking and pole dance styles are possibly the greatest exemplifications of this insurgent twist. For the general social imaginary, they refer to genres traditionally associated with patriarchal rituals of seduction and the canonical objectification of women. But there is also an ongoing tendency of women dancing and resignifying these styles into feminist and empowering performative acts.¹³ As part of this bigger international trend, members of “Baila Capucha Baila” stimulate their own sexiness through these dances, they take control of their bodies, enjoyment and self-esteem. Against a patriarchal surveillance system designed to repress women’s pleasure and freedom, choosing the enjoyment of one’s own body is still a transgressive act.

Moreover, the politized way they approach those dances is also a challenge to a system that constantly hides and criminalizes non-normative bodies. In her essay “Surveillance is a feminist issue”, Rosalind Gill (2019) argues how neoliberal contemporary cultures promote practices of assessment and body shaming

¹² Thereby it is not a surprise that women’s dancing is prohibited in some countries as Iran, which in 2018 arrested 18-year-old instagramer Maedeh Hojabri for posting some videos in which she filmed herself dancing in her bedroom without wearing a hijab. The detention originated a social media movement by which, under the Iranian version of the hashtag #dancing_isnt_a_crime, hundreds of women posted similar videos challenging the governmental repressive restrictions (Noack, 2018).

¹³ For instance, within this context, “afro-sudaka activist, artist and scholar” (as she defines herself) Fannie Sosa is currently working on her PhD thesis “Twerk/Torque: Usin Pleasure and Manufacturin Resilience in the Atlantic World”. Sosa “creates mixed media knowledge packages that span performance/ video installations/ circular talks/ extended workshops, using pleasure and its transmission as a radical act of resistance for an embodied afro-diasporic evolutionary praxis” (Sosa, n.d.).

> Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

over women's bodies, acts, and movements, as a way of de-empowering them and maintaining gendered hierarchical structures. While traditionally dances such as reggaeton or perreo have been used by mainstream media to promote the establishment of canonical, white, heteronormative bodies (sublimating therefore the repression and shaming of 99% of the other bodies), the erotic dancing performances of groups as "Baila Capucha Baila" are resignifying the canonical stereotypes over women's bodies and attitude, over who is allowed to perform an erotic dancing and who is not. As they affirm, "anyone dances, [the] movement is dance" (Baila Capucha Baila, 2020).

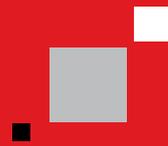
3. THE RADICAL SUBVERSION OF THE BALACLAVA

On 16 May 2018, a group of feminist students demanding a non-sexist education marched by the Pontificia Universidad Católica de Chile. Once there, a group of women in red balaclavas, their torsos naked, raised posters denouncing the University's cover-up of sexual abuses. Immediately those images became an icon of what was later named the Chilean "feminist tsunami". The colorful balaclavas highlight the nudity of women's bodies, sending a message of empowerment. Tellingly, the provocation lies in showing what is forbidden to be shown and hiding what is forbidden to be hidden. The female body and the feminist balaclava challenge the repressive logics of the Chilean neoliberal system. As María José Contreras puts it, there are now "new ways of wearing the balaclava and performing nudity" (Contreras, 2018).

One of these new ways in which the balaclava is associated to the nudity of the body can be observed in the provocative feminist performance project "Yeguada Latinoamericana" by Chilean artist Cheril Linett.¹⁴ The project originated in 2017 as an "invitation to disobey in droves, to lose fear of the security forces and the control they exercise, to destabilize the hetero-norm, and to disobey the sexual and heterosexual mandate imposed by the hetero-patriarchal regime" (Registro Contracultural, 2019). "Yeguada Latinoamericana" consists of street actions in which the performers, usually semi-naked, wear tails and other accessories emulating the attributes of a mare. They place their bodies in meaningful public places, performing provocative poses, as a way of challenging the traditional estates of power: the security and military apparatus, religious institutions, the symbols of the State and patriarchal society. In "Hermanadas en la Revuelta" (2018) they stood in front of the Carabineros, the Chilean police force, showing them their tailed asses. In "Gloriosas" they staged a similar scene in front of the Palacio de la Moneda, the seat of the Presidency of the Republic of Chile, on the day that commemorates the glories of the Chilean army. "Arde" (2018) staged the scene in front of the altar of the Virgin of Carmen in Maipu's votive temple. In their provocative confrontation of the established "social order", these subjects resignify their bodies, objectified as sinful, passive and weak by the patriarchal system, and turn them into empowered, courageous, and revolutionary tools. They become the non-violent subject of riot and resistance, as challenging as actual weapons to the neoliberal system. "In the face of all neoliberal repression with the Yeguada, we continue to put the body on the street," Linett reminds (Carrasco, 2019).

¹⁴ Cheril Linett explains the meaning of the project's name (Torres, 2019): "we are mares, because the fact that they call us 'mares' is because we are sexually insubordinate, we are mares because for us it is not pejorative to be told like that, because it is an attempt at speciesist insult that we want to vindicate, just as if they call us perras or cerda, for us it is not an offense. We are mares as well as any equine being that has been instrumentalized as slave labor, for loading, reproduction and as a military weapon from the historical process of colonization in Latin America to date by state agents, expressing at the same time our rejection of that fact."

¹⁵ In fact, it might be Diana J. Torres' "Pornoterrorismo" cover's book, the one which anticipated these new ways of performing nudity through the balaclava. The premonitory cover of the book shows a picture of a tattooed nude woman wearing a black balaclava and grabbing a grenade with her right hand.



In fact, the way in which “Yeguada Latinoamericana” performs nudity can be framed within the context of what Spanish multidisciplinary artist Diana J. Torres termed as pornoterrorismo in her 2011 homonymous book.¹⁵ For Torres, the term pornoterrorismo encompassed the work of artists who use their practices as “a laboratory to liberate and empower sexuality, to experiment and play with non-normative fantasies and desires, and to make visible a wide range of queer bodies and pleasures” (Solana, 2019, p. 1274). Through the use of these unconventional weapons, they challenge society’s rigid morality and its inflexible and oppressive patriarchal social structures. As Mariela Solana (2019) explains, “the preferred weapons of pornoterrorismo are not guns or bombs but rather politicized bodies, sex, and fluids” (p. 1274).



Comunicado [“Statement”]. Cheril Linett (Yeguada Latinoamericana), 2019, Andrés Valenzuela.

> Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

From its name and the extreme use of the balaclava, to the resignification of nudity and warlike language and settings, “Yeguada Latinoamericana’s” practices are about disruption and subversion, about provocation and limits. In the video-based performance “Comunicado” (December 2019), one of their latest interventions, the use of this subversive iconography is explicit and vindicated.¹⁶ Alluding to the insurgent and terrorist associations of the balaclava, evoking the manners and tone of the 1984 “Primer Manifiesto Rodriguista al Pueblo de Chile” by the “Frente Patriótico Manuel Rodríguez”, in “Comunicado” the “Yeguada Latinoamericana” resignifies the warlike imaginary of the Chilean guerrilla into their own pornoterrorist imaginary.¹⁷ The black belligerent balaclavas of the FPMR are substituted by golden, flashy capuchas; the male armed bodies give way to queer flesh, the violent attitude and poses by sexual, carnal, and lustful dispositions.¹⁸ [Fig.6] The pornoterrorist aesthetics subverts political imaginaries and strategies of public control, transforming each of their elements into radical tools of pleasure and provocation.

“We believe that there is an urgent need for a renewal of the protest media, to support new strategies”, a voice-over says in “Comunicado”. The entire performance plays with the contrast between the charming, delicate and kitsch aesthetics of the glossy makeup, outfits and setting, and the harshness of their speech and political demands. Following the shock and dislocation strategies that characterizes

pornoterrorist art, in “Comunicado”, the anticolonial, anti-military, transfeminist discourse (as scholar Sayak Valencia defines Yeguada Latinoamericana’s ideological corpus) becomes even more powerful (Valencia, 2018). Their celebratory, golden, pearled, sparking balaclavas, their naked glittery painted nipples, their extremely long yellowish nails, perfectly exemplify how women’s and queer empowered bodies can be tremendously subversive without renouncing to their own identity aesthetics [Fig.7].

4. FINAL NOTE

As part of the measures of the Government Security Agenda to quell the “Chile Despertó” social protests, the government of Sebastian Piñera recently promoted the Anti-balaclavas law. The law, which was passed by the Senate in November 2019 and is currently awaiting its final ratification, contemplates sanctions for those who hide their faces under a balaclava in public demonstrations. Obviously, this is not exclusively a matter of security. Thanks in no small part to the feminist movement, the balaclava has become a key symbol of political resistance to the government. Its political erasure will not be that simple.¹⁹

No matter the outcome of this legislative process, women will continue to defy the social order politically and aesthetically too. Since its very conception, indeed, the aesthetics of struggle have been of decisive political importance for the feminist

¹⁶ The complete video performance can be accessed at Artishock. (2019, December 10). “Comunicado | Yeguada Latinoamericana”. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2019/12/10/comunicado-yeguada-latinoamericana/>

¹⁷ The original text of the “Primer Manifiesto Rodriguista al Pueblo de Chile” by the FPMR is accessible at FPMR (2016, December 10). “Primer Manifiesto Rodriguista al Pueblo de Chile” (1984). <https://www.fpmr.cl/index.php/2016-11-11-18-07-51/2016-11-11-18-10-50>

¹⁸ The balaclavas used in “Comunicado” were designed by “Complejo Conejo”, a collective of Theater Designers and Actors of the University of Chile, active since 2011, whose purpose is to install fiction in public and private spaces, making urban interventions and performances.

¹⁹ According to an UN report made between October to November 2019, the Carabineros force is responsible for recurrent human rights violations, including arbitrary deprivation of life, torture, rape, and other forms of sexual violence (UN, 2019). Of the 26 civilian deaths reported during these months, the report recognizes at least 4 of them as cases of arbitrary deprivation of life involving State agents. Likewise, according to the Chilean Instituto Nacional de Derechos Humanos, from October to November 2019, 347 people suffered eye injuries as a result of police brutality (IINDH, 2019, pp. 35-36). Within this context, Chilean artists Lilian Urzúa and María Ignacia Jerez developed the activist textile initiative “Borda sus ojos”, as a tribute to all those eye injury victims. The result was a huge cloth canvas conformed by 875 different embroidered eyes. The artwork was exhibited from December 2019 to March 2020 at the Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos.

movement. A movement that aims to change not just the logic of the neoliberal system but also the patriarchal, racist and heteronormative structures of society needs, by definition, to imagine a new social order as well as new ways of doing to achieve it.

In this article I have tried to reconstruct in the practices of the Chilean feminist movement some of the most creative and original contemporary strategies of aesthetic empowerment. Many of these strategies involve the development of different forms of resistance and struggle involving pleasure acts, the construction of empowering erotic places and communities, the subversion of traditional sexist dances into feminist ones, and so many others strategies of empowerment, community creation, and well-being. Interestingly, these are not at all exclusive of the Chilean struggle. Indeed, the colorful balaclavas are in an aesthetic and political dialogue with the green handkerchiefs in Argentina, the purple ribbons in Spain, the pinkish "pussyhats" in the USA, and so many other signs. All of them are icons of resistance and struggle, but are also celebratory symbols of the powerful and hopeful international alliance that feminism represents to build more just societies in a fairer world.

REFERENCE LIST

- Álvarez Vallejo, R.** (2019, January). *El Frente Patriótico Manuel Rodríguez: génesis y desarrollo de la experiencia de la lucha armada del Partido Comunista contra la dictadura de Pinochet (Chile 1973-1990)* [The Manuel Rodríguez Patriotic Front: genesis and development of the experience of the armed struggle of the Communist Party against the Pinochet dictatorship (Chile 1973-1990)]. https://www.researchgate.net/publication/330511112_EL_FRENTE_PATRIOTICO_MANUEL_RODRIGUEZ_GENESIS_Y_DESARROLLO_DE_LA_EXPERIENCIA_DE_LUCHA_ARMADA_DEL_PARTIDO_COMUNISTA_CONTRA_LA_DICTADURA_DE_PINOCHET_CHILE_1973-1990
- Artishock.** (2019, December 10). *Comunicado | Yeguada Latinoamericana [Statement | Latin American mare herd]*. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2019/12/10/comunicado-yeguada-latinoamericana/>
- Brown, A. M.** (2019). *Pleasure activism: the politics of feeling good*. Chico, CA: AK Press.
- Bryan-Wilson, J.** (2017). *Fray: Art + textile politics*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Capuchas Rojas en Resistencia.** (2019, December 24). *Manifiesto [Manifiesto]*. Teatro Síntoma. https://www.instagram.com/p/B6dcf_YJk6L/?igshid=8udiemtgz4ju
- Carrasco, D.** (2019, November 17). *El cuerpo como arma en tiempos de revuelta social [The body as a weapon in times of social revolution]*. Registro Contracultural. <https://registrocontracultural.cl/el-cuerpo-como-arma-en-tiempos-de-revuelta-social/>
- Centro de Estudios Públicos.** (2019b). Encuesta CEP. Estudio Nacional de Opinión Pública [CEP survey. National Study of Public Opinion] (No. 84). CEP.

> Performing the balaclava Feminist aesthetics in Contemporary Chile

Colectiva Baila Capucha Baila. (2020, July 18). *El baile como resistencia y un arma contra la violencia hacia las mujeres* [Dance as resistance and a weapon against violence against women]. [Zoom conference].

Colectiva Baila Capucha Baila. (2020, January 3). *Manifiesto "Baila Capucha Baila"* [Manifesto by Dance Balaclava Dance]. Instagram. https://www.instagram.com/p/B63Wj-jJbkO/?utm_source=ig_embed

Contreras, M. J. (2018, October 19). *The feminist tsunami*. New York: Columbia Center for the Study of Social Difference [conference]. <https://www.youtube.com/watch?v=z71RyiCVawc&t=12s>

Cortés Baeza, A. (2014). *El giro estético del pasamontañas: reflexión a partir del caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1994-2014)* [The aesthetic shift of the balaclava: reflection from the case of the Zapatista Army of National Liberation (1994-2014)]. Academic thesis. Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129668/el-giro-estetico-del-pasamonta%C3%B1as.pdf?sequence=1>

Di Girolamo, G. (2019, December 17). *Capuchas feministas a la chilena* [Chilean feminist balaclavas]. VICE. https://www.vice.com/es_latam/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena

Fernández, H. C. (2014). *Irrumpe la Capucha: ¿qué quieren los anarquistas en el Chile de hoy?* [The balaclava bursts. What do today's anarchists want?]. Santiago de Chile: Ocean Sur.

FPRM (2016, December 10). *Primer Manifiesto Rodriguista al Pueblo de Chile (1984)* [First manifesto "Rodriguista" to the Chilean people (1984)]. <https://www.fprm.cl/index.php/2016-11-11-18-07-51/2016-11-11-18-10-50>

Fuentes, M. A. (2019). *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Gobierno de Chile. (n.d.). Gob.cl—Agenda de Seguridad [Gob.cl-Security Agenda]. Gobierno de Chile. <https://www.gob.cl/agendadeseguridad/>

Hooks, B. (c1990). *Aesthetic Inheritances: History Worked by Hand*. In *Yearning: Race, gender, and cultural politics* (pp. 115-123). Boston, MA: South End Press.

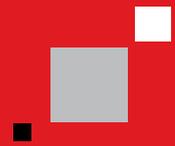
Instituto Nacional de Derechos Humanos. (2019). Informe Anual. Sobre la Situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social (17 Octubre-30 Noviembre 2019) [Annual report. On the Situation of Human Rights in Chile in the context of the social crisis (October 17-November 30, 2019)]. Instituto Nacional de Derechos Humanos. <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/1701/Informe%20Final-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Irvin, S. (2016). *Body Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Lorde, A. (1978). *Uses of the erotic: The erotic as power*. Trumansburg, NY: Out & Out Books.

Montes, R. (2020, March 7). *Cubrirse el rostro para ser legión: El icono de la lucha feminista en Chile* [Covering your face to be a legion: The icon of the Chilean feminist struggle]. El País. <https://elpais.com/sociedad/2020-03-07/cubrirse-el-rostro-para-ser-legion-el-icono-de-la-lucha-feminista-en-chile.html>

Morgan, J. (2015). *Why We Get Off: Moving Towards a Black Feminist Politics of Pleasure*. *The Black Scholar*, 45(4), 36-46. doi: 10.2307/24803042



Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. (2019). Proyecto *Borda sus Ojos*, en homenaje a víctimas de lesión ocular [“Embroider their eyes” project, a tribute to eye injury victims]. <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/proyecto-borda-sus-ojos-en-homenaje-a-victimas-de-lesion-ocular/>

Naciones Unidas de Derechos Humanos, N. U. de D. H. (2019). Informe sobre la misión a Chile. 30 Octubre-22 de Noviembre, 2019 [Report on the mission to Chile. October 30-November 22, 2019]. UN.

Noack, R. (2018, July 9). *After Instagram star is arrested over dance videos, Iranian women post clips of themselves dancing.* The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2018/07/09/iranian-women-are-posting-videos-of-themselves-dancing-in-support-of-arrested-instagram-star/>

Registro Contracultural. (2019). *Estado de Rebelión: Yeguada Latinoamericana [State of Rebellion: Latin American mare herd].* Registro Contracultural. <https://registrocontracultural.cl/estado-de-rebelion-i-yeguada-latinoamericana/>

Ruiz, A. (2018). *Dancing from the margins: body narratives of resistance.* M.A. thesis, California State University San Marcos. http://dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.3/207178/RuizAngelica_Fall2018.pdf?sequence=3

Segato, R. L. (2018). *La guerra contra las mujeres [The war against women].* Caracas: Alcaldía de Caracas, Fondo Editorial Fundarte.

SERNAMEG (2019). Femicidios 2019 [Femicides 2019]. Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, Chile. <https://www.sernameg.gob.cl/wp-content/uploads/2020/01/FEMICIDIOS-2019-al-31-de-diciembre.pdf>

Solana, M. (2019). *Pornoterrorismo and Post-Porn.* In H. Chiang, A. Arondekar, M. Epprecht, J. Evans, R. G. Forman, H. Al-Samman, E. Skidmore, & Z. Tortorici (Eds.), *Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer (LGBTQ) History* (Vol. 3, pp. 1273–1278). Charles Scribner’s Sons; Gale eBooks. <http://link.gale.com/apps/doc/CX3662300288/GVRL?u=columbiau&sid=zotero&xid=e910c0e7>

Sosa, F. (n.d.). *Pleasure against the machine.* <https://www.fanniesosa.com/>

Torres, C. (2019, November 13). *Chile: Yeguada Latinoamericana en “Estado de Rebelión” [Chile: Latin American mare herd in “State of Rebellion”].* La Izquierda Diario. <http://www.laizquierdadiario.com/Yeguada-Latinoamericana-en-Estado-de-Rebelion>

Valencia Triana, S. (2018, June 8). *Hermanadas en la Turba, Hermanadas en la Revuelta: Yeguada Latinoamericana [Twinned in the Peat, Twinned in the Revolt: Latin American mare herd].* Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2018/06/08/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/>

Vergara, C. (2019, December 26). *Sobre la ley anti-encapuchados y otras adaptaciones legales fascistas [On the anti-balaclavas law and other fascist legal adaptations].* CIPER-Chile. <https://www.ciperchile.cl/2019/12/26/sobre-la-ley-anti-encapuchados-y-otras-adaptaciones-legales-fascistas/>

El cuerpo desbordado. Una reflexión sobre lo irrepresentable a través de la danza y la performance contemporánea.

Carme Lage Veloso

UNIVERSIDADE DE VIGO

Laura Navarrete Álvarez

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

Cuerpo; ritual; performance; butoh; biopolítica; somaestética

RESUMEN:

El arte siempre se ha adentrado en lo inefable. La literatura, la pintura y el cine se han hecho eco de la muerte, el dolor y la incomprensión. Sin embargo, cuando el intenso trauma se presenta como inmanejable por su impacto en la psique, el hombre enmudece y un halo de opacidad se cierne sobre la razón y el discurso. Nos hallamos entonces en el terreno de lo indecible.

El objetivo de este artículo es analizar el impacto de las tragedias vividas en el siglo XX y de la violencia simbólica continuada sufrida por las identidades no normativas, en la gestualidad y el movimiento. En la confluencia contemporánea entre la danza y el arte de acción, una corporalidad desbordada, enfrenta a través del ritual, las situaciones de crisis profunda y el sufrimiento que el logos no ha conseguido erradicar, para dar forma a lo irrepresentable.

SIEMPRE PASA ALGO

1. LA ACCIÓN PERFORMATIVA

Sigfried Kracauer reunió en 1963 una serie de artículos acerca de la fotografía, el cine y la danza de su tiempo bajo el título "El ornamento de la masa". El autor alemán vió en la perfecta geometría y sincronización que caracterizaba la estética coreográfica, la misma precisión del trabajador en la cadena de montaje de las fábricas. Movimientos, repetitivos e hipnóticos que reducen al ser humano a un fragmento que carece de una visión de conjunto de la tarea en la que participa. El cine y la literatura distópica dejan constancia de estos procesos de automatización y homogeneización del sujeto. "Tiempos modernos" de Chaplin o "Metrópolis" de Fritz Lang incluyen escenas en las que el orden del trabajo sincroniza a los obreros uniformados en un ritmo sórdido y monótono convirtiéndolos en prolongaciones de las máquinas. A partir de los análisis de Michel Foucault (2000) o de Louis Althusser (1970), comprendemos cómo el aparato ideológico ejerce un férreo control sobre los sujetos dando forma a la norma a través de dispositivos de enunciación reiterativa.

Podríamos encontrar en la obra de Yvonne Rainer reminiscencias de este tipo de movimiento mecánico, en piezas como "Trío A" o en sus primeras performances, (como explica en la entrevista de "W.A.R."), aunque nunca como algo central en su obra. En "Semiótica de la cocina", de Martha Rosler, tras una evidente lectura feminista, podría anidar una crítica a la violencia de esa automatización, cuando los objetos de la industria doméstica son manipulados con una repetición violenta. En otra de sus performances y posterior vídeo, "Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained", la artista es sometida por unos médicos funcionarios a la toma de medidas de su cuerpo, con objeto someterlo a categorización.

John Laugshaw Austin, filósofo británico, define los "actos del habla" (1982, p. 154), y entre ellos incluye los actos performativos, capaces de producir la realidad que describen. A partir de esta idea, Judith Butler, enuncia la noción de género en términos de

> El cuerpo desbordado. Una reflexión sobre lo irrepresentable a través de la danza y la performance contemporánea

performatividad y evidencia su importancia en relación al cuerpo y la identidad. En "El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad" (Butler, 2007) realiza acercamientos interdisciplinarios entre la teoría feminista, la filosofía postestructuralista y el psicoanálisis. La performatividad como acto del sujeto constituye una norma desde el momento de su realización y a través de su reiteración en el tiempo. El arte puede ser entendido como un sistema de acción dotado de agencia, capaz de interpelarnos y de deconstruir los modelos biopolíticos de subjetividad erigidos por la ingeniería social. De esta forma, las tendencias de desmaterialización del objeto artístico, no solamente desintegran los límites tradicionales entre las artes espaciales y las temporales sino que se puede detectar en ellas una voluntad de tratar con aquello que se resiste a lo simbólico mediante una corporalidad liberada de patrones de conducta predeterminados. El acercamiento a lo real, en el sentido lacaniano, se provoca a través de la acción, el shock y la catarsis colectiva.

El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados. (Preciado, 2002, p. 23)

Hermann Broch, en su trilogía "Los sonámbulos" (2018), se planteaba la impronta que el primado del racionalismo y el funcionalismo tendría en el sujeto moderno, al circunscribir la experiencia en los parámetros de lo tangible y lo útil. Resulta interesante, cómo Natalie Bookchin en la línea de Krakauer, reflexiona sutilmente acerca de los mecanismos ideológicos de homogeneización, tanto en el alma como en el cuerpo, el gesto y el movimiento de los sujetos. En "Mass Ornament" (2009) integra fragmentos de videos de youtube en los que sus autores se han grabado bailando solos en sus hogares para orquestar una coreografía colectiva que imita a la de las "Tiller Girls". Coordinando las diferentes imágenes crea la ilusión de que bailan al unísono.

La banda sonora pertenece a dos películas de 1935: "Gold Diggers" de Busby Berkeley y "El triunfo de la voluntad" de Leni Riefenstahl.

En el marco del tránsito entre la modernidad y la postmodernidad se deconstruye la noción de representación. Como resistencia a la espectacularización de la realidad, se abandona la interpretación de una narrativa predeterminada y se defiende que la obra no representa, acontece. El cuerpo se convierte, en estos procesos, en caja de resonancia en la que se concentra la intensidad de la experiencia estética y campo de experimentación de propuestas que no se inscriben en el discurso logocéntrico dominante. La incorporación de la improvisación y la espontaneidad serán objetivos principales de numerosas investigaciones artísticas en la segunda mitad del siglo XX, entre ellas, la danza-teatro alemana, la "Black Mountain College", "el Living Theatre", o el arte de acción.

En el desarrollo del artículo nos proponemos establecer interconexiones entre estas disciplinas y su uso del cuerpo humano, revisando tanto las poéticas que muestran la huella del desarrollo de la ciencia y la tecnología sobre las subjetividades, como aquellas que recuperan el efecto sanador y catártico del movimiento y la gestualidad.

2. CORPOREIDADES DISIDENTES

Hace varias décadas, la artista Barbara Kruger recogió en una obra la paradigmática frase "Tu cuerpo es un campo de batalla". Absoluto protagonista en las artes visuales y bajo la influencia de los escritos de Michel Foucault, el cuerpo se convierte en lugar para la reflexión política y en lugar de investigación de algunas de las cuestiones contemporáneas más urgentes: identidad sexual, derechos de reproducción, homofobia, desigualdad social, desastres bélicos y muerte. Que el discurso tiene la capacidad de inducir acciones, tiene su prueba fehaciente en la repercusión absoluta del dictado de Kruger,

perceptible aún hoy en numerosas propuestas. Paul Preciado, o Yolanda Domínguez ("Registro", 2014), por ejemplo, que hacen de su propio cuerpo un vehículo de experimentación, reflexión, y un dispositivo con capacidad de transformación social.

La proclama de Kruger tuvo su resonancia también en el campo de la danza. Para las historiadoras Sally Banes o Laurence Louppe una redefinición del cuerpo es consustancial a la reflexión política. En el seno de la danza será entendido como núcleo de resistencia frente a lo hegemónico, a la imposición de los roles de género, y como herramienta performativa esencial para posibilitar una modificación de la norma.

Louppe (1997) plantea que la danza contemporánea está construyendo un cuerpo susceptible de cambiar el orden de las cosas a partir de la consciencia de las fuerzas (p. 37).

El postestructuralismo aportó algunas de las claves fundamentales en la desarticulación de las lógicas de representación. Supuso un auténtico desafío a las teorías formalistas, que se habían mostrado insuficientes al eludir el sentido de la obra o sus relaciones contextuales, adoptando una perspectiva de análisis limitada a las relaciones gramaticales entre sus partes. Las tendencias de desmaterialización apuntan en la dirección de una interpretación de la misma como síntoma o como índice de un contexto histórico-cultural. Obras como "4'33'" de John Cage que en su búsqueda del silencio incorpora el sonido accidental, o Small Dance de Steve Paxton que encuentra el movimiento fortuito en su aproximación hacia la inmovilidad, reclamaban un nuevo paradigma y nuevas metáforas para la reflexión estética.

En el tema que nos ocupa, una de las aportaciones fundamentales es la imagen deleuziana del cuerpo sin órganos para nombrar la oposición al cuerpo normativo, productivo y reproductivo programado por los aparatos de control social. Encontramos el origen del concepto en Antonin Artaud (1977)

y sus propuestas sobre la indisociabilidad de las dimensiones corporal y psíquica. De ellas se nutre el teatro de los 60 y el arte corporal de los 70. Artaud niega la concepción imitativa del arte, propia del teatro aristotélico. Aboga por alejarlo de cualquier ámbito representacional y reivindica el papel del gesto y el cuerpo totalmente supeditados hasta entonces a la palabra. En un poema escrito en 1947 como guión de un programa de radio, el precursor del teatro de la crueldad utiliza por primera vez esta imagen como elemento decisivo para poner en jaque el orden inamovible de lo que denominamos realidad a partir de la posibilidad de la deconstrucción del cuerpo normado. Ahí reside para él la crueldad: en los discursos que nos han convertido en hombre-máquina.

El hombre está enfermo porque está mal construido.
Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese
animálclo que le pica mortalmente,
dios
y con dios
sus órganos.
Pues áteme si así lo quiere
Pero no existe nada más inútil que un órgano.
Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos,
entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos
y devuelto a su verdadera libertad. (pp. 99-100)

La metáfora es retomada por Deleuze en "Lógica del sentido" (1969), y más tarde en "El Anti Edipo", junto a Félix Guattari (2005). Para estos autores, el funcionamiento del inconsciente es el gran dilema planteado. No es que las máquinas sociales vengan de fuera a imponernos un corpus normativo sino que el deseo es la clave de la servidumbre. Los códigos sociales operan deformando la producción deseante, subordinándola a las condiciones de reproducción de la estructura social.

El estado es deseo que pasa de la cabeza del déspota al corazón de los súbditos y de la ley intelectual a todo el sistema físico que en él se origina o se libera. Deseo del Estado, la más fantástica máquina de represión

> El cuerpo desbordado. Una reflexión sobre lo irrepresentable a través de la danza y la performance contemporánea

todavía es deseo, sujeto que desea y objeto de deseo. (2005, p. 228)

Se trata de una noción cargada de una dimensión política evidente. No debemos olvidar que la feminización de la sociedad pasa, según el psicoanálisis, por una progresiva deconstrucción de los grandes relatos homogeneizadores y totalizadores. El cuerpo, como arma de combate contra la injusticia o los estereotipos, reclama una identidad nómada cuyo núcleo base es la heterogeneidad. Las reivindicaciones feministas o la teoría queer, referentes en estos procesos, hacen del cuerpo su campo de batalla.

Después de todo, el misterio no es por qué los seres humanos se rebelan sino por qué no lo hacen. Se trata de una pregunta básica de la teoría política, que ya se planteaba Étienne de la Boétie en el siglo XVI o Spinoza en el XVII. ¿Por qué deseamos lo que nos esclaviza y reprime? No es que el régimen político que nos rige nos parezca ideológicamente convincente y coherente sino que nos hemos adaptado a él. La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos.

El hábito describe el modo en que un cuerpo efectúa las actividades regulares y repetitivas que estructuran la vida cotidiana. El afecto indica la capacidad de un cuerpo (individual o colectivo) de afectar o ser afectado por otros cuerpos. (Beasley-Murray, 2010, p. 12)

¿Cuál será la causa de la complacencia y la sumisión frente a estos mandatos? ¿Habría goce en estos actos de sometimiento, o será simplemente la asimilación de las normas culturales las que nos llevan a la obediencia? La obra del danés Christian Falsnaes con frecuencia explora estos juegos de poder en sus performances. En la Nationalgalerie de Berlín en 2015 una serie de órdenes grabadas son emitidas a través de los altavoces y acatadas por el visitante. La lectura es inmediata desde la primera visita: las órdenes persuasivas son mucho más eficaces que

las coercitivas. Tal vez es este el modo en que operan las instituciones a la hora de deformar nuestra producción deseante. Tal vez la falta de crítica en las recomendaciones amables es lo que nos encamina hacia el exceso de positividad que denuncian filósofos y psicoanalistas y deviene en lo que Byung-Chul Han llama la "sociedad del cansancio".

Trátase entón de pensar o corpo como un «corpo-sen-órganos», libre e desorganizado, anterior a todo o disciplinamiento, manipulación ou organización familiares e sociais que acaban converténdoo nun organismo. (Conde Soto, 2015, pp. 185)

Foucault (2005) escribe en el prólogo de *El Anti-Edipo*:

El principal enemigo, el adversario estratégico es el fascismo. Y no únicamente el fascismo histórico, el fascismo de Hitler y Mussolini -que fue capaz de movilizar y utilizar el deseo de las masas tan eficazmente-, sino también el fascismo en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestra conducta cotidiana, el fascismo que hace que nos encante el poder, que deseemos aquello mismo que nos domina y nos explota. (p.13)

La reivindicación de una identidad libre de imposiciones tiene, en definitiva, en el cuerpo sin órganos, su expresión metafórica. Y en el teatro de Artaud y la pintura de Bacon, su materialización práctica inmediata. Sin embargo su potencial en el proceso de liberación de la represión, va a convertir esta noción en una de las claves que generará un espacio de confluencia entre la danza, el teatro y el arte de acción. Se produce, a lo largo del siglo XX, un cambio epistemológico en el seno del cual emerge una corporalidad que, desbordando sus límites, acepta la escisión del sujeto moderno y se enfrenta a lo irrepresentable, no para enmascararlo, sino para explorarlo.

A medida que el siglo va avanzando, la necesidad de liberar el inconsciente de los traumas acumulados

se hace más intensa. Como si se tratara de un correlato de la mudez expresada por algunos pilotos y soldados que volvían de las trincheras, la creación contemporánea abandona las convenciones impuestas por la tradición y emprende un intenso proceso de experiencias emancipadoras. La danza moderna se libera de la tradición hegemónica del ballet clásico y las vanguardias del imperio de la mimesis. En las poéticas expresionistas, si la palabra no alcanza, el movimiento se contorsiona y se deforma el rostro, para purgar los demonios de una sociedad en conflicto en el seno de la cual, el ser humano se halla tan desprotegido como lo estaban nuestros más remotos ancestros.

Desde una perspectiva antropológica, la recuperación de lo extático y lo dionisiaco que caracterizó a las danzas rituales, responde a una necesidad de aquello que había sido extirpado como innecesario por una modernidad racionalista.

La voluntad del déspota -así como la del padre- no es sólo algo incuestionable y que se debe honrar, sino también algo que demanda la renuncia de lo pulsional. La domesticación no solo genera cierto malestar con la cultura, como lo señalan Nietzsche y Freud, sino también cierta satisfacción, que anida en el obedecer. (Pagotto, 2014, p. 99)

Tal vez, como afirma Richard Sennet (1997), "el ritual constituye la forma social mediante la cual los seres humanos tratan de enfrentarse al rechazo o a la adversidad de una manera activa" (p. 86).

En el ritual, las palabras son consumadas por gestos corporales: danzar, agacharse o beber juntos se convierten en signos de confianza recíproca, en actos profundamente vinculantes. Los rituales arrojaban un manto de tinieblas sobre las sospechas que los individuos podían haber albergado unos de otros. (p. 88)

La razón y la ciencia parecían prometer la victoria sobre el sufrimiento humano cuando, de

repente, irrumpe brutalmente en la realidad la muerte industrializada. Es entonces cuando el cuerpo resurge con fuerza para hacer soportable, a través del ritual, el sufrimiento que el logos no ha conseguido erradicar. La danza moderna o el arte de acción asumen una función curativa como antídoto a un mundo desencantado y mecanicista. Inmersos en una realidad positivista carente de verdadera comunicación y comunidad, "la razón tiene motivos para sospechar del ritual, ya que tiene el defecto fatal de unir a la gente" (Sennet, 1997, p. 88).

Conforme el ritual desaparece de las sociedades modernas va progresivamente reapareciendo en el terreno de las artes, de la mano de artistas como Lygia Clark, los accionistas vieneses o Beuys que reivindican la función chamánica o terapéutica de sus propuestas artísticas.

Los efectos que sobre la conciencia social tuvieron los grandes horrores a los que hemos hecho referencia, no fueron inmediatos. Durante décadas, tras los desastres, aún fue posible mantener el relato. Pero finalmente, la crisis de las metáforas iluministas, se traduce en un escepticismo radical hacia la posibilidad de un conocimiento total de la realidad y del propio sujeto. Pareciera como si el dolor y la devastación se hubieran infiltrado en el alma-cuerpo y se manifestaran a través de las piernas, los brazos, el torso, el gesto, la gravedad o la inmovilidad.

Se hace necesario buscar una resignificación frente a la violencia y entonces el cuerpo, desde sus pulsiones, se acerca al límite. La modernidad está en crisis y por sus grietas se desmorona un proyecto homogeneizador de corporalidades y subjetividades organizadas desde un pensamiento binario. El arte es el lugar para lo incomprensible, el reducto liberado de un racionalismo que se dedica a lo demasiado comprensible. Según Freud, el único que nos queda para acercarnos a lo Real, sin que nos hiera.

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él (al hombre) el arte, como un mago

> El cuerpo desbordado. Una reflexión sobre lo irrepresentable a través de la danza y la performance contemporánea

que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir. (Nietzsche, 2000, p. 81)

3. SOMAESTÉTICA

Los estudios de performance nos acercan a una reapropiación del cuerpo. Pensar un cuerpo sin órganos, conduce habitualmente a propuestas que ahondan en el imaginario de lo postorgánico y lo tecnológico, por un lado, y de lo traumático, por otro. Los ejemplos citados a lo largo de este artículo se centran en aquellas poéticas que han utilizado la corporalidad como herramienta para adentrarse en lo indecible y lo irrepresentable.

Lo indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser, y también porque, como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. (Jankélévitch, 2005, p.118)

El camino hacia la performance se origina en el seno de las vanguardias históricas. Las famosas veladas del Cabaret Voltaire abren el telón a través del cual se producirán nuevas incursiones. Acciones capaces de interpelar, intervenir e interferir en la construcción performativa de la norma, cuya potencialidad no pasaría desapercibida como instrumento de resistencia y acción.

Los artistas abandonan los teatros y los museos e incursionan en espacios extraartísticos. La fusión entre la alta y la baja cultura posibilita que danza, ballet, cabaret y danzas populares, no figuren ya en esferas incompatibles y que la publicidad y los medios de masas entren a formar parte de la iconografía

artística. El movimiento encontrado tiene su analogía en el objet trouvé y el gesto innato y cotidiano se adueña del lienzo, de la escena y de la acción.

De esta manera, la improvisación, el azar y lo experiencial se conforman como espacios emancipadores. Y el cuerpo femenino, a menudo vinculado a lo patológico, tendría en este proceso un lugar esencial. Las acusaciones de posesión demoníaca, la imposición de rígidos cánones de belleza cuyo cumplimiento conduce a estados enfermizos, o la enfermedad misma, en experiencias como la de Charcot en la Salpêtrière, constituyen, sin duda, formas heteropatriarcales de control.

Rae Beth Gordon (2013) en el libro "De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique", narra cómo los movimientos frenéticos de la conmoción y el shock, nutrieron los espectáculos del cabaret.

De hecho, el pasaje de ida y venida del café concert al hospital fue tal, que hubo pacientes artistas de café concert, y otras que después de su estancia en La Salpêtrière, se dedicaron a la carrera artística.(...) Tal fue el caso también de Jane Avril, (...) la conocida bailarina del Moulin Rouge inmortalizada por Henri de Toulouse Lautrec. (...) En los bailes de la Salpêtrière Jane Avril descubrió su vocación. Paciente de Charcot, Jane padecía de corea de Sydenham que es una contracción descoordinada de los músculos que produce movimientos descontrolados del cuerpo. (Echeverría Alvarado, 20015, p. 438)

La popularización de términos tales como ataxia locomotriz, caquexia cerebral o afasia, provocan su incorporación en estos espectáculos y en el imaginario colectivo. Los pioneros modernos de la danza frecuentan, tras la Primera Guerra a los dadaístas suizos que se presentan en el Cabaret Voltaire. Investigaciones e intereses comunes siguen uniéndose, en los años 60 a Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, John Cage o la Judson Dance Theater. La búsqueda de una creación desde los márgenes, en espacios no normativos que anulan frecuentemente la

cuarta pared, es una de las constantes identificadoras en este tipo de planteamientos discursivos.

Pero hemos de detenernos aún en la importante reflexión ética y política emergente tras la Segunda guerra mundial y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Tanto la danza expresionista como el Butoh japonés, remiten al vacío, a la sombra y al espectro. En evidente sintonía, las denominadas danzas de la oscuridad y del subconsciente, rompen con la verticalidad ascendente del ballet clásico e introducen movimientos que denotan un sentido de la gravedad que ancla los cuerpos al suelo. Kazuo Ohno, uno de los fundadores del movimiento japonés, alude directamente a la implicación del cuerpo en la generación de conocimiento. Kurt Jooss, pionero de la danza-teatro, realiza en 1932, un alegato contra la guerra inspirado en las danzas de la muerte medievales. "La mesa verde" se anticipa a la destrucción a gran escala que iba a recorrer Alemania. Años más tarde, en la pieza "Café Müller" (1978), de su discípula Pina Bausch, emerge de nuevo la guerra profetizada por Joos bajo la forma de espectro blanco que circula por la escena. Se trata, en esta ocasión, de una rememoración de las vivencias infantiles.

Cuerpos disociados, desincronizados con sus semejantes, aislados en el espacio, incommunicados e inmóviles, pueblan sus coreografías. Se trata de las grafías del trauma. Porque las experiencias traumáticas nos incomunican pero se revelan a través del cuerpo, inconsciente e involuntariamente. Nunca encontraremos un contenido explícito sobre el horror pero se respira la atmósfera perturbadora de la angustia y el sufrimiento.

La Tanztheater Wuppertal propone en sus coreografías la disolución de los estereotipos de género encarnados en el ballet clásico. A través de la repetición se establece un fecundo diálogo con las teorías de la performatividad. Los conflictos de las relaciones humanas o su imposibilidad, se traducen en movimientos estáticos y extáticos. "La Consagración de la primavera" (1975), podría definirse

como un auténtico ritual contemporáneo que pone de manifiesto los roles estereotipados políticamente regulados. El cuerpo de las mujeres, enajenado, violentado y fuertemente reprimido enlaza la poética de Bausch con la de las artistas de la performance. La alemana establece, de hecho, constantes nexos, como el traje que luce una de las bailarinas del montaje "Agua" (2001) en alusión a la obra "Electric Dresses" (1956) de Atsuko Tanaka, integrante del Grupo Gutai. Un discurso, en definitiva, contrario a la visión del cuerpo como un conjunto de fragmentos aislables.

A partir de la década de los setenta decrece paulatinamente lo narrativo en favor de lo experiencial. Afirma Butler que "estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos" (Butler, 2006, p. 36). Performances donde el erotismo, la sexualidad, la asunción del riesgo físico, el dolor y sus límites, juegan un papel protagonista, fueron protagonizadas por Yoko Ono, Orlan, Gina Pane, Marina Abramović, Rebeca Horn, Ana Mendieta, o Rudolf Schwarzkogler entre otros.

Y ahondando en la herida: tal como apunta José Luis Barrios en "SEMEFO: una lírica de la descomposición", ¿en qué medida la contemplación de los horrores de los campos de exterminio nazis subyace en acciones tan disruptivas y liminares? (Barrios, 2005). Inevitable no rememorar, en performances como las de Marcel·lí Antúnez, cofundador del colectivo La Fura dels Baus, las experimentaciones neurofisiológicas a través de la electroterapia realizadas por Duchenne de Boulogne. Nos recuerdan, desde luego, que la tecnobiopolítica nos concibe como organismos cibernéticos racionales, transparentes, descifrables.

Y esta herida abierta permanece en las fronteras espaciales, raciales, sexuales sociales o culturales, que normalmente se establecen. En el arte contemporáneo el discurso postcolonialista y el feminista, comparten tesis identitarias y emancipatorias. Cuanto mayor ha sido la voluntad de dominio, más intensa la asimetría y la especialización de género. Esa es la teoría defendida por Camille Paglia (2006). La sociedad

> El cuerpo desbordado. Una reflexión sobre lo irrepresentable a través de la danza y la performance contemporánea

como construcción apolínea genera la ciencia, el arte y la tecnología para evadir el gobierno de lo ctónico y lo dionisiaco de los cultos terrestres donde reina la mujer y la naturaleza. Los cultos celestes, regidos por la racionalidad, masculinos, apolíneos, nos han llevado a las estrellas. Su expansión sin límites ha recurrido al dominio de lo pulsional y, por ende, del cuerpo. Desde la antigua Atenas, hombres agresivos y dominantes y mujeres pasivas y sumisas han sido necesarios para el avance cultural.

El desafío al concepto de identidad normativa resurge en el pensamiento postcolonial y en la teoría queer. Las huellas de la homofobia, el racismo y la marginación se impregnan en el cuerpo, y por lo tanto la lucha política por la emancipación no cesa. Gloria Anzaldúa encarna el perfil del sujeto fronterizo por su raza, nacionalidad, idioma, origen indígena e identidad sexual. En sus escritos propone la categoría del mundo zurdo, formado por todos los que habitan en la frontera, los marginados del mundo WASPH. "La mujer mexicana está especialmente en peligro" (Anzaldúa, 1987, p. 12). "For this Chicana la guerra de independencia is a constant" (Anzaldúa, 1987, p. 15). Investiga, en la línea de Rosi Braidotti, cómo pensar la diferencia positiva y crea una nueva mestiza que reclama su legitimidad. La herida abierta de las fronteras -de todo tipo- quizás sólo se cerrará tal como sostiene Gayatri C. Spivak (2009), si se deconstruyen las relaciones jerárquicas que mantienen lo distinto en la esfera de la subalternidad.

Desde la perspectiva de una antropología inversa, Gómez Peña utiliza la parodia en sus performances, con el objetivo de desarticular la legitimación de dicha subalternidad. "Podemos también enfocar la performance (...) como una práctica antiquísima en el seno de los rituales chamánicos y poéticos" (2011, p. 317).

Una vez controlada la pandemia del SIDA, que frenó en gran medida estas actitudes reivindicativas a través del cuerpo, actúan los movimientos que muestran sus estados más extremos. La revolución,

una vez más se plantea desde la herramienta más intransferible: el deseo. Algunas de las acciones callejeras de Diana J. Torres o Itz'ar Okáriz, apuntan en esta dirección.

4. CONCLUSIONES

La idea inicial de este artículo parte de la consideración de la necesidad de aquello que las sociedades modernas y contemporáneas en muchas ocasiones han situado en el dominio de lo inútil.

Sin duda, existe una consciencia en el imaginario colectivo contemporáneo de la crisis del pensamiento binario. Alma-Cuerpo, mente-cuerpo, cuerpo-máquina, cuerpo-masculino, cuerpo-femenino, razón-sensibilidad, científico-artístico, necesario-accesorio, función-forma, civilización-primitivismo, centro-periferia... Estas dualidades se imponen confinando fuera de las fronteras de la normatividad cultural el último término del binomio. Las relaciones de simetría entre lo heterogéneo se hacen indispensables. La realidad de lo diverso es uno de los dispositivos fundamentales de reflexión sobre la contemporaneidad.

El título del apartado precedente responde a la teoría filosófica elaborada por Richard Shusterman. La somaestética propone un paradigma para estudiar la implicación del cuerpo en la generación de conocimiento y la construcción de realidad. Una nueva epistemología emerge a través de una comprensión de la unidad fundamental entre cuerpo, mente y cultura. Las artes performativas que utilizan el cuerpo como médium sensorial, han proporcionado vías de acercamiento a los elementos inasequibles a la conciencia. Lo performativo como cualidad de hacer o realizar, se refiere a la acción y a la ejecución y por tanto, tiene que ver con la generación de saberes.

Definitivamente, danzamos porque existen muchas cosas que no entendemos.

Dance me to your beauty with a burning violin
Dance me through the panic till I'm gathered safely in
Lift me like an olive branch and be my homeward dove
Dance me to the end of love (Cohen, L. 1984).

REFERENTES

Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, EEUU: Aunt Lute Books.

Artaud, A. (1977) *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios*. Madrid, España: Ed. Fundamentos.

Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona, España: Paidós.

Beasley-Murray, J. (2010). *Poshegemonía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Barrios, J-L. (2005). *Semefo, una lírica de la descomposición*, Fractal nº 36, enero-marzo, año IX, volumen X, pp. 41-64. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/F36Barrios.html>

Braidotti, R. 2000. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Broch, H. (2018). *Trilogía de Los sonámbulos*. Recuperado de <https://www.holaebook.com/book/hermann-broch-triloga-de-los-sonmbulos.html>

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, España: Paidós.

Cohen, L. (1984). *Dance Me to the End of Love. En Various Positions*. [CD] Lugar: Sony Music Entertainment.

Conde Soto, F. (2015). *Apuntamentos sobre corpo e feminidade na psicanálise lacaniá e na filosofia de Deleuze e Guattari. Trazos de xénero no século XXI: III Xornada Universitaria Galega en Xénero*, 179-188. Recuperado de <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/754>.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Dominguez Y. (2014) Registro. Recuperado de: <https://yolandadominguez.com/portfolio/registro/>

Echeverría Alvarado, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid.

Foucault, M. (1995). Una introducción a la vida no fascista. En Deleuze, G. y Guattari, F. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, 1995. p. 13. Barcelona, España: Paidós.

Foucault, M. 2000. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, España: Ed. Siglo XXI.

Loupe, L. (1997) "Qu'est-ce qui est politique en danse?", *Nouvelles de Danse, Dossier Danse et Politique*, N°30, Bruselas :Ed. Contredanse, p. 38. Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona, España: Alfa Decay.

Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Paglia, Camille. (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid, España: Valdemar.

Pagotto, M.A. (2014) *Conceptualizaciones sobre el estado en el Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. *Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte* n° 21, 85-103. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=854309220>

Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Barcelona, España: Anagrama.

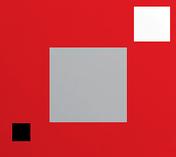
Rae Beth Gordon, B. (2013). *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*. Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.

Sennet, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Spivack, Ch. G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona, España: Ed. Macba.

Swartz S., Disney A., Hershman-Leeson L. (productores) y **Hershman Leeson L.** (director). (2010) *Women Art Revolution*. [DVD]. Estados Unidos: Hotwire Productions.

poránea.



SIEMPRE PASA ALGO

SIEMPRE PA

El Grupo Gallot, pionero de la performance en España, y el 'Arte de acción pública' como escena política subversiva.

Maria Josep Balsach Peig

UNIVERSITAT DE GIRONA

PALABRAS CLAVE:

Arte de acción; Performance; Arte español posguerra; Arte y política.

RESUMEN:

Este artículo se centra en las acciones del Grupo Gallot realizadas en Barcelona durante los meses de septiembre y octubre de 1960, consideradas como las primeras performances del estado español. El Grupo Gallot fue el introductor del concepto del "pintura de acción pública", concepto artístico vinculado con la acción política como se puede ver en la prensa de Barcelona y en el NO-DO en plena dictadura franquista. Un arte anónimo y colectivo, la acción pictórica como revulsivo y la crítica a la pintura del Informalismo y al arte institucional, se traducirán en una nueva expresión artística radical. El grupo Gallot está relacionado con la figura de Mijaíl Lariónov y con los pintores eslavos Gabriel Morvay y Vladimir Slepian, este último artista teórico de la "Pintura transfinita", la influencia de los cuales abre un nuevo concepto en los orígenes del arte de acción en la segunda mitad del siglo XX.

SA ALGO

Existen episodios fundacionales de los orígenes del arte de acción en España, momentos de ruptura y de creación de nuevas bases teóricas que se traducirán en nuevas expresiones artísticas radicales. Las acciones del Grupo Gallot representan un capítulo artístico inédito que se inició en París a finales de 1959 y que estalló en Barcelona con la creación de sus acciones de "pintura de acción pública", realizadas durante los meses de septiembre y octubre de 1960. Este episodio, capital para comprender la historia del arte de acción a partir de la segunda mitad del siglo XX, comienza con la estancia en París, huyendo del ambiente mortecino y asfixiante del franquismo de los años cincuenta, de dos pintores que formaban parte del Informalismo catalán: Manuel Duque y Antoni Angle, y de su encuentro con dos pintores eslavos prófugos que habían huido de la represión del post-estalinismo soviético y que serán figuras cruciales para la creación de una nueva mirada artística: el pintor polaco Gabriel Morvay y el artista ruso, matemático y escritor, Vladimir Slepian. Slepian es conocido actualmente por sus escritos literarios, sobre todo por su texto "Fils de chien", estudiado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra "Mille plateaux" (Deleuze y Guattari, 1980, pp.170-173).

Es en la capital francesa donde se produce el encuentro de los artistas catalanes y eslavos con Mijaíl Lariónov, el gran pintor de la vanguardia rusa. El descubrimiento de las acciones del grupo moscovita "La cola del asno" (1911) y el manifiesto "Por qué nos pintarrajeamos" (1913), introducidas por Lariónov (acciones todavía desconocidas por la sociedad intelectual europea), serán el preámbulo de una nueva mirada hacia la expresión artística más renovadora.

Mijaíl Lariónov y su amigo Ilia Zdavevitch reivindicaban la unión del arte y la vida, la contemplación con la acción. Lariónov (1995) escribe:

Nos pintarrajeamos por un instante y cualquier cambio en nuestras sensaciones apela a un cambio en nuestra pinclada, como un cuadro absorbe un otro



Acción del Grupo Gallot, Barcelona, Plaza de Cataluña, septiembre 1960. (Fotografía Grupo Gallot)



Acción del Grupo Gallot, Barcelona, Plaza de Cataluña, septiembre 1960. (Fotografía Grupo Gallot)

> El Grupo Gallot, pionero de la performance en España, y el 'Arte de acción pública' como escena política sub

cuadro [...] el telescopio ha revelado constelaciones perdidas en el espacio y la pintura del rostro nos hablará de las ideas perdidas. Nos pintarrajeamos porque queremos reclamar lo inaudito, reconstruimos la vida y llevamos al cenit el alma desmultiplicada del hombre. (p.11)

Para Lariónov era importante el rechazo de cualquier preponderancia individual; es por esta razón que reivindicaban todos los estilos y la negación de todo poder establecido en materia del arte.

Es así como, impelidos y subvencionados por gran maestro, Slepian y Angle organizarán en París, durante el mes de junio de 1960, unas acciones a partir de un nuevo concepto de la acción pictórica. Esta acción pública llevará por título "Chinois jouent aux échecs". Y en su Manifiesto podemos leer, tal y como recoge Balsach (2001) en sus investigaciones:

Nous annonçons les faits suivants: Entre 11,53h. et 11,56h. dans la cour du Louvre face à l'entrée principale, nous avons rempli 4 surfaces de papier sur les sujets suivants :

- 1° Deux cents chinois jouent aux échecs.
- 2° Deux cents onze chinois jouent aux échecs.
- 3° Deux cents treize chinois jouent aux échecs.
- 4° Trois chinois jouent aux échecs.

Entre 12,22h. et 12,24h. sur la place de la Concorde trois autres surfaces:

- 1° Deux chinois.
- 2° Deux chinois.
- 3° Un chinois.

Entre 12,47h. et 12,48h. sous l'Arc de Triomphe de la Place de l'Étoile:

- 1° Premier hommage à Georges Mathieu
- 2° Deuxième hommage à Georges Mathieu

Il s'agit ici de l'action picturale directe avec l'émotion ancestrale, humaine, qualitative, mécanique, potentielle, absolue, imperceptible, arbitraire et surtout finie.

Ces œuvres ont été faites en commun par:

Antoni Angle
Barcelona

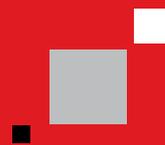
Vladimir Slepian
Moscou

Pour que nos résultats soient complets nous nous engageons à accrocher 50 toiles dans une galerie et à les couvrir 24 heures avant le vernissage.

Nous envoyons une copie de cette lettre aux personnes et organisations qui sont responsables de cette question dans les villes suivantes: Ankara, Athènes, Bagdad, Barcelona, Belgrade, Buenos Aires, Budapest, Le Caire, Cologne, Copenhague, Francfort, Helsinki, Leningrad, Lisbonne, Londres, Madrid, Mexico, Milan, Montréal, Moscou, New Delhi, New York, Oslo, Paris, Prague, Rio de Janeiro, Rome, Sao Paulo, Stockholm, Tokyo, Vienne, Varsovie, Zurich. (p.51).

Esta primera acción consistió en la realización -en el intervalo relámpago de tres minutos, una acción pictórica en el patio del Louvre; otra acción de dos minutos en la plaza de la Concorde; y otra de un minuto en la plaza de l'Étoile- de tres grandes telas (las dimensiones de las superficies pintadas eran aproximadamente de 100 x 90 cm. y 300 x 90 cm.) con trazos pictóricos gestuales de ambos artistas (parodiando la abstracción lírica del Informalismo) a cuatro manos, por centros neurálgicos de París ante las miradas perplejas de turistas y ciudadanos. El gesto pictórico de un pintor alteraba el del otro; el trazo -el gesto- se realizaba al azar y se convertía en anónimo. Según sus propias palabras, se trataba de despertar la emoción ancestral, imperceptible y potencial como una unión de contrarios.

Una de las cuestiones que más interesaban a Antoni Angle y a Vladimir Slepian era la negación de la pintura como oficio, como encarcelamiento, y exaltaban la acción pictórica libre para los hombres libres. El anonimato, la destrucción de la individualidad, la importancia de la acción como energía. En una carta a Josep Llorens, escrita en



París el 5 de enero de 1960, Antoni Angle escribe:

La realidad es que nosotros mismos hemos de destruir nuestra propia obra [...]. La esperanza que te puedo dar es que destruyéndote podrás escaparte de ti mismo. Al contrario, construyendo hay el peligro de construir un gusto o una estética que te domine. [...] Mi pensamiento se había avanzado mi pintura. [...] Hay una destrucción que está hecha sólo para la inteligencia, ésta no conduce a nada; la otra es la pasión: ésta, que es la más peligrosa, aumenta la ofuscación y el orgullo; la última, la buena, es como una fuerza animal, que de tan verdadera nos extraña a nosotros mismos. (Castells, 1961, p.747)

El historiador Andreu Castells también recoge, en su texto dedicado al Grupo Gallot, las reflexiones de Gabriel Morvay:

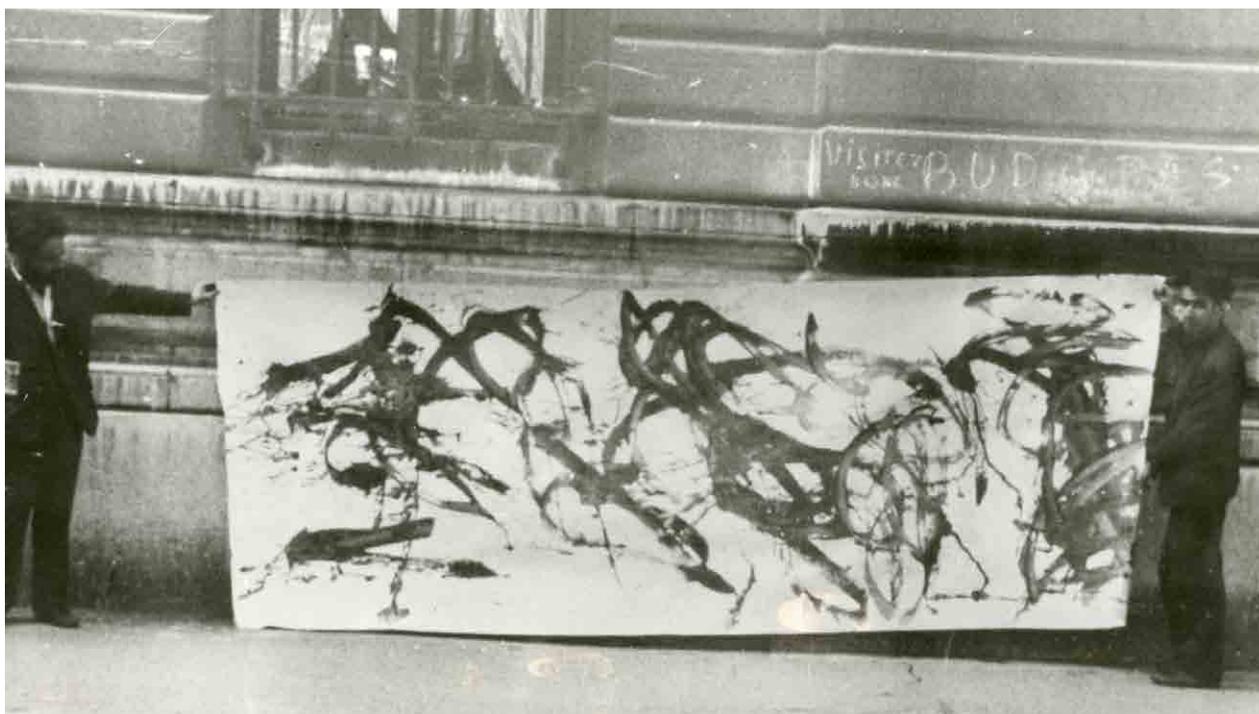
El arte hoy además de hallarse en la pintura se hallaría en la danza. En Varsovia, una niña de ocho años, maravillaba a los que la contemplaban con una danza cuyo ritmo nadie podía imaginar quien lo guiaba. Este debe de ser el arte, el mismo que en todas las ciudades del mundo, [y que] desgraciadamente, se destruye cada día y es anónimo, pero se repite a la mañana siguiente hecho en tiza en las paredes por los niños. Unas gotas de tinta caídas en medio de una superficie virgen, que es copia del infinito, destruirá todo lo que veníamos conservando hasta ahora. Las variaciones y los signos. (Castells, 1961, p.746)

Las acciones de los "Chinois jouent aux échecs" están íntimamente relacionadas con el concepto de la "Pintura transfinita" ("трансфинитная живопись") teorizada por Vladimir Slepian, el cual concibe la superficie de la tela como un infinito dentro de otro infinito a partir de la matemática de los números irracionales de Cantor. Esta concepción de la pintura y de la acción pictórica tendrá una continuación en Barcelona. En un manifiesto de Antoni Angle publicado el mes de agosto de 1960, encontraremos las ideas de Slepian: "Hoy, 1960, se construye un infinito cuadrado, como potencia, dentro de una construcción de infinitos

que late continuamente" (Balsach, 1981, p.53).

Podríamos apuntar brevemente la importancia de las matemáticas no-euclidianas en toda la tradición de la vanguardia rusa y también el concepto de infinito que aparece en el concepto del *Action Painting*. Slepian fue introducido en la pintura de la acción gestual a partir del encuentro en el Hotel Moskva de Moscú con el artista ruso de la vanguardia, David Burliuk en 1956, quien -al parecer- le mostró el camino de la pintura de Pollock. Se ha escrito también que Slepian realizó una sesión de pintura simultánea con la colaboración de Yuri Zlotnikov (Kikozde, 2018, p.84). Sabemos por Antoni Angle, que en los primeros meses de 1960 Slepian realizó una acción transfinita en el pueblo de Belleville, situado en la costa atlántica francesa, donde realizó -a partir del gesto pictórico inmediato- una obra de cien metros de superficie de longitud de papel de bobina de 1,6 m. de ancho, y de la exposición de esta obra en la avenida de Raymond Poincaré de París. Quizá fue a su regreso a París, en el mes de enero de 1961 (se han perdido las referencias), cuando Slepian realizó una acción pictórica lanzando pintura sobre un lienzo mientras iba en motocicleta, o la gestación de sus pinturas realizadas con fuego. Se tienen también noticias de una acción sobre un lienzo de más de un kilómetro de largo, donde Slepian realizaba su obra -gestual y inmediata- desde un camión en marcha (Kikozde, 2018, p.108).

De regreso a Cataluña, a finales del mes de agosto de 1960, Antoni Angle crea el Grupo Gallot con el entusiasmo de pintores nacidos o afincados en Sabadell (que participaban todos de la abstracción gestual del Informalismo). Se abría una puerta hacia una nueva pintura de acción que emplazaba toda su importancia en el instante mismo de pintar, rechazando el concepto del arte que se aleja de la expresión directa, automática y anónima del gesto pictórico. El grupo estará formado por Antoni Angle, Llorenç Balsach, Joan Bermúdez, Alfons Borrell, Manuel Duque, Josep Llorens, Joaquim Montserrat y Lluís Vila-Plana. Gallot "es es el significado de la brutalidad de los instintos y la sencillez de no poseer

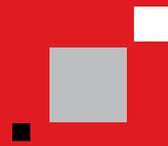


Acción Chinos juegan al ajedrez, París, junio 1960. (Fotografía A. Angle)

nada de muchas cosas que ignoramos" (Balsach, 2001, p.8). Su móvil: realizar unas manifestaciones de "pintura de acción pública" en puntos neurálgicos de la ciudad de Barcelona durante los meses de septiembre y de octubre de 1960. Comenzaba así, con la creación de la idea de un grupo radical, la consolidación de las acciones de Angle-Slepian (con la complicidad de Mijaíl Lariónov), con la voluntad de sacudir el panorama artístico catalán, sometido al desierto cultural del franquismo, a la represión del arte de vanguardia y, también, de realizar una crítica a la pintura del Informalismo y del arte matérico, arte caduco y académico, cuya figura central era Antoni Tàpies.

Xifré-Morros, el director de la Galería Mirador, será quien abrirá las puertas al Grupo Gallot y el crítico Alexandre Cirici-Pellicer quien hará la presentación del grupo en un número especial de la revista Riutort. En el desplegable que anunciaba la exposición Gallot en la Galería Mirador, se rendía homenaje a Jackson Pollock con las siguientes palabras: "Jackson Pollock

(1912-1956). Pollock habló a Mathieu. A nosotros nos dio Pollock libertad con la obra de la que se sirvió para protestar del orden que él conoció. Su energía fue expansiva, así como la figuración que vemos en la obra que plasmó" (Balsach, 2001, p.47). De esta manera, los actos de *Pintura de acción pública* se convocaron para el día 21 de Septiembre con la convocatoria siguiente: Angle, de 11h. a 11,30h. en la plaza Urquinaona; Montserrat, de 12h. a 12,30h. en la calle de Casp; Balsach de 12h. a 13h. en la acera delante la Galería Mirador; Bermúdez de 13h. a 13,30h. en la plaza Cataluña. Llorens, Vila-Plana y Borrell aportaron obras de pintura gestual realizadas en sus estudios. Dos días después, se inauguraba la exposición del Grupo Gallot con las obras físicas de sus acciones públicas. El día de la inauguración, Manuel Duque realizó su acción dentro de la galería: en una tela preparada sobre un caballete, pintó un gallo para -a continuación- desfigurarlo con los ritmos gestuales, anónimos y destructores del espíritu de la acción Gallot.



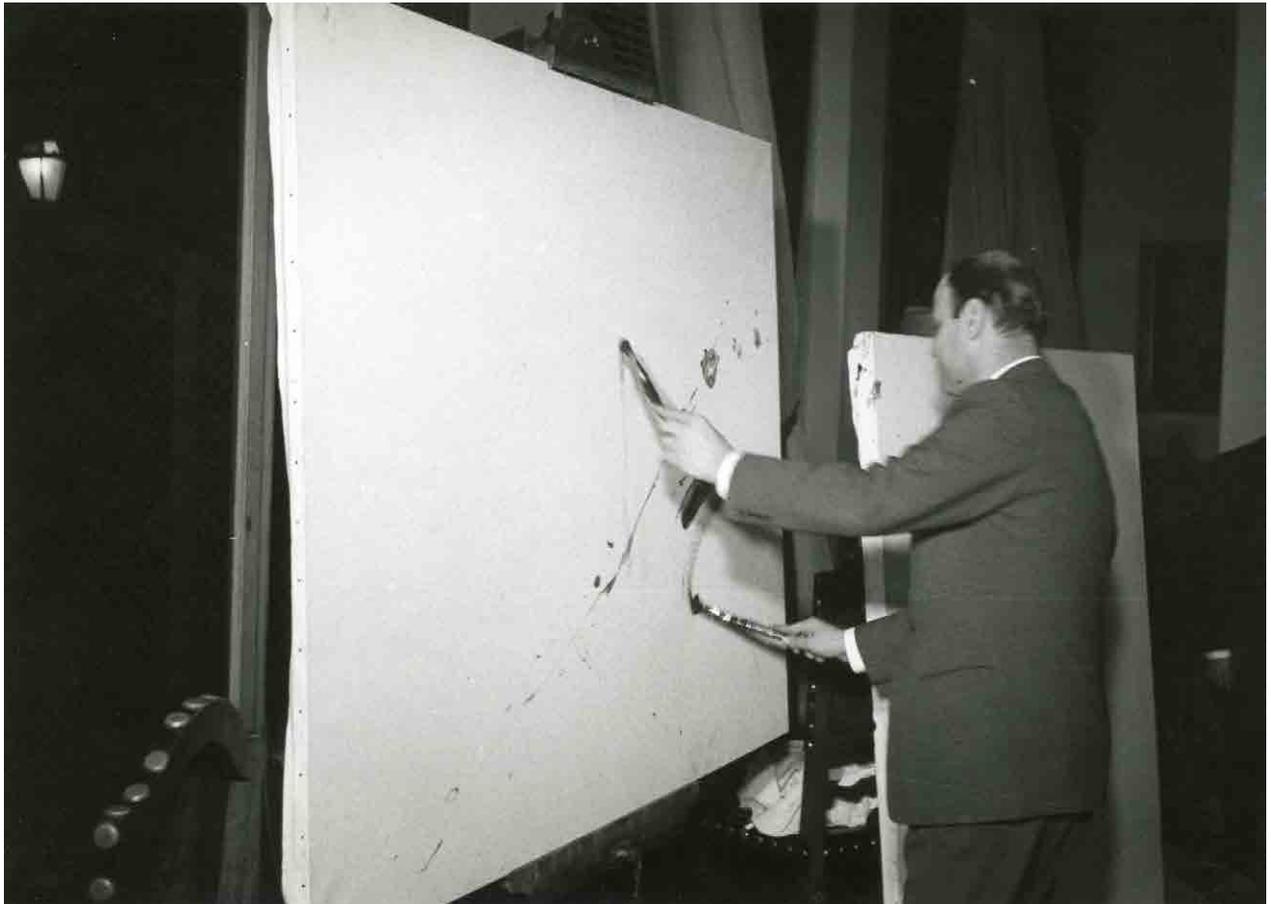
En el ínterin, el Grupo Gallot prepara una acción conjunta, otro gran evento de pintura de acción pública en el centro neurálgico de Barcelona. El día 26 de septiembre pintarán conjuntamente, a dieciséis manos (incluyendo a Gabriel Morvay y Vladimir Slepian llegados de París para añadirse al grupo), setenta y cinco metros de papel de bobina inmaculado situado en medio de la plaza de Cataluña en ocho minutos. La policía protegía los artistas de la aglomeración. El NO-DO les dedicó un reportaje. "Nos manifestamos como artistas utilizando la pintura como simple medio. Nuestra pintura es el derecho que tiene el ser, en general, de pensar en lo que pasará en el futuro" [...]. "Nuestra esperanza es la muerte del arte" (Balsach, 2014, p.256). Un periodista añadirá: «Parece ser que, para ellos, la pintura debe ser algo inconsciente. Creen también que la inconsciencia sólo dura unos instantes, tan sólo un segundos y que, por ello, sus obras son tan rápidas" (Balsach, 2001, p.49).

Las consignas teóricas del accionismo Gallot eran confusas. Tal como lo explicó Gabriel Morvay, era un arte destructivo y constructivo a la vez; no era de ninguna manera la creación de un nuevo estilo que pudiera definir conjuntamente, sino un rechazo contra una actitud que se le otorgaba tradicionalmente a la pintura. Los setenta y cinco metros de pintura gestual de acción conjunta, realizados en la plaza de Cataluña, no tenían, pues, un sentido artístico, ni tampoco pretendían tener un valor estético: eran acción y denuncia, gesto vital y anonimato como artistas, lo que hará emerger una actitud radical hacia la práctica del arte, abriendo nuevos caminos. Xifré-Morros escribió: "La manifestación del Grupo Gallot es la avanzada del desespero o la negación total del hombre-artista para encontrarse en el auténtico estado espiritual. Neorrealista creador de un futuro plástico, que legará al tiempo, medida, realidad e historia" (Xifré-Morros, 1960, p.114). Juan-Eduardo Cirlot apuntó también que este grupo actuaba más desde el punto de vista sociológico que desde el punto de vista artístico y quedará escandalizado ante los lienzos de la acción de Antoni Angle (Cirlot, 1960).

GALLINAS, HAPPENING Y COMENSALES

La acción de Antoni Angle fue la primera de las acciones del Grup Gallot en Barcelona y será la que introducirá un concepto totalmente inédito en la pintura de acción. Angle, en el centro de la plaza Urquinaona de Barcelona, utilizará diez gallinas, sumergirá sus patas en botes de pintura al óleo de colores y las hará pasar encima tres lienzos de tela. Estas obras, con las huellas, el roce del paso y el alboroto de las aves (obras que parecen extraídas de un mapa cosmogónico), avanzan muchas de las especulaciones plásticas que, desde las "Anthropometries" de Yves Klein a las acciones de Shiraga Kazuo del grupo japonés Gutai, se llevaban a cabo en el mismo momento en París y en Tokio.

La última de las acciones del Grupo Gallot se realizó el día 6 de octubre 1960, día de la clausura de la exposición de la Galería Mirador. El acto consistió en una gran cena en el Hotel Colón de Barcelona donde fue invitada la crítica, la prensa, galeristas y grandes coleccionistas, aproximadamente ciento cincuenta comensales. Entre estos se contaban, entre otros, Sebastià Gasch, Àngel Marsà, Josep Maria Garrut, Rafael Benet, Lluís Marsillach, Sempronio, René Metras y José Antonio Irurozqui. En esta cena habían preparadas dos acciones conjuntas: comensales y servicio del hotel fueron rogados de pintar una obra colectiva de acción pública gestual. Los miembros del grupo Gallot, junto con Gabriel Morvay y Vladimir Slepian, pintaron otra tela. Uno por uno, camareros y señoras, amigos y críticos de arte, ofrecieron su gesto pictórico a la tela que era colocada en un caballete en el centro más visible del salón de los banquetes. Algunos invitados pusieron palabras como "Congo", cifras o figuras geométricas. Vladimir Slepian pintó un marco. Es así como la última acción de este grupo efímero -adelantándose al arte futuro y por primera vez en España-, se integra conceptualmente dentro del concepto del *happening*, la búsqueda de un potencial expresivo de afirmación artística inédito y directamente vivencial.



Acción del Grupo Gallot, lienzo de los artistas (Balsach). Barcelona, Hotel Colón, octubre 1960. (Fotografía Grupo Gallot)

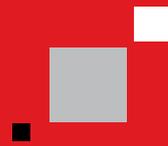
El *happening* fue utilizado por primera vez en octubre de 1959 por Allan Kaprow en su obra "Eighteen Happenings in Six Parts" en la Reuben Gallery de Nueva York, en la que se invitó a los espectadores a tomar parte en las actividades de los actores y se pintó un lienzo a la manera Gallot. A partir de este suceso accional, Kaprow (1993) desarrolló su definición:

La frontera entre el *happening* y la vida cotidiana debe mantenerse tan fluida como indeterminada. El efecto recíproco entre la acción humana y lo preexistente eleva así a su interacción más alta. [...] La composición de todos los materiales, acciones, imágenes, y sus relaciones espacio-tiempo, debe efectuarse de una manera tan sencilla como práctica. El *happening*, no

tiene -en ningún caso- que ensayarse y sólo debe ejercitarse una sola vez. (p.6)

En esta determinación del concepto quedan englobados los criterios esenciales del *happening* Gallot del Hotel Colón (los artistas catalanes, por supuesto, desconocían el arte más experimental neoyorquino). Kaprow (1993) añade a su nuevo concepto de acción los elementos teóricos siguientes:

La eliminación de las diferencias entre el escenificador (artista) y el público; acomodación del suceso artístico a situaciones observadas en la vida diaria. El *happening* no se propone ofrecer ningún contenido instructivo sino que intenta sacudir la conciencia



Acción del Grupo Gallot, lienzo de los invitados (René Metras). Barcelona, Hotel Colón, octubre 1960. (Fotografía Grupo Gallot)

del aletargamiento producido por comportamientos rutinarios y por mecanismos mentales, mediante una nueva sensibilización de la capacidad emocional". (p.7)

El *happening* se vincula a una expansión total de los materiales artísticos, dado que cualquier cosa dentro de una situación determinada, cualquier momento de acción en el proceso de la realidad, puede convertirse en material artístico. En 1962 se unieron el movimiento *happening* y el movimiento Fluxus en Europa como una forma musical del arte de acción.

A finales del mes de octubre de 1960, El Grupo

Gallot, junto con Vladimir Slepian y Gabriel Morvay, se plantearon la posibilidad de continuar sus acciones en Madrid. Vladimir Slepian redactó un último manifiesto, un texto de ficción titulado "Homopíctoros o Manifiesto de Madrid". El Homopíctoros es el único viajero que se ha podido salvar de la caída de un ingenio espacial en Siberia. "En el planeta Píctoros nosotros prácticamente ya tenemos el proceso pictórico abierto mientras que en la Tierra aún se conoce el sistema pictórico cerrado, nombrado por los hombres pintura" (Balsach, 2001, p.54). El Grupo Gallot no pudo ir más allá y se disolvió debido a la incomprensión de sus acciones de pintura de acción pública (por parte del público y de la crítica barcelonesa, con algunas excepciones), de la parálisis cultural del mundo del

arte y también por la misma indecisión de algunos de sus componentes que pusieron en cuestión estas posiciones creativas radicales. La acción política era manifiesta: el anonimato se convertía en protagonista de la acción artística y se accedía a una libertad que convertía el instante en el lugar de la creación. Los límites de la obra se hacían infinitos y el arte era una acción efímera y pública, *in uno*.

REFERENTES

Angle, A. y Montserrat, J. (1981). "*Normas a seguir para ser pintor artista*"- (Manifiesto). En M. Castells (Ed.), *El Grup Gallot. Catàleg exposició monogràfica*. Sabadell, España: Museu d'art de Sabadell.

Balsach, M.J. (2001). "*Antoni Angle, Gabriel Morvay, Vladimir Slepian. De l'informalisme a les primeres accions de "Pintura d'acció pública" (1959-1960)*". En M.J. Balsach (Ed.), *Del Nuagisme a la crisi de l'Art Informal. Art a Sabadell 1957-1970* (pp. 43-55). Sabadell, España: Publicacions del Museu d'Art de Sabadell-MAS/Ajuntament de Sabadell.

Balsach, M.J. (2014). "*Vladimir Slepian, el Grup Gallot i els orígens de la pintura d'acció a Catalunya*". En A. Marí, *La modernitat cauta. 1942-1963. Resistència, resignació, restauració* (pp.242-262). Barcelona, España: Angle Ed.

Castells, A. (1961). *L'Art sabadellenc. Assaig de biografia local*. Sabadell, España: Edicions Riuort.

Cirlot, J.-E. (1960). "*El Grupo Gallot*", *Correo de las Artes*, vol. IV (núm. 28). 3a época, p. 22-27.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París, Francia: Les Éditions de Minuit.

Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, U.S.A: Ed. Jeff Kelley, University of California Press.

Kikozde, E. (2018). *Vladimir Slepian. Transfinitna Iskustvo (Vladimir Slepian. El arte transfinito)*. Moscú, Rusia: Izdaltelstvo Grudrisse.

Larionov, M. (1995). *Manifestes*. París, Francia: Éditions Allia.

Xifré-Morros, B. (1960). "*Neo-arte*", *Riuort*, vol. III, año V (núm. 33), p.114-119.

SIEMPRE PASA ALGO

The third bank of the river: o olho (the eye), performing beyond disciplinarity and capital

Claudia Madeira

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Fernando Oliveira

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

PALABRAS CLAVE:

Arte alternativo; híbrido; transdisciplinaridad; performance.

RESUMEN:

After the 1974 Revolution, in Portugal, following a troubled period of democratic normalisation and the establishment of the institutional foundations of the arts and independent theatre, the OLHO collective, directed by visual and performing artist João Garcia Miguel, developed a unique set of hybrid and transdisciplinary artistic projects and performances. In a democratic Portugal, their creations represent the transition of theatre and drama into a more clearly performative paradigm, where sound art, dance, performance art, video, the body, and the visual arts coexist in creative processes marked by a collective and transdisciplinary dynamics. This essay aims to analyse this path, paying particular attention to different editions of "Festival X" and to performances such as "Humanauta" (1994), among others, which add to these paradigmatic characteristics a utopian dimension, which combines excess, vertigo, and the radicality inspired by the notion of an alternative territory, where a contemporary hybrid art world in Portugal emerged.

SIEMPRE PASA ALGO



1. THE BANK AS AN EXPANDED PERFORMANCE SPACE

Following a troubled period of democratic normalisation and the establishment of the institutional foundations of the arts and independent theatre, the OLHO collective, directed by visual and performing artist João Garcia Miguel, developed a unique set of hybrid and transdisciplinary artistic projects and performances. Coinciding with the integration of Portugal into the European Union, in 1987, and the World Exposition, in 1998, the OLHO collective occupies the peripheral space of a large warehouse on the south bank of the River Tagus, at the so-called Cais do Ginjal in the city of Almada. Between 1990 and 2002, it established itself as an alternative space, attracting a whole generation of young artists, who were interested in experimentation processes as informal opportunities for learning and sharing. In fact, part of this dynamic was due to the fact that this group attracted other alternative projects to be installed at Ginjal.

The choice of a large warehouse, located in an alternative urban context, which used to be occupied by an old transport workshop, was not just a coincidence or the feasible place for the precarious conditions of artistic and theatrical production that characterises this generation of young creators. The move to this space, to the South, occurred in the opposite direction to the new sociability that, in this decade, were looking for their place, in a city that was eager to emancipate itself from the wounds opened by almost half a century of dictatorship and to overcome the many social and economic tribulations generated by the abrupt ending of the colonial adventure. Lisbon was slowly entering in a "new era", as in the title of a collection book that recently gathered visual and narrative fragments of this transformation, that was taking place in the late 1980's (Vilela, 2016). The city converged to its centre, the province gave way to a cosmopolitan urbanity that emerged amidst the magical nights of Bairro Alto, the social contrasts of its residents, the new cultural habits, and the increasing turning of the public space into a spectacle, where



> *The third bank of the river: o olho (the eye), performing beyond disciplinarity and capital*

politicians, such as the current President of Portugal, Marcelo Rebelo de Sousa, dramatised before the television cameras the endemic traffic, in the role of a taxi driver, or the urgency to depollute the Tagus, by diving straight into the river.

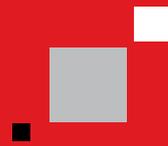
As a place for artistic creation, the warehouse that houses the OLHO collective diverged from the production regime that, by that time, ruled the majority of the independent theatre companies, based in spaces of their own. The relationship that is established between these young creators and the peripheral warehouse shows a substantial change in terms of languages of creation which we will then try to capture and describe. It is a space in performative appropriation, an expanded space, an acoustic topography, and an occupation experience that spatialises (and opens to the public) the creation process itself. The OLHO collective illustrates, in Portugal, what in theatre studies often appears to us as theatre in a performative transformation (Féral, 2008). A spectacle under transformation, marked by the production of meaning, inherited from performance art: the predominance of the process over the product, the affirmation of the actor-performer in relation to the actor-character, the disinterest towards the dramatic illusion and the valorisation of present happening, the preference for working with images and materialities, rather than the meaning imposed by the dramatic-fictional textuality.

Between 1990 and 2002, the OLHO collective experiments a space of creative freedom, where the artistic practice questions the dominant discipline and comes close to the experimentation and the artistic hybridism. The artists' background is no longer binding on the process and the final outcome of their performances. João Miguel Garcia, the artist who led the process of creation of the group, deliberately includes his background in visual arts in the performative actions, where he converges the visual and the writing component. The group of artists who joined the project, over the course of a

decade of joint action, brought with them distinct skills and promoted unusual artistic crossovers in the country's performing arts, through the valorisation of the visual arts, of the new multimedia technologies, and of the work focused on the body, which here gains an unprecedented importance in the Portuguese arts scene.

This hybridism is identified in a scenic approach that lives with some sort of "end of cycle of the performance art", which, in the 1980's had made its mark in numerous events and festivals, with an increasing internationalisation. Not by chance, it is also in this context of emergence of new performativities that the so-called New Portuguese Dance emerges, questioning the classical technicality and valuing improvisation, solo work, and choreographic experimentation in transdisciplinary registers.

The OLHO collective will take part, in a decisive way, in this generational renewal and in the appearance of a new corporality, reacting to the diagnosis presented by the Portuguese sociologist and critic Alexandre Melo, in 1993, in a well-known journalistic text, where he stated: "The Portuguese have no body". This absence is covered on stages through a transdisciplinary approach where an enhanced corporality is installed and moves around. The path to this emergence of the body had also gone through pioneering learnings and contacts with the international scene, namely through the ACARTE Meetings, one of the most important events open to artistic experimentation, promoted, since 1987, by the Calouste Gulbenkian Foundation, which took place until the beginning of the new millennium. It is, therefore, in the common context of this expanded performativity that the New Portuguese Dance as well as the movement of renewal of the scenic and performing languages, led by the OLHO collective, are born.



2. THE BODY ON THE EDGE OF THE (UN)CONSCIOUS

The OLHO collective also had its immediate predecessors, as some of its members took part on a previous collective experiment that was entitled "Cosmic Cannibalism"¹, in the late 1980's. It was, at the time, a group of students from the Superior School of Fine Arts of Lisbon, who were joined by artists related to music and philosophy. Its performing activities come in reaction to the isolation experienced in Portugal, witnessing the openness that began to be felt at the time. The group had an informal constitution, and its participation in performing activities also took place in the context of sporadic invitations from amateur theatre festivals.

This group organised performances until the mid-1990's. The name Cosmic Cannibalism came up somewhat by chance, from the reading of an article about the Catalan painter Salvador Dalí, where the idea of continuous circulation, between "eating" and "being eaten", was mentioned. We were already before the matter (and the metaphoric) that will give body to the group OLHO, opening itself to a carnivalesque approach and an activism that does not hesitate to resort to forms of symbolic terrorism, aspects that are present in the performance art until the end of the 1980's. This transgressive dynamics, whether by the radicality of the themes, or by the selection of visual or textual references, or even by a transgression that manifested itself at the aesthetic level through the infraction of formal or disciplinary protocols, is the cause of the emergence of a new theatricality, of a new visuality, assumedly hybrid and intermediate, in a process of aesthetical renewal that is also verified through the performativisation activated by the New Dance, in Portugal.

As João Miguel Garcia himself states, its performances were conceptually structured in a provocative logic of happenings, generally of a unique and unrepeatable nature, through musical scores and

sets of rules shared by the participating elements. This open composition of paintings and the presence of a scenic syntax, not always predetermined, creates either convergent or divergent meanings. Many of the spectacles and performances are structured under the principle of attracting the opposites, having, however, a strong axis based on a new and intense movement of the body: "to revalorise the body as a tragic space of personal and artistic experience" (Miguel, 2017, p. 7). This revalorisation is reflected in a performative approach to corporality, broadening its scope of conscious and unconscious action, valorising a bodily state of full availability and questioning, a state of being, between art, life, and knowledge as perception: "To open and close the body, to allow art and life pervade themselves in transformative discourses, adopting the artistic devices as their lexicon" (p.7).

A structural element that connects itself to the body used to be the sound of the word and its resonances – its sonority – which connected the performance not only to something conscious but also to something unconscious and impulsive. In the goals and guidelines defined at that time it was mentioned that they intended to "develop a work of invention carried out in the obscure, in the vague, in the unintelligible, using ambiguity as a creative stimulus, that is settled either in death or in an extreme purification" (Miguel, 2017, p. 228). The action "invites the spirit to achieve the delirium that exalts its energies", "taking place in a conflict of amplified feelings" where actors are warriors in a state of trance and in a perpetual war", accentuating "the erotic obsessions, the dream, the historical chimeras, the savagery, the appreciation for the crime, the utopian meaning of life and things, the tradition devoured by an innovative cannibalism, overflowing on a non-illusory level, but internal" (id.). When referring to the creation "Anoz" (Zone), Garcia Miguel will say:

"We wonder what the possible territories of theatre are, how far one can go. We work upon the

¹ Original Title: "Canibalismo Cósmico".

> *The third bank of the river: o olho (the eye), performing beyond disciplinarity and capital*

102

Fugas e Interferências

idea of stage and spatiality, what is the position of the spectator and of the actor and what relationships they establish (...) We work with the body, which is also a sound source, it has an acoustic layer that we wanted to explore” (as cited in Caetano, 2000).

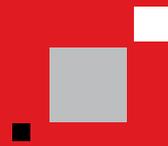
The experimentation of the limits of theatre, widening the possibilities of expression through spatiality and the body is shown in some of the works or in projects interlinked with each other, as the research around the relational dynamics produced by the circularity of the scenic space, present in “Zone²” (1999) and in “Anoz” (2000).

Since its foundation, and being especially visible in the laboratory approximation that gave way, from 1995 to 1998, to the cooperation between the group OLHO and the structure Real of the choreographer João Fiadeiro that still works today upon the concept of “real time composition”, João Garcia Miguel sought, since 1991, ways to put to the test what he often refers to as “global actor, the multifaceted performer” (id.). This actor constitutes a body that plays and performs, installed in a dual regime, that oscillates between the actor-character and the actor-performer. For that reason, the actors are faced with challenges for which they are often not technically or professionally prepared, such as singing Fado or dancing.

² Original title: “Zona”.



“Anoz”, by João Garcia Miguel, Lisbon, Centro Cultural de Belém, 2000 (photo by Eric da Costa).



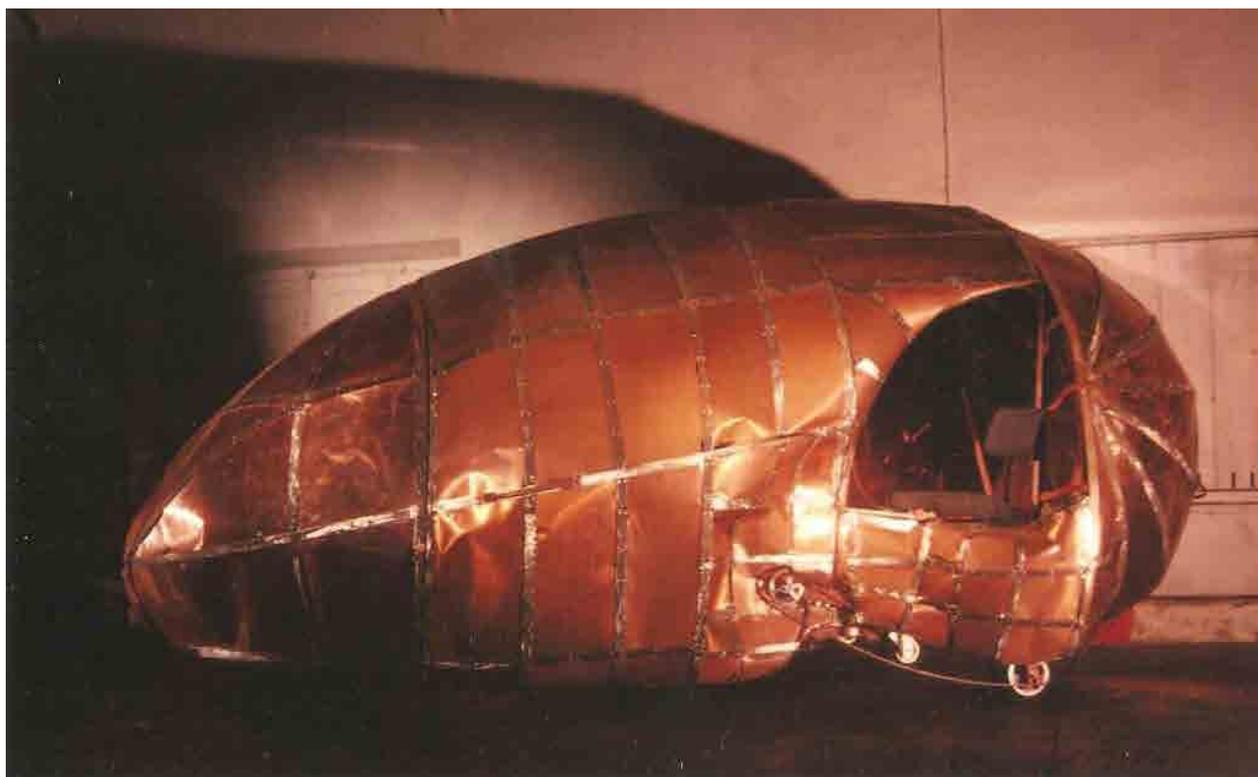
The “artistic libertinage” that the then director of the Teatro Nacional de São João (São João National Theatre) saw in the OLHO collective’s path, defied frontiers and genres, and expressed itself in forms of scenographic and conceptual research present in actions and performances as is the case of “Round³”, which runs for one hour around the drawing of a strange molecular organisation/structure painted live on the floor, combining the construction of a structure made with scraps of iron and glass, with different duct tapes and belts; hygiene games, such as brushing teeth and handwashing; dances with hammers and glasses filled with water; destruction of windshields of cars and other objects; ignition of small points of fire; but also gestures of humanity and sociability, as hugs and secrets shared between the performers, who were wearing white shattered costumes. This is also the new visual culture claimed

by the visual metaphor contained in the very own name of the group: Olho (the eye).

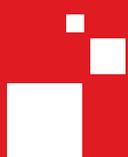
This hallmark of the group was already present in the early creations. From an invitation from an amateur company – the Group of Cultural Intervention of Almada – to develop another spectacle together, the OLHO collective was formed with about 30 elements, resulting in the premiere of the spectacle “EL”, on June 21, 1991. The setting up of these spectacles started by being something that did not owe precise labels. They inserted themselves in the theatrical field, for a desire that was not acknowledged by their peers, but sought its own place, mixing references and sources in an intense laboratory of experimentation. That motive led them to choose, for the image of the spectacle and, somehow, of the group, the new offspring, a child reborn into a new or another world.

³ Original title: “Redondo”.

⁴ Original title: “Disrupção”.



“Humanauta”, by João Garcia Miguel, Espaço Ginjal, 1994 (photo by Jorge Gonçalves)



> *The third bank of the river: o olho (the eye), performing beyond disciplinarity and capital*

This performing positioning was identified in several other works, such as in the scenic devices of "Humanauta" (1994), "Disruption4" (1996), "Beside"⁵ (1998), later being materialised in the reversible mirror that links "Zone"⁶ (1999) and "Anoz" (2000). Both spectacles were based on an idea of territoriality, spaces traversed by an "heretical dramaturgy", distinguishing themselves for their relationship with the audience: in the first spectacle, the audience is located inside; in the latter, the audience occupies the outside. These are projects that are situated on the threshold of representation, based on a overflowing and excessive corporality, with a frequent use of nudity, resorting to a composition that successively summons the semantics and the gesture of concepts such as Embrace, War, Downfall, Ascension, Word, Fate, and Consciousness. These themes arise in a futuristic environment and according to a random order, serving as a driving motto for the work of the actors, a sort of metatexts for each performer.

The spectacle "DQ" would be presented at the Grande Auditório of the Fundação Calouste Gulbenkian, as part of the ACARTE Meetings. It is a spectacle that marks a moment of recognition, placing it clearly in a territory of contiguity between performance and theatre, close to an aesthetics of the hybrid. Despite the power of the spectacle, its creation already occurs near the end of the group. The proposal is related to the genealogy of the conceptual performance, where the script almost disappears in the relationship with the body, as it was developed by the historical predecessors of the 1960's-1970's. In the creation of the OLHO collective, the conceptualist performance shifts to a performativity more assumedly hybrid, in which the script can enable abstract, realist (naked body) incorporations, but also scenically create hybrid, excessive figures, with multiple references and repetitions, produced by prosthesis and masks. This centrality of the script in the performance, not occurring in a mode of narrative order, is reflected in

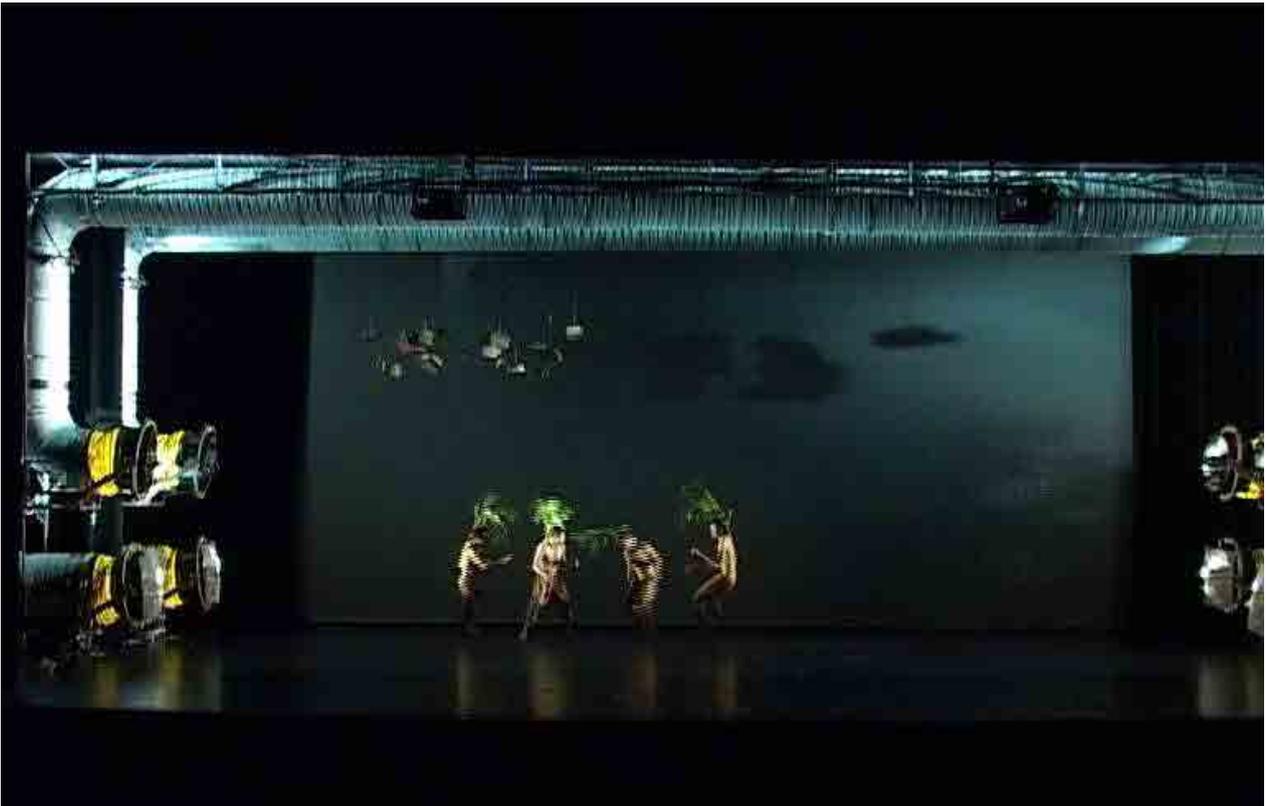
the set chosen for the play: a big library full of books. It is in this conspicuous place that an excessive, carnivalesque, disrupting body which includes words that do not seem to have an end in itself, reflecting a relationship where the individual and collective unconscious mix together. In this regard, João Garcia Miguel mentions the following:

The idea of a body associated with a book is another image that longly ran through the performance. Each book was a fragment, a part of a body. There were mentions of people and bodies that were transformed into words by acts of pure unknown magic and alchemy. There was also, in the performance, a man who was bathed after being undressed and immersed in a tub shaped as giant metal hat turned upside down. That man, after being bathed, was covered with pages of books ripped from various volumes that were scattered across the space. The man, after being covered by the pages of the books, with words and drawings, wandered lost around the stage for some minutes, solitarily, completely blind. But books are like bodies, and one never knows what can come out of a book, nor what can go in. For that, we have to get close to it, leaf through it, and let ourselves be seduced and get in. That is really the starting point of Cervantes' work (Miguel, 2017, p. 269).

This project not only acted as a hinge between visual arts and performing arts, as it validated the creation in a hybrid territory, in Portugal, in which performance, theatre, dance, music, as well as the new textualities, corporalities, and performativities were reflected. The hybridism that this group intensified in the 1990's is expressed in this way, in terms of aesthetics, as well as in its insertion in an alternative territoriality linked to Cais do Ginjal. Transgression defines the work of João Garcia Miguel, and, increasingly, the path of other creators who passed by the space, where they develop, like João Fiadeiro in improvised dance, the transformation that Miguel Moreira produces between theatre and performance, or the performative cinematographic approach of Edgar Pêra.

⁵ Original title: à "Beira".

⁶ Original title: "Zona".



"DQ", by João Garcia Miguel, Lisbon, Centro Cultural de Belém, 2001 (photo by Eric da Costa)

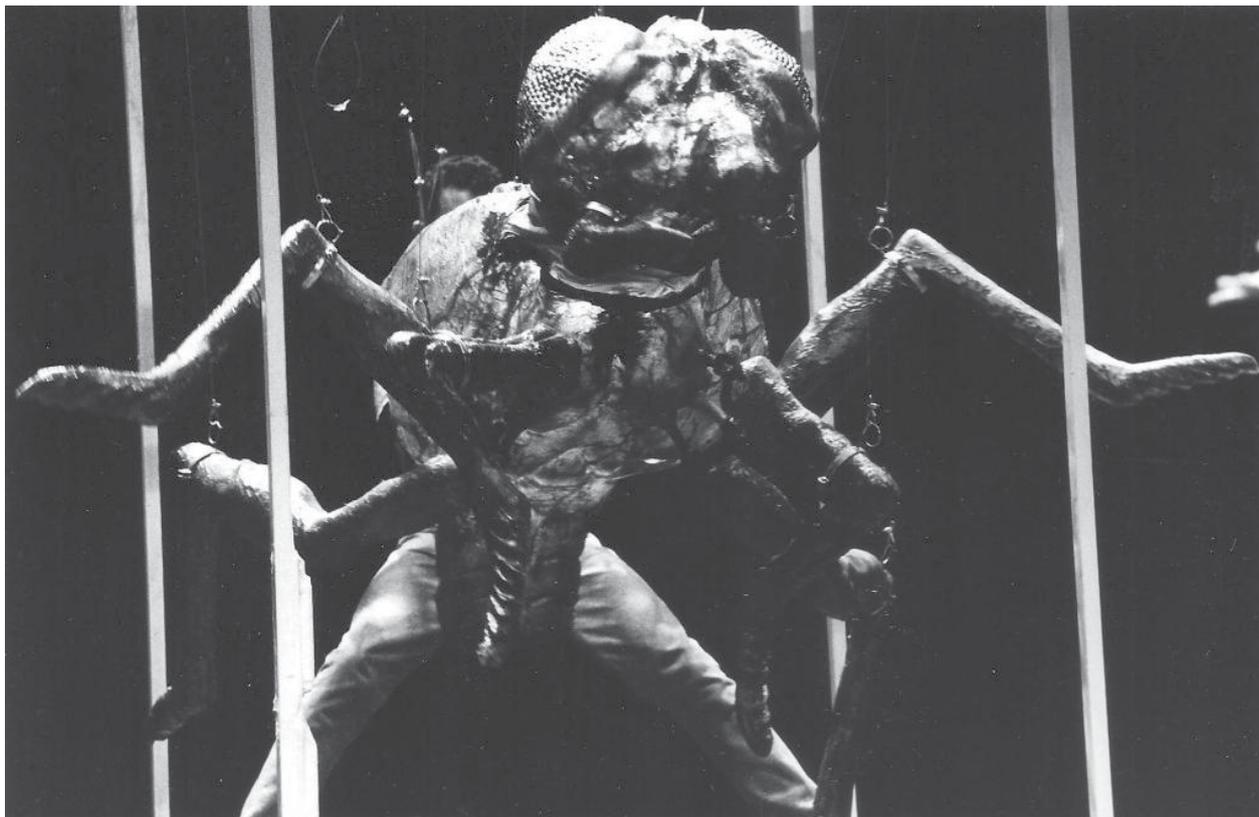
The activity of experimentation initiated by the OLHO collective has, thus, allowed a close and very productive relationship with the performative drift that characterises the new millennium, where the artistic hybridism rules in the cultural programming (Madeira, 2007), occupying institutions, cultural centres, and unconventional spaces.

3. AN UNRESTRICTED FESTIVAL

Until 2001, the year when, during the ACARTE Meetings, the performance "DQ – We were all noble knights crossing worlds caught in a dream"⁷, inspired by Cervantes' book and based on an idea of subjective

and extended time, was presented, the artistic work by the group was mainly shown in the original large warehouse. The Espaço Ginjal was, thus, the main stage for the critical reception and mediation of the OLHO collective. Throughout the 1990's, the space progressively became a place of pilgrimage for young creators and also for spectators more attentive to the "off" creation or to the underground movement. It is, therefore, in this warehouse that transdisciplinary spectacles that are the brand of the collective are produced, summoning urgent themes of the present or apocalyptic figurations, marked by an aesthetics of the excess, of the acceleration, and of the intensity, as it would be notoriously the case of the simultaneously formless and monstrous visuality, present in the

⁷ Original title: "DQ - Éramos todos nobres cavaleiros a atravessar mundos apanhados num sonho".



"Warrior" (Guerreiro), by João Miguel Garcia, based on Alexandre Dale and Thomas More, Espaço Ginjal, 1995 (photo by Amnésia)

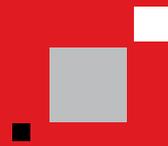
performance "Warrior"⁸ (1995), based on texts by Alexandre Dale and Thomas More.

The warehouse had features favourable to the creation of large-scale scenic objects and scenic devices, for the conception and implementation of innovative technical and scenographic solutions. Without the limitations of the conventional spaces or the conformity to the formal black box that imposed itself, then, as a space of creation, the place represented an unrestricted opportunity for directors, scenographers, performers, visual artists, and even experimental filmmakers such as Edgar Pêra.

Many of the names that, in the following decades, to the present day, have occupied a prominent place

amongst artists of experimental nature passed, at the beginning of their artistic journey, through the Espaço Ginjal. Besides João Garcia Miguel himself, whose affirmation as a creator coincides with his role as the artistic director of the OLHO collective and mentor of Festival X, we should mention a very relevant set of names, in which the following are included: the choreographers Francisco Camacho, João Fiadeiro, and Vera Monteiro; the actresses and directors Lúcia Sigalho and Mónica Calle; the performers João Galante and Ana Borralho; the scenographer Eric da Costa. Other artists get close by affinity, in order to install and develop their projects there, such as the actor-director Miguel Moreira or the filmmaker Edgar Pêra, among others.

⁸ Original title: "Guerreiro".



In the year of 1995, the proposals and the aesthetics of the OLHO collective begin a new phase of generational sharing and dissemination, through the creation of Festival X, with many editions, until its end in 2002. As an intervention and programming device, this festival did not meet any intention of productive capitalisation or of response to the economy of the spectacle in Portugal. It was mainly about developing, in a reinforced partnership, the plural aesthetics of the group. The name of the festival reflected the liminal condition of Espaço do Ginjal, setting up a third river bank, a place of mediation between the centre and the periphery, a creative territory that at each presentation refused to be annexed by the political agenda of a large part of the independent theatre, insisting on an experimental path, in relation to the disciplinary and conceptual becoming of the performing arts in the international context.

By being neighbours with the Almada Theatre Festival, the most vigorous of theatre festivals in Portugal, located in the same municipality, it makes the programmatic alterity of Festival X more visible. João Miguel Garcia made reference, on several occasions, to the open nature of this unique festival, devoted unconditionally to the emerging creation: "The festival is the result of what the creators present. We do not impose aesthetic criteria nor programmatic guidelines" (as cited in Pereira, 1999, p. 7).

The festival has a purpose of serving the regime of laboratory experimentation, favourable to the works and projects of young creators who did not have a space of their own, bringing to the collective that desire for experimentation. This combination has proved to be an aggregative principle during its six editions, bringing closer together an informal network of creators, hailing from different artistic areas, mainly from the visual and performing arts. So, expressions such as "alternative" or "off" are linked to this festival which grows from frontier languages, having as a common denominator a proximity to the idea of performance that, in several geographies, defines the alternative artistic creation (Ault, 2002;

Jurgens, 2016). This aspect is relevant, because the group OLHO has become, in Portugal, a privileged place for this convergence in the performance (in the sense of the genealogy opened by the performance art) of artists with simultaneous origins in visual arts and of artists with a background in the area of theatre and dance. Festival X, as well as a good deal of the OLHO collective's creations, witness the creative power and the conceptual irreverence of this meeting of languages and processes.

In 1999, from a proposal of the group *Visões Úteis* (Useful Visions), the festival is expanded to Porto, allowing a strengthening of partnerships and, simultaneously, a decentralization of its concept, integrating creators close to the alternative scene and to a position of countercultural resistance that was then concentrated in the city. Despite that harbinger of expansion and the carrying out of joint initiatives, Festival X would eventually disappear as a structure, in 2002, not because it became worn out as a project, but due to logistical/administrative reasons. When the owners of the space occupied by the OLHO collective announced its eminent sale, there were already some internal differences between the collective's various elements and the structure was shut down (Madeira, 2007:210). João Garcia Miguel's move to Espaço do Urso, in the area of Anjos, in Lisbon, effectively already announced a more personal and individualised course, that would become, until today, the path taken by the João Garcia Miguel Company, currently based in the Teatro Ibérico.

By taking in and promoting artists who get closer by an aesthetic and generational affinity, Festival X also marks an important transformation in the production models that the so-called independent companies, which dominate the Portuguese theatre, had instituted, as it is confirmed by the suggestions of Mário Carneiro, who had been a privileged spectator and a programmer attentive to the project OLHO: "The emergence of the project OLHO as a theatrical creation and production unit, is part of a movement that began to take shape mainly in the late 1980's, and

> *The third bank of the river: o olho (the eye), performing beyond disciplinarity and capital*

108

Fugas e intererencias



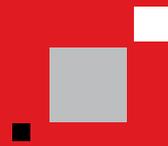
"It would take a big downpour to erase the footprints", directed by João Galante, Espaço Ginjal, 2002 (photo by Eric da Costa).

which came to profoundly transform the landscape of the production and supply of theatre spectacles in Portugal (as cited in Miguel, 2017, p. 236).

In a symptomatic way, the final creation carried out by the OLHO collective was entitled "It would take a big downpour to erase the footprints?" (2002). The farewell project was directed by João Galante, and Eric da Costa, a regular collaborator of the group, who would be awarded, in the same year, with the

ACARTE/Madalena Azeredo Perdigão Award from the Calouste Gulbenkian Foundation, for this work, was its scenographer. However, what was suggested by the title would not in fact be confirmed, because the footprints left by this group of talented creators would leave a deep trail in the performing arts, starting with the way the passage through the collaborative experience and the intensity of their aesthetic regime has manifested itself in their own paths.

⁹ Original title: "Seria Preciso uma Grande Chuvada para Apagar as Pegadas".



REFERENCE LIST

Ault, J. (2002). *Alternative Art. New York, 1965-1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective.* New York, The Drawing Center.

Caetano, M. (2000) *Uma zona a explorar ao contrário*, in Diário de Notícias, seção Arte e Multimédia, 3 de agosto de 2020.

Féral, J. (2008). *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 191-210. Versão online: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>

Miguel, J. G. (2017). *Corpo, Performance, Inconsciente*, Tese Doutorado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias. Independência, Autonomia, Alternativa e Informalidade: Artistas e Exposições em Portugal no Século XX*, Lisboa, Documenta.

Kaprow, A. (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life*, Edited by Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press.

Madeira, C. (2007). *O Híbridismo nas Artes em Portugal*, Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

Pereira, J. (1999). *X entre a festa e o risco*, in Revista Heil!, n.d.

Sousa, E. (1998). *Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Vilela, J. & Fernandes, P. (2016). *LX80. Lisboa Entra numa Nova Era*, Lisboa, Editorial D. Quixote.

SIEMPRE PASA ALGO

Los actos del cuerpo. Hacia una poética del arte de acción

Martha Gabriela Mendoza Camacho

CENTRO MORELENSE DE LAS ARTES DE CUERNAVACA, MORELOS, MÉXICO

SIEMPRE PASA ALGO

PALABRAS CLAVE:

Arte alternativo; híbrido; transdisciplinaridad; performance.

RESUMEN:

El presente trabajo es una reflexión teórica desarrollada a lo largo de mi investigación doctoral enfocada en el estudio semiótico del arte de acción.

Un estudio iniciado desde la licenciatura, en donde me centré en el análisis del teatro contemporáneo, tanto a nivel textual como en la representación. A partir de dicha investigación y de la incursión en el performance art como expresión artística, me interesé en estudiar el sistema de signos de prácticas artísticas actuales, en las cuales encuentro una estructura irregular, subjetiva y al mismo tiempo, cultural y, por ende, sistémica que se erige como una nueva forma de expresión transgresora pero socialmente aceptable.

Afirmo que hay una poesía de los sentidos como
hay una poesía del lenguaje.
(Antonin Artaud)

111

El presente artículo es una propuesta teórica para analizar el Arte de Acción desde una perspectiva semiótica y social: considerando desde su estructura interna hasta su función cultural. Se presenta como un *work in progress*, pues se cree que el arte de acción, así como todo el aparato cultural, se encuentra en constante evolución, respondiendo a una de las primeras dicotomías del lenguaje como lo es la diacronía/sincronía. Para lograr dicho alcance se abordan conceptos y postulados provenientes de los estudios literarios, la lingüística, la semiótica, los estudios sobre performance y la sociología.

La palabra poética se entiende a la manera de Aristóteles (1989), como aquella que define y analiza los elementos que conforman una expresión creativa o artística realizada por un poeta/artista. La poética del arte acción se conforma de diversos elementos que le dan identidad, la hacen ser y la diferencian de otras prácticas artísticas y culturales, pero ¿cuáles son esos elementos? A lo largo de más de 10 años de investigación, me he enfocado en el estudio semiótico de la literatura y el espectáculo. Interesada por la doble dimensión teatral: texto y escritura, me centré en las teorías del teatro para proponer un modelo de análisis del *performance art* o arte de acción (se usarán las siglas AA como recurso estilístico para evitar la repetición constante de las palabras).

Los estudios y la semiótica del teatro surgieron de las reflexiones de escritores y ensayistas que observaron ciertos elementos del arte dramático y propusieron nuevos enfoques o perspectivas con respecto al arte teatral. Félix Lope de Vega en su texto "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo" (2003), cuestiona las delimitaciones de las tres unidades aristotélicas de la tragedia y propone una nueva

forma de dramaturgia. De igual manera, Víctor Hugo en la introducción a su obra dramática "Cromwell"¹ (2003), enfatiza la función de la acción y de la figura del héroe; además sostiene que cada autor tiene su propia forma de expresar y que cada época tiene su propia forma de "imitar" o "representar" su realidad.

Los estudios de la teoría literaria y sobre todo los estudios lingüísticos de principios del siglo XX, ayudaron a desarrollar la teoría de los signos, y aplicarla en el ámbito artístico. De esta manera, se desarrollaron los estudios semióticos enfocados en el teatro y los espectáculos, de los cuales se han tomado diversas consideraciones para desarrollar una teoría del arte de acción. En el círculo lingüístico de Praga, Jan Mukarovsky (1977) reflexiona sobre el teatro y analiza el fenómeno del actor. Observa que en el performance o el acto espectacular interactúan sistemas heterogéneos pero interdependientes entre sí. Dichos estudios son los pioneros para el desarrollo de la teoría teatral que incluye tanto las cuestiones que atañen al texto dramático como las relacionadas con la representación. Del mismo modo, Tadeusz Kowzan (1997) fue uno de los primeros autores en desarrollar una teoría semiótica del teatro abarcando al espectáculo o representación teatral. Propone un esquema de trece sistemas inherentes al evento escénico que deja abierto como punto de partida para nuevas investigaciones. Los sistemas son: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, los decorados, la iluminación, la música y el sonido.

En su texto "El signo en el teatro" Tadeusz Kowzan (1997) sugiere que en el hecho teatral los signos "pocas veces se manifiestan en estado puro" (p. 17). Esta última aseveración se verá repetida en los semiólogos del teatro debido a la tendencia teatral a reforzar el mensaje por medio de los distintos elementos escénicos: actorales, escenográficos, lumínicos, musicales, etc. El autor considera la definición de signo propuesta por Saussure y afirma:

"En la representación teatral todo es signo" (p. 16).

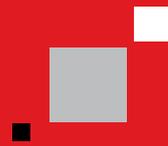
Según Ferdinand de Saussure, el lenguaje "supone ideas completamente formadas que preexisten a las palabras" (Saussure, 2000, p. 92), la unidad lingüística es una cosa doble: un significado (concepto) más un significante (imagen acústica). En el ámbito teatral el significante es la forma escénica o espectacular.

Anne Ubersfeld ahonda en la teoría teatral cuestionando y comparando las dos dimensiones que lo conforman: el texto escrito y el espectáculo. Para la autora, la dimensión textual trasciende en el tiempo, sin embargo, el performance o espectáculo cambia según el director y la situación social en la que se presente. "Aunque se represente varias veces, cada vez es única e irrepetible" (Ubersfeld, 1993, p. 3). Del mismo modo, la teórica afirma que el teatro es un "texto [...] que puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico" (Ubersfeld, 1993, p. 3) y en donde el espectáculo teatral representa:

Una red (o sistema) de signos de diversa naturaleza, concerniente, si no al total al menos parcialmente, con el proceso comunicativo, que envuelve una serie compleja de remitentes... una serie de mensajes... para múltiples receptores, los cuales se encuentran en el mismo lugar. El hecho de que los receptores no puedan responder usando el mismo código... no significa que no haya comunicación (Ubersfeld, 1993, p. 11).

La manera en que la autora considera al signo teatral es a partir de las aportaciones tanto de Ferdinand de Saussure como de Charles Sanders Peirce. Afirma que "cada signo es al mismo tiempo, más o menos un ícono, un índice o un símbolo, dependiendo de su uso y sus funciones" (p. 13). También, destaca su carácter flexible: un signo que corresponda a un cierto código puede ser sustituido por otro de uno diferente. El signo teatral puede ser "re-semantizado", dice la teórica, "a través de su

¹ Considerada una de las primeras críticas literarias, pues el autor hace mención a sus contemporáneos y autores cercanos como Shakespeare y Corneille.



relación paradigmática (reduplicación u oposición), su relación sintagmática (con otros signos en la sucesión del performance)” (p. 15) o puede tomarse como un símbolo. Lo mismo ocurre con el signo performático.

Patrice Pavis (1996) en su libro “El análisis de los espectáculos” retoma a los formalistas rusos y parte de la triada ségnica desarrollada por Peirce sobre la tipología de los signos y su relación con el objeto: el índice, el icono y el símbolo. Desarrolla un modelo analítico que permite estudiar la mayoría (o todos) los tipos de espectáculos: danza, pantomima, performance-art, entre otros. Propone realizar una vectorización² por medio de la de-construcción de los sistemas de signos que aparecen en el acto escénico. Para el teórico francés mencionado, no es acertado hablar de un *código* sino de códigos que conforman el espectáculo. Retoma la definición de la teoría de la comunicación en la cual: “El código es entonces una regla que asocia arbitrariamente, aunque de manera fija, un sistema con otro (así el código de las flores asocia ciertas flores con ciertos sentimientos o simbolismos)” (T. del A.) (Pavis, 1987, p. 72).

Sin embargo, dicha definición no satisface los requerimientos del código espectacular y propone “La concepción de un código no fijo de entrada, en perpetua renovación y siendo el objeto de una práctica hermenéutica” (Pavis, 1987, p. 72). En la representación, el espectador completa el proceso comunicativo eligiendo “una red decodificadora” (p. 72) del mensaje presentado.

Considerando lo anterior, se puede observar que el arte de acción es un sistema, un lenguaje y un código en el cual participan signos de diversa naturaleza. La comunicación performática y espectacular involucra una gran variedad de destinatarios, destinatarios y mensajes expuestos en un contexto específico cuya función es estética. Debido al carácter móvil del signo performático, es necesario observar cada uno de sus componentes con el fin de encontrar la función ségnica

del evento artístico, cada uno de los elementos que aparecen en un performance significan; comenzando por el cuerpo que es el medio de expresión.

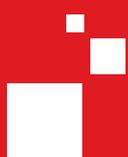
Por otro lado, los estudios teatrales han tenido una constante retroalimentación con las investigaciones sociales. Víctor Hugo enfatizaba la importancia de tocar temas humanistas que mostraran las necesidades sociales en las obras dramáticas. En el teatro clásico griego, el pueblo era representado alegóricamente en algunas obras dramáticas, dando paso a la voz social. De esta manera, en su “Poética” (1989) Aristóteles señala la importancia del espectador para concretar la función de las tragedias: la catarsis.

Dentro de las ciencias sociales, usar las palabras *performance* o representación, actor o testigo así como rol y escena para hablar metafóricamente de las relaciones intersubjetivas que explican el comportamiento social, le ha dado un carácter performativo a todo lo que el individuo realiza. “Hay una performatividad inherente en la mayoría de las actividades comprometidas por los seres animados (y a veces por algunos inanimados)” (McAuley, 2010, p. 2).

Como una expresión socio cultural, el arte de acción no puede escaparse de un determinado campo, como lo llama Pierre Bordieu en su libro “El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura” (2010) refiriéndose a los espacios de juego constituidos de manera histórica con las instituciones sociales, en este caso, la del arte y la cultura. Y para que este campo pueda funcionar

Es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego es necesario que quienes decidan jugar, crean. De igual manera, el AA tampoco puede escaparse del *habitus* que es “plantear que lo individual [...] es social, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas (p. 16)

² Vectorizar es tomar un sentido del hecho teatral representado y cotejarlo no sólo con el análisis de los elementos sino con un acercamiento hacia el espectador.



> Hacia una poética del arte de acción

114

Fugas e interferencias

Para estudiarlo se debe entender cómo se ha desarrollado actualmente, cómo funciona su espacio de juego y cómo han entrado al juego los artistas contemporáneos.

Para algunos teóricos del teatro como Patrice Pavis (2000), André Helbo (1978) y Richard Schechner (1984), al considerar al espectador y su función en una representación es inherente atender los aspectos socioculturales en los cuales se lleva a cabo el fenómeno performativo.

Estas tendencias buscan enfocar el estudio en diversos fenómenos que involucran el cuerpo y su impacto en diferentes niveles de sentido: el poético, en donde se encuentra el arte del performance; el cultural, las expresiones sociales basadas en rasgos idiosincráticos, y el sociopolítico, el sistema de poder dominante. Como un ente vivo, el objeto de estudio sobre performance puede abarcar un abanico de posibilidades muy amplio, sin embargo, está limitado por su carácter efímero. El AA tiene que ser reactualizado todo el tiempo. Por tal motivo es importante considerar los aspectos culturales y sociales en los cuales se desarrolla.

Siguiendo la teoría semiótica del teatro y el espectáculo, así como los postulados de Umberto Eco (2005) en su libro "Tratado de semiótica" se considera al arte de acción como un s-código, un código en cuanto sistema.

El código es la regla que asocia los elementos de un s-código a los elementos de otro o más códigos [...]. Los s-códigos pueden considerarse como estructuras, es decir, sistemas en que los valores particulares se establecen mediante posiciones y diferencias y que se revelan sólo cuando se comparan entre sí fenómenos diferentes mediante la referencia al mismo sistema de relaciones (pp. 65-67).

El proceso semiótico en el *performance art* se genera al encontrar las funciones de cada uno de sus elementos y sistemas y cómo se relacionan

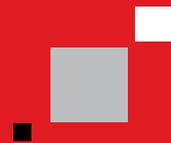
entre sí. El signo performático se encuentra entre dos dimensiones que trascienden al espectáculo tradicional. Ya no está entre un texto escrito y la representación sino entre la representación y la vida misma. Entre lo ficticio y lo real.

El AA tiene un código débil, debido a que no es fácil reconocer el significado de los signos involucrados en su proceso. Una de sus características es que siempre está construyendo su código. También, es ante todo un fenómeno perceptivo en el cual se hace uso de diversas expresiones ya codificadas (artes visuales, literatura, música y teatro principalmente) para inventar una nueva forma de expresión. Dentro del desarrollo del mismo, cada elemento se presenta como una forma vacía de significado que puede o no ser parte de un *continuum* expresivo. Los objetos usados no representan signos sino hasta que se usan o hasta que se haya completado el acto performático.

Un rasgo común que comparten la mayoría de los críticos teatrales es que el signo espectacular no es fijo, lo mismo ocurre con el performático. Siguiendo los postulados de Charles Sanders Peirce (1978), la tricotomía de los signos propuesta en sus escritos se introduce el dinamismo sónico observado en el AA.

Los signos son divisibles según tres tricotomías: primero, según que el signo en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del signo con su objeto consista en que el signo tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencial con ese objeto o en su relación con un interpretante; tercero, según que su Interpretante lo represente como un signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón (Peirce, 1978, 28).

Es en la segunda división, la relación del signo con su objeto, en la que los teóricos de los espectáculos se han centrado para abordar al signo escénico. Siguiendo a Charles Sanders Peirce (1978), un icono "es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios,



y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto” (p. 30). Un Índice “es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto” (p. 30). Un Símbolo:

Es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto (p. 30).

En el acto espectacular, estos tres tipos de signos son muy recurrentes. A partir de esta tipología se puede apreciar de mejor manera el dinamismo de los signos. Cuando un espectáculo o acto performático se está desarrollando pueden aparecer signos que en un momento funcionan como índices, pero dependiendo de su uso se convierten en íconos e incluso en símbolos. También, pueden ser índice y símbolo al mismo tiempo.

Un ejemplo ilustrativo de este tipo de fenómeno lo presenta Patrice Pavis en su libro “Análisis de los espectáculos” (2000) haciendo referencia a la obra teatral “La Gaviota” de Chéjov. En esta obra se evoca un arma (una escopeta), como elemento escénico, en la pared central. El arma puede ser un símbolo, representa la violencia, la muerte, la guerra, etc. Pero en esta obra también es un índice de muerte en la medida en que está presente en toda la obra y el protagonista, de temperamento melancólico (otro índice) la usa para suicidarse. Se vuelve ícono cuando se usa ficticiamente pues la acción no sucede en la escena, sólo se oye el disparo y la reacción de los demás personajes confirma lo expresado icónicamente. Del mismo modo, en el AA los objetos y las acciones escogidas por el artista pueden pasar por estos tipos de signos.

A partir de estos presupuestos teóricos se hace especial atención a la función y al proceso del signo performático para poder ser interpretado o decodificado en el arte acción. Por esa razón se considera pertinente retomar la definición de señal de

Umberto Eco para dar cuenta del signo performático y cómo funciona su proceso dinámico en una representación. Como ya se ha apuntado, el evento de arte acción es considerado como un s- código, es decir, un código constituido por distintos sistemas que pueden funcionar de manera independiente. Sin embargo, se encuentran asociados a una misma estructura de relaciones por medio de sus elementos sintácticos y semánticos.

El s-código se conforma de señales, la señal es definida por Umberto Eco (2005) como “la unidad pertinente de un sistema que puede convertirse en un sistema de expresión correlativa a un concepto” (p. 83). Del mismo modo, afirma el filósofo: “Una señal puede ser un estímulo que no signifique nada pero cause o provoque algo: pero cuando se la usa como el ANTECEDENTE reconocido de un CONSECUENTE previsto, en ese caso se la admite como signo, dado que está en lugar de su consecuente” (2005, p. 83).

Al considerar la diversidad de sistemas participantes en un s-código performativo, cada acción o elemento del mismo puede ser una señal hacia un significado y puede dar cuenta de un sistema determinado hasta convertirse en signo, o no. En este sentido, hablar de señales ayuda a seleccionar el material pertinente para construir un significado, considerando incluso aspectos sociales. También, servirán de guía para determinar si la obra analizada se encuentra más cercana a la esfera artística, la teatral o la socio-antropológica. Todos los elementos son analizables, aunque no todos serán pertinentes para realizar una interpretación. A continuación, se presenta un esquema de los elementos sintácticos a considerar en un evento de arte acción.

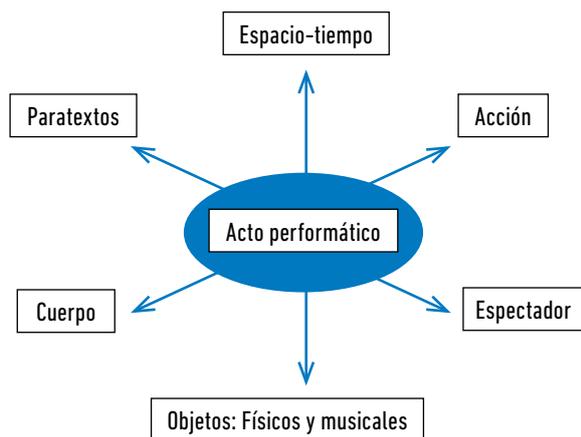


Diagrama I. Elementos sintácticos del arte de acción.³

Para realizar el análisis del nivel semántico del arte acción se considera al fenómeno performático como una narración conformada por tres niveles de análisis propuestos para realizar una interpretación. El primero de ellos, considerar al fenómeno performático como una narración que involucra elementos kinestésicos y que presenta un desarrollo de hechos o acciones que conviven en dos espacios, uno meramente ficcional y otro real. Segundo, una vez detectado el espacio real en el cual se encuentra inserto el evento y también, encontrada la acción principal entorno a la cual giran las demás acciones, se propone en este análisis realizar dos niveles de estudio actanciales de la pieza; uno en el cual se considere a la acción misma y al artista como sujetos y objetos insertos en un modelo actancial con alcances sociales y reales, y otro centrado en la acción realizada, sin salir de los márgenes de la misma, en una intención artística y ficcional.

Finalmente, se propone considerar el grado de subjetividad tanto del analista (cuál es su objetivo, su trayectoria y conocimiento en los temas del *performance*) como de las fuentes (de dónde provienen y qué función tienen) y considerar las interpretaciones

de personas que hayan presenciado el evento y, sobre todo, la intención del autor.

Si bien en el AA no se cuenta una historia en el sentido tradicional y literario, sí es posible observar una a nivel visual, generada por acciones y relaciones espacio temporales. De alguna manera se genera una ficción pues se representa la realidad de manera no real es decir, el comportamiento adoptado no es natural, es artificial, tanto el cuerpo como los objetos pueden representar otros signos: la conducta restaurada, según Richard Schechner (1984). Sin embargo, la relación e incluso, la participación con el espectador lo vuelve parte de la realidad. Cada acción es un vector hacia un significado, es por eso que en esta investigación se ha retomado metafóricamente el concepto de ficción para dar cuenta de un performance artístico por medio de las acciones.

Otro aspecto que se considera siguiendo la propuesta de Jean-Pierre Ryngaert (2006) en su libro "Le personnage théâtral contemporaine" es la intriga: "El ensamble de las acciones" (p. 208). Esto es, la manera en la cual se desarrolla la acción, los recursos usados por el performer y la coherencia lógica de los mismos, los obstáculos y las soluciones en el acto representado. Del mismo modo, Jean-Pierre Ryngaert propone realizar un análisis de las estructuras profundas, las relaciones semánticas del texto, y retoma el modelo actancial de A.J. Greimas adaptado por Anne Ubersfeld para el texto teatral. Dicho modelo se compone de seis casos cuyo objetivo principal es "localizar el eje principal que traduce la dinámica de la obra" (Ryngaert, 2002, p. 60). Tales casos son: Destinador (D1), Destinatario (D2), Sujeto (S), Objeto (O), Adyuvante (A) y Oponente (Op) y se presentan de manera simbólica por flechas que significan "un juego de fuerzas" entre ellos:

³ Diagrama de la autora.

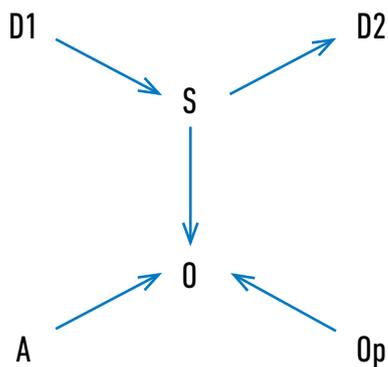
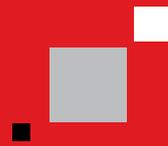


Diagrama II. Modelo actancial propuesto por Anne Ubesfeld y retomado por Jean Pierre Ryngaert.

El sujeto puede ser un individuo o un grupo. El adyuvante y el oponente son las "fuerzas antagonistas que ayudan al sujeto a cumplir su búsqueda o al contrario, que tratan de impedirlo" (p. 60). En el objeto de estudio de la presente investigación sería el público.

Finalmente, el destinador que es "Todo aquello que hace actuar al sujeto" (Ryngaert, 2002, p. 60) es el elemento que sirve de motor, puede ser una idea o una fuerza externa (encuentro de *performance*, festival artístico, temática, etc.). El Destinatario, es "eso a lo cual él (el sujeto) atribuye a su búsqueda" (p. 61), es lo que se obtiene. En el arte acción se busca una reacción por parte del espectador.

El interés por incluir un análisis actancial es poder establecer las relaciones y funciones entre los elementos constitutivos del AA para facilitar su comprensión y explicación.

Considerando y retomando a A.J. Greimas (1987) en su libro "Semántica estructural" acerca de su propuesta actancial:

Su simplicidad reside en el hecho de que está

por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente (p. 276).

En este punto el análisis es doble, por un lado, se tiene el significado de la acción intradiegética y por otro, extradiegéticamente. La diégesis, dentro de los estudios de narratología, equivale al universo creado en un relato u objeto artístico. El nivel intra es el estudio de los elementos que conforman dicho universo en sí mismo, por el contrario, el nivel extra, estudia las relaciones con el contexto socio-cultural. Se considera comenzar con el análisis extradiegético para ubicar la pieza analizada en un contexto determinado en el cual se consideran los factores externos a la acción. En ambos niveles el artista es el sujeto de la acción con una intención artística y su objeto (deseo) es realizar una obra de arte que llegue a transformar en un espacio-tiempo determinado la percepción y sensación del (los) espectador(es).

Alrededor de la obra de AA hay factores que le dan su valor como tal o le impiden su objetivo específico. Entonces se tienen las siguientes consideraciones:

El destinador puede ser el organismo que convoca, es decir, un encuentro de *performance*, un festival o una muestra de arte. El destinatario es el espectador en general y en particular el de arte, parte de un sector socio cultural. La función de adyuvante⁴ la puede desarrollar el espacio en el cual será desarrollada la acción: galería, escuela, museo, centro cultural, etc. quienes fungirán como donantes de espacio y, en ocasiones, de materiales, registro y publicidad. Del mismo modo los elementos u objetos de los cuales haga uso el artista para completar su mensaje ayudarán a reforzar su idea poética. Finalmente, el oponente también puede ser el espacio

⁴ El adyuvante es un concepto considerado por Vadimir Propp (1970) y A.J. Greimas (1987) para referirse a la función que tiene cierto personajes u objeto para ayudar al sujeto a llegar al objeto o fin deseado.

> Hacia una poética del arte de acción

118

Fugas e Interferencias

en el cual muchas veces se tienen ciertos requisitos o restricciones que no permiten que el artista realice su acción tal como la había planeado pues hay que ceñirse al uso y mantenimiento de cierto espacio. Además, los oponentes son aquellos espectadores cuyo interés ante el performance es nulo y algunos críticos de arte para quienes este tipo de expresión es vacua.

En cuanto al análisis intradiegético, la función del destinador la pueden tener varias figuras de acción como el museo, la muestra artística e incluso la institución convocante puede realizar una petición sobre las características y temas que deben cubrir las propuestas performáticas. Del mismo modo, el artista puede cumplir dicha función en su interés de compartir su arte. El destinatario es el espectador, el público de arte en particular, pero en general toda la sociedad.

En cuando a la dicotomía adyuvante/oponente, está relacionada a la acción principal y al significado o interpretación de la obra misma, es decir, a partir de elegir un significado específico, el analista debe detectar cuáles son las ideas que ayudan o impiden reforzar la significación del evento. A continuación, se presenta un esquema en el cual se resume la propuesta del modelo actancial aplicado al AA, desarrollado en la presente investigación:

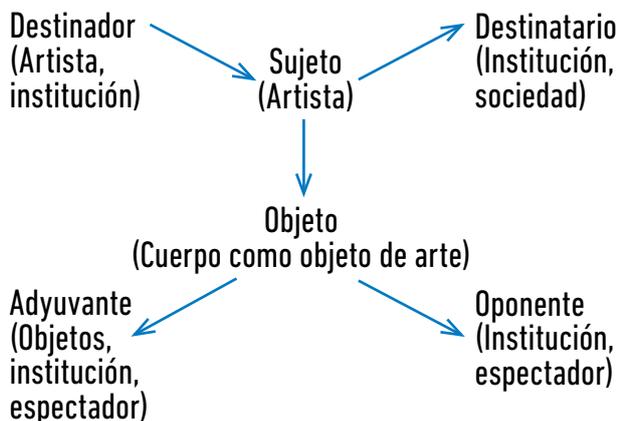


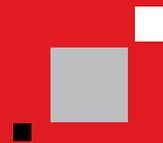
Diagrama III. Modelo actancial extradiegético.⁵

El último punto por considerar, con respecto al análisis semántico del AA es la subjetividad. Alfred Schutz (1979) centra sus estudios sociológicos en dicho concepto con el objetivo de proponer una forma científica y objetiva para estudiar la realidad, específicamente la vida cotidiana. Interesa retomar la forma en la cual Schutz aborda el tema de la vida cotidiana considerando a la subjetividad como ese mundo del sentido común, el cual, da por sentado que hay un espacio-tiempo que todos compartimos como sociedad humana. Sin embargo, cada individuo tiene una percepción propia de la realidad dependiendo de su historia de vida y el contexto social en el cual se desarrolla. Por esa razón, el sociólogo Schutz considera varios puntos significativos para el desarrollo del sentido común como se muestra a continuación:

La subjetividad individual se forma a partir de: a) una situación biográfica, es decir la experiencia propia de la persona, b) el acervo de conocimiento a mano, desarrollado por la estructura social y la posición específica del individuo y c) las coordenadas de la matriz social, "Mi aquí actual es mi punto de partida desde el cual me oriento en el espacio" (Schutz, 1979, p.20).

De esta manera cada individuo tiene una percepción del mundo y de las cosas dadas en el mundo. Es decir, hay una relación entre los individuos y la percepción de su entorno, una fenomenología que permite reconocer e interactuar en la realidad social y natural.

Así desde el punto de vista del AA, hay una especie de sentido común en el cual se ha insertado este tipo de expresión como una forma de arte específica e identificable, distinta de otras. Cada persona podrá tener una interpretación del evento performático, sin embargo, éste no es nuevo y forma parte de un acervo cultural kinestésico desarrollado por el hombre desde hace muchos años. Para hablar de este tipo de fenómeno, Richard Schechner (1999) designa el concepto de conducta restaurada, la cual, se forma



de una cadena de conductas. Es un comportamiento que ya está dado en la subjetividad de la vida social, una forma de comportamiento fija. Se expresa de manera simbólica y reflexiva "el yo puede actuar en otro o como otro" (Schechner, 1999, p. 37). El concepto de restauración compete tanto al performer como al espectador, este último reconstruye un objeto: "la imagen que emerge en una zona liminal común con aquella del operador" (Schechner, 1999, p. 36). En cuanto al performer, el comportamiento restaurado implica una recreación de sí mismo, su cuerpo-texto se reinventa y pasa "del yo narcisista al yo representativo" (Schechner, 1999, p. 37).

La conducta restaurada se encuentra presente en el AA pues es una expresión humana que se ha repetido a lo largo de la historia, lo que ha cambiado es el espacio en el cual se presenta y su posición como una técnica de arte distinta al teatro, a las artes visuales y plásticas y a la vida misma, aunque tenga relación intrínseca con todas. Está conformado en mayor medida por la documentación recabada. Es decir, se presenta ante los demás por medio de la subjetividad de alguien que estuvo presente cumpliendo alguna función en el momento en el que ocurrió (espectador, fotógrafo, etc.). Por tal motivo, es importante considerar los aspectos subjetivos de cada lente que va recreando el evento performático.

Considerando lo expuesto y evocando a la fenomenología, hay otro concepto desarrollado por Alfred Schutz para explicar cómo se desarrolla la vida cotidiana: la intersubjetividad. Dicho concepto involucra la relación con el otro y el campo de acción en una esfera social. Cada individuo se mueve en la esfera social siguiendo ciertos roles y normas inscritas de por sí en el mundo. El individuo desde que nace se enfrenta a un condicionamiento cultural que al ir creciendo aprende y refleja en su forma de actuar en el mundo.

La comprensión interpretativa, nombrada por Schutz *verstehen*, es propuesta como un método de las

ciencias sociales para desarrollar "un conocimiento del sentido común de los asuntos humanos". (Schutz, 1979, p. 77) Para generar la *verstehen*, el actor o individuo interpreta una situación dada a partir de su subjetividad. "Interpretar el mundo es un modo primordial de actuar en él" (p. 78) Una vez realizada la *verstehen*, el individuo actúa. En este punto, Schutz habla de cómo cada acción realizada se encuentra arraigada a la vida del sentido común y que incluso se puede repetir socialmente. También, aborda el concepto de proyección que define como fantasear actos y su característica esencial es que "al proyectar, anticipo el acto como si ya hubiera sido cumplido" (Schutz, 1979, p. 86-87). En este punto hay una relación estrecha con la teoría de la semiótica teatral. Una de las razones por las cuales se dio el salto teórico del texto escrito teatral al texto representativo y visual es la proyección a actuar y a llevar a escena encontrada en las acotaciones textuales y en las acciones de los personajes.

Finalmente, a nivel pragmático se considera la teoría lingüística de los actos del habla desarrollados por John Austin (1971) en su libro "Cómo hacer cosas con palabras". El autor señala que existe una performatividad inherente en el lenguaje, al nombrar las cosas, las hacemos existir, las incrustamos en un plano existencial. En ese sentido, se observa el arte acción como un acto del cuerpo, es decir, aunque los elementos que lo conforman tienden a salirse de lo "común" o aceptado, en las acciones mismas, se genera un enunciado corporal que evoca una acción performativa. El acto del cuerpo no necesariamente representa un acto real o aceptable para la expresión en la vida cotidiana, sin embargo, al poder ejecutarse, se inserta en un estrato social que le permite existir y reinventarse constantemente. El cuerpo como objeto y medio de expresión se resemantiza y es capaz de crear nuevos imaginarios corporales, nuevas formas de expresión y comportamiento y nuevas estructuras sociales en donde tanto los artistas como los espectadores forman parte, desdibujándose en una esfera sociocultural. Así como afirman Roland

⁵ El esquema es propio.



> Hacia una poética del arte de acción

120

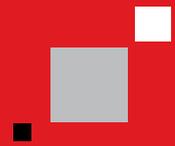
Fugas e interferencias

Barthes y T. S. Elliot con respecto a la literatura y el lenguaje: el arte de acción está determinado por el contexto sociocultural y realmente quien se expresa es la cultura por medio de la propuesta poética del artista cuya voluntad e individualidad, aunque sean fundamentales, están determinadas por un *status quo*.

En el AA es indispensable conocer cuál es la intención del artista, cómo se incrusta su propuesta artística en un horizonte de acción representado por el mundo del arte no sólo en el espacio-tiempo de la ficción sino de toda la tradición performática. Es decir, de la conducta restaurada que hace de este tipo de expresiones un evento artístico.



SIEMPRE PASA ALGO



REFERENTES

Aristóteles. (1989). *La poética*. México, D.F., México: Editores Mexicanos Unidos.

Artaud, A. (1971). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Austin, J. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós.

Barthes, R. (1970) *Elementos de Semiología en La semiología*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.

Bourdieu, P. (2010) *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI,

Eco, U. (2005). *Tratado de Semiótica*. México D.F., México: Debolsillo, 2005.

Greimas, A.J. (1987 [1966]). *Semántica estructural*. Madrid, España: Gredos.

Helbo, A. (1978). *Semiología de la representación: teatro, televisión, comic*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Kowzan, T. (1997 [1968]). *El signo en el teatro*. Madrid, España: Arco/Libros.

Lope, F. (2003 [1609]) *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>

McAuley, G. (2010) *Performance Studies*. Sidney, Australia: Department of Performance Studies, U. of Sidney. Web.

Mukarovsky, J. (1977). *El arte como hecho semiológico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

---. (1975). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Madrid, España: Gustavo Gili.

Pavis, Patrice. (1987). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Francia: Messidor/Éditions sociales.

—. (2000 [1996]). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España: Paidós.

Pierce, Ch. S. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Propp, V. (1970) *Morfología del cuento ruso*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Ryngaert, J.P. (2002 [1991]). *Introduction a l'analyse du théâtre*. Provincia de Lieja, Bélgica: Nathan.

—. (2006). *Le Personnage Théâtral Contemporaine*. Paris, Francia: Théâtrales.

—. (1993). *Lire le théâtre contemporaine*. Paris, Francia: Dunod.

Saussure, F. (2000 [1916]). *Curso de Lingüística General*. Madrid, España: Akal.

Schechner, R. (1984). *La teoría della performance*. Roma, Italia: Bulzoni.

—. (1984). *La teoría della performance*. Roma, Italia: Bulzoni.

—. (1999). *Magitudini della performance*. Roma, Italia: Bulzoni Editore.

Schutz, Alfred. (1979). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Ubersfeld, A. (1993) *Semiótica Teatral*. Madrid, España: Cátedra.

Hugo, V. (1999 [1967]) *Cromwell*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnv9d4>

Un posible marco de referencia para analizar piezas de performance que habitan las redes sociales

Rodrigo Arenas-Carter

RED DE ARTE DE CENTROAMÉRICA (RACA)

PALABRAS CLAVE:

Performance; redes sociales; registro; pacto referencial; avatar.

RESUMEN:

La relación entre performance y redes sociales es un tema poco explorado, transformándolo no solo en un espacio potente para la experimentación y la creación, sino también en un asunto a analizar desde el punto de vista teórico. Uno de los aspectos menos discutidos en dicha relación es el de las piezas de performance cuyo registro teatral son las redes sociales, considerando además que dichas herramientas pueden expandir las perspectivas de los creadores en el área, más aún pensando en el creciente uso de ellas por parte de la población en general. Ante este panorama, el presente trabajo desarrolla un marco analítico tentativo para aproximarnos a dichas piezas, apoyado en conceptos provenientes de la cibercultura y de la teoría literaria como el avatar, el pacto referencial, y el pacto autobiográfico. Aplicaremos dicho marco a algunas piezas de interés, esbozando cómo pueden utilizarse esos conceptos en los ámbitos teórico y creativo.

SIEMPRE PASA

ALGO

INTRODUCCIÓN

La relación entre performance y redes sociales (RRSS) no es algo nuevo. De hecho, es uno de los tantos vínculos que refleja y, a la vez, es parte de un contexto en el cual los enlaces entre arte, ciencia y tecnología experimentan un profundo cambio, proceso aparentemente acelerado por la Pandemia. Esto último ha llevado a que diversas instituciones, colectivos, curadores y artistas utilicen o comiencen a utilizar las RRSS para difundir instancias, teoría, y trabajos de performance. Sin embargo, la creación de piezas que efectivamente habiten las RRSS permanece como un territorio poco explorado, lo que la transforma en un espacio para la experimentación y la creación. Por otro lado, estamos en un momento en el cual la performance creativa ha empezado a desarrollar sus propios clichés, lo que denota cierto grado de estancamiento en sus perspectivas de desarrollo estético. Consecuentemente, la búsqueda de opciones para ampliar el panorama puede encontrar ciertas respuestas en las posibilidades que entregan las RRSS. Este es el escenario que motiva al presente trabajo, el que propone lineamientos básicos para analizar aquellas piezas de performance que habitan las RRSS. Para proceder, se recurrirá a la teoría fundamentada, lo que implica tanto la revisión como el análisis de la bibliografía existente y de trabajos de performance creativa pertinentes. Si bien esta estructura intentará ser lo más consistente posible, los matices son inevitables pues trabajaremos en una zona fronteriza, situándonos "en un momento de tránsito entre las tecnologías análogas (con las que todavía convivimos) y las digitales, entre la modernidad y la cibercultura" (Radrigán, 2015, p. 5). Adicionalmente, y dado que el autor también es creador en el área, aportará con sus experiencias creativas en la discusión, dada la necesidad de abrir diálogos en los que el analista también participe de la función creadora, propiciando procesos de circulación entre académicos y creadores (Borrero, 2012).

DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE PERFORMANCE, REDES SOCIALES Y REGISTRO

Para comenzar, necesitamos establecer ciertos instrumentos conceptuales básicos con el fin de clarificar nuestro objeto de estudio. Primero que nada, entenderemos performance como “un formato de creación de artes visuales (*performance art*), en la cual el cuerpo (humano o animal) es el principal vehículo de representación” (Arenas, 2019, p. 87). Lo anterior nos ubica más bien en el mundo de la performance creativa y no en el de la performance como práctica social y lente metodológico, que corresponde a la concepción de Taylor (2015), sin el perjuicio que existan vasos comunicantes entre ambos ámbitos.

En segundo lugar, entenderemos como RRSS a aquellos “sitios web construidos en torno a la Web 2.0 que permiten la interacción social profunda, la formación de comunidades, las oportunidades y trabajos colaborativos” (Bruns y Bahnisch, 2009, p. 7). Este espacio propicia el surgimiento a gran escala de la figura del prosumidor (productor y consumidor a la vez). Para efectos de la presente investigación, incluiremos en este grupo a las aplicaciones móviles (apps) que cumplen con dichas características.

Tercero, es necesario revisar las categorías de registros de las piezas de performance para poder entender cómo una obra puede habitar un medio determinado. Para ello recurriremos a las dos esferas propuestas por Auslander. La primera, denominada documental, es aquella en la cual el medio utilizado para el registro se limita a evidenciar la realización de la pieza (2006). Por ejemplo, en el caso de “Estructura Completa” del artista dominicano David Karma Davis (Suelta suelta, 2010), el video suscribe la ejecución de la acción, siendo la performance anterior e independiente de la grabación. Consecuentemente, el hábitat de la pieza no es el registro audiovisual, sino la *realidad* en sí en la cual la performance fue accionada. La segunda categoría corresponde a la de registro teatral. En este caso, la performance habita el medio en el que es documentada, y por lo

tanto no es independiente ni de él, ni de su lenguaje. Así, el medio contiene y atestigua la obra a la vez. Aquí caben híbridos como la videoperformance o la fotoperformance. Pensemos en la pieza “Autovideato” (1979) de Pola Weiss (Sedeño Valdellós, 2013), la cual integra los recursos del video en la propuesta. También en esta categoría cabe uno de los trabajos más recurridos a la hora de dialogar sobre la relación entre performance y RRSS: “Excellences & Perfections” de Amalia Ulman, proyecto al que nos referiremos más adelante.

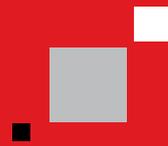
Dado que ya especificamos nuestro objeto de estudio, o sea las piezas de performance cuyo registro teatral son las RRSS, el próximo paso es profundizar en estas últimas para entender como se puede insertar la performance, y en particular el cuerpo, en ellas.

REDES SOCIALES

A partir del trabajo desarrollado por Da Luz (2017), distinguiremos tres elementos dentro de la estructura de las RRSS: el perfil, los intercambios, y el contenido que alimenta al perfil (*feed*). Todo esto, sin dejar de considerar que dichos elementos interactúan entre sí y están supeditados al diseño/estructura de cada red, el cual opera como una tabula rasa a la que los usuarios nos enfrentamos. De hecho, y tal como lo destacó McLuhan (1994) debemos recordar que es necesario prestar atención al medio en sí y en particular a sus estéticas, considerando cómo ellas influyen en el proceso comunicativo.

Con respecto al perfil, normalmente lo limitamos a un nombre y una imagen. Sin embargo, hay otros elementos que debemos considerar y que mutan dependiendo de cada red social, como la descripción, los links, los contactos, entre otros, que también son parte de él.

A continuación tenemos los contenidos, principal alimento de las RRSS. Esta sería toda la información



que compartimos/subimos durante cada uso, y que además tiene el potencial de provocar un intercambio. Por ejemplo, un comentario en Twitter que genera un diálogo. Al respecto, es necesario aclarar que en muchos casos los elementos que constituyen el perfil pueden también funcionar como contenido, dependiendo de lo que el usuario determine y/o de lo que la red social posibilite.

Finalmente, tenemos el posible resultado de los contenidos que son los intercambios, zona en la que se genera más evidentemente la interacción entre usuarios. En este ámbito tenemos los comentarios en Facebook, o los me gusta en YouTube. Los intercambios pueden tener lugar a diferentes niveles de organización interna de cada red social, como en los grupos de Facebook. Cabe señalar que algunos intercambios no visibles pueden serlo dependiendo del diseño de la red, como es el caso de las Stories de Facebook.

Ahora bien, las anteriores consideraciones pueden ser interpretadas como excesivamente simples. Sin embargo, y aunque desarrollar una epistemología de las RRSS supera las pretensiones del presente ensayo, era necesario establecer una estructura funcional para llevar adelante el análisis y así concentrarnos en nuestros puntos de interés, que giran en torno a la performance. Esto nos obliga a dedicar algunas palabras al cuerpo. En particular, y tal como lo insinuamos, necesitamos relacionarlo con las RRSS.

UN AVATAR ES UN AVATAR

Para comenzar, consideraremos la conceptualización de cuerpo de Le Breton, potente pues va más allá de lo cartesiano, abriendo así posibilidades para la relación entre corporalidades y aparatos:

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de

la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc. La existencia es, en primer término, corporal. (Le Breton, 2002, p.7).

Por lo tanto, asumimos que el cuerpo humano nos sitúa en el mundo, y a su vez padece una constante dinámica de modificación/adaptación. Ahora bien, normalmente asociamos al perfil como el punto más evidente en términos de proyección de nuestras corporalidades. Pero una foto de perfil puede ser un contenido que también genere intercambios en una red social, y los comentarios respecto de un post pueden revelar rasgos de nuestro comportamiento y/o afectos. Por ende, la gestión del cuerpo en las RRSS abarca todos sus elementos. Al respecto, Radrigán (2015) comenta que:

Tendríamos que entender que los espacios virtuales, al no proporcionar base ni posición, no pueden vincularse verdaderamente con el cuerpo, ya que este demanda o incluso se define como una "posición en sí". Sin embargo, hemos demostrado que a través de las interfaces digitales no sólo se promueve una cercanía cada vez mayor del cuerpo hacia los mundos virtuales, sino que es posible alcanzar una inmersión sin precedentes. Por otro lado, hemos expuesto también cómo el cuerpo, lejos de ser una masa fija en el espacio, tiene la capacidad de modificarse y transformarse para generar no sólo representaciones, sino extensiones de sí. En este caso, el cuerpo podría pixelarse y comandarse a distancia (como un avatar) (...) (p. 288).

De hecho, una respuesta sobre dicho vínculo se encuentra este último concepto, el avatar, que la misma autora (2015) define como:

Una imagen o una personalidad que surge por elección de un usuario. Si bien su modalidad de

representación a través de las interfaces gráficas se manifiesta generalmente como una figura humana o al menos humanoide, el avatar puede ser infinito en su modularidad, expresándose desde un dibujo informe hasta una ameba tridimensional con tintes animales, objetuales o imaginarios. Por tanto, hablamos de una corporalidad constantemente cambiante e intervenible, absolutamente efímera, que puede tener que ver o no con el cuerpo orgánico del sujeto, por lo que está llena de complejidad ficcional y virtual. (p. 292).

Las palabras finales de Radrigán refieren a un aspecto del avatar sobre el cual descansan muchas de las posibilidades que las RRSS entregan a la actividad creativa performática: su sofisticación ficcional y virtual. Pero, y pese a ese tipo de fisuras, pareciera ser que existe un acuerdo implícito de credibilidad entre la audiencia y el avatar. Pensemos, por ejemplo, cuando le damos un like a la foto de un amigo que (asumimos) se encuentra de vacaciones. Este acuerdo lo podemos relacionar con el que se establece entre el lector y la autobiografía de alguien que no conoce personalmente. En cierta forma el autor, esa línea de contacto entre lo extratextual y el texto (Lejeune, 1991), puede ser asociado con el avatar, lo que remite a la pertinencia de rescatar ciertas conceptualizaciones desde la teoría literaria para continuar nuestro análisis.

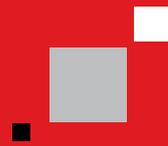
PACTO REFERENCIAL, PACTO AUTOBIOGRÁFICO, Y PACTO DE INMEDIATEZ

Para continuar la discusión, debemos considerar que "la identidad es el punto de partida real de la autobiografía" (Lejeune, 1991, p. 58). Algo similar podemos suponer sobre los perfiles personales en Facebook, red social que incluso cuenta con una herramienta llamada Memories, y que al igual que otras va acumulando una narrativa personal que se despliega condicionada por la estructura de dicha red social. Normalmente, asumimos que la información dentro de dichas narrativas posee un alto grado de

veracidad, y de no ser así se nos advierte, ya sea de manera explícita, ya sea que se mueva dentro del plano de lo humorístico. Este aspecto, la veracidad, ha sido uno de los puntos más problematizados por la performance en redes sociales. Pensemos en "Bendiciones" de Benjamín Torres Sánchez (2016), que recoge conocimientos orales de su familia y los disemina por medio de WhatsApp (Hemispheric Institute, 2019). O en "Fracaso" (2019), pieza en la cual, quién suscribe este artículo, se propuso problematizar la exhibición del éxito en Instagram utilizando como materia prima sus propios contratiempos. Estos y otros casos nos piden asumir, en mayor o menor medida, un grado de credibilidad sobre lo que se nos propone.

En el campo de la teoría (auto)biográfica literaria, esto se conoce como pacto de veracidad con el lector (Puertas Moya, 2005), o pacto referencial: el hecho de dar cuenta de una realidad exterior al medio/texto (Lejeune, 1991) cuyo "fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real; no el 'efecto de realidad', sino la imagen de lo real" (Lejeune, 1991, p. 57). Este pacto es tan relevante que en muchos casos al inicio del texto el mismo autor lo explicita como un esfuerzo consciente de su parte (Ruiz-Vargas, 2004). Pensemos en el primer párrafo de "Vida de este Chico" de Tobias Wolff, en el que el autor reconoce que hizo todo lo posible para contar una historia verdadera (Wolff en Ruiz-Vargas, 2004). Lo anterior cobra mayor relevancia al tener claro que la memoria no es una computadora perfecta. De hecho, ni las RRSS ni las autobiografías funcionan de manera intachable, y al respecto "en la autobiografía resulta indispensable que el pacto referencial sea establecido y que sea mantenido, pero no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto" (Lejeune, 1991, p. 57). Sin embargo, y aunque no todos los autores sean tan evidentes como Wolff, generalmente el lector participa de este pacto desde antes de iniciar el diálogo con el texto.

Ahora bien, y de vuelta al terreno de las RRSS, si yo cambio mi estado de soltero a casado, mis amigos en Facebook asumirán que legalmente me he



casado. Este ejemplo no solo evidencia la relevancia del pacto referencial en las RRSS, sino que además nos remite a los enunciados performativos de Austin, en términos de que ese tipo de posteos en Facebook pueden alterar la realidad social de el (los) avatar(s) involucrado(s). Y aunque la autobiografía es retrospectiva (Lejeune, 1991), mientras que las RRSS, salvo en las excepciones ya referidas, nos invitan a asumir la contemporaneidad de lo posteado, en ambos casos el pacto referencial es esencial en la relación emisor-receptor, y puede tener efectos afectivos en los cuerpos gestionados por medio del avatar.

Ahora bien, para Lejeune el problema de la autobiografía no termina allí. Pensemos en otros tipos de textos relacionados, como la novela autobiográfica, esto es:

Los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad, o al menos no afirmarla. (Lejeune, 1991, p. 52).

Lo anterior denota otra problemática del autor/avatar. Pensemos, por ejemplo, en aquellos perfiles en RRSS en los que el nombre del avatar no corresponde, parcial o totalmente, al cuerpo que se extiende a través de dicho avatar, pues tal como lo estableció Radrigán, este es un espacio donde lo ficcional tiene cabida. Muchas veces, y tal como lo insinúa Lejeune, esa falta de correspondencia se puede solucionar con información adicional, pero que solo maneja una parte específica de la audiencia, generalmente los amigos cercanos. Al respecto, este autor entrega como respuesta el llamado pacto autobiográfico, pues al fin y al cabo "la autobiografía no es un juego de adivinanzas, sino todo lo contrario" (1991, p. 52). Este pacto consiste en la afirmación en el texto, ya sea implícita o explícitamente, de la coincidencia entre autor y narrador/personaje, y si bien puede funcionar de manera autónoma al pacto de veracidad, pues la mentira es una categoría autobiográfica pero no

ficcional, por lo general son difíciles de disociar dentro del género autobiográfico (Lejeune, 1991). De hecho, y aunque no conozcamos a ciertos contactos que tenemos en las RRSS, asumimos tautológicamente que participan de todo lo que publican como suyo. Por ejemplo, si un avatar postea una foto en Instagram de una playa en la que no se ve ningún cuerpo humano, añade por medio de la herramienta de localización a Buzios, y agrega la leyenda de vacaciones, asumimos que la corporalidad gestionada por medio de dicho avatar efectivamente se encuentra disfrutando de ese lugar durante sus vacaciones. Es más:

Al seleccionar un nombre de usuario en las RRSS, la mayor parte de la gente no cree que está desarrollando un personaje ficticio, sino una versión de ellos mismos que es cercana a su yo "real", o por lo menos una imagen de la imagen que ellos tienen sobre sí mismos, o la que desean mostrar a otros. (Sant, 2014, p. 49).

Ahora bien, y respecto al tercer pacto, podemos decir que entra a jugar a partir de la ya referida inmediatez de las RRSS, diferente a la naturaleza retrospectiva de la autobiografía literaria. Cuando compartimos un recuerdo o un documento antiguo en las RRSS, indicamos claramente su naturaleza pretérita. Evidentemente, hay un pacto de inmediatez entre contenido y receptor que no funciona de manera estricta, sino que se basa en ventanas de tiempo determinado, dada la conciencia del proceso de subida del contenido.

Problematizar estos tres pactos abre amplias posibilidades para la performance en las RRSS, pero tal como sucede con otros tipos de registro teatral, la acción y el cuerpo entran a dialogar y codependen de otros medios primigenios. Evidentemente, estamos entrando en terrenos intermediales, y por lo tanto tenemos que referirnos a este tema, aunque sea brevemente, pues nos ayuda a ubicar las posibles transformaciones de ideas entre la realidad exterior a las RRSS y las performances que habitan dentro de ellas.

Para desarrollar este punto recurriremos al enfoque de Rajewsky (2005). Esta autora propone tres categorías para concebir la intermedialidad. La primera es la transposición medial, que consiste en la transformación de cierto producto medial (por ejemplo, un texto) o de su substrato, en otro medio. Por ejemplo, una performance que intenta reproducir el espíritu de una pintura, como podrían ser algunos de los trabajos de María Eugenia Chellet. La segunda se refiere a las interacciones mediales resultantes de al menos dos medios tradicionales diferentes que se integran más allá de la mera combinación, lo que se conoce coloquialmente como multimedios (2005). En este aspecto podrían caer la videoperformance, pero un problema que nos presenta esta categoría es que la definición de medios tradicionales puede ser confusa y además evoluciona en el tiempo. Ante esto, nosotros asumiremos que, si bien ejemplos como la videoperformance o la fotoperformance conllevan en sí una integración de medios que supera a la mera combinación, en nuestro caso concebiremos la performance creativa como una sombrilla madre que acoge a formas híbridas como las anteriores, las cuales son producto de sus integraciones y que no son independientes ni de la mera mediación de las herramientas cognitivas del sistema nervioso humano (Jones, 1997), ni de otra mediación adicional. Finalmente, la tercera categoría corresponde a las referencias intermediales. Pensemos en las alusiones a un texto literario en una película por medio de los recursos del montaje, o en la musicalización de la literatura. En este caso el producto final evoca o imita elementos o estructuras de otro medio que es convencionalmente diferente a través de sus propios recursos específicos (Rajewsky, 2005). La obra de An Xiao, "The Artist is Kinda Present" (2010), es un buen ejemplo de esto en el ámbito de la performance en RRSS, por lo que nos referiremos a ella de manera más extensa en el apartado siguiente.

Dado que ya hemos armado los elementos de

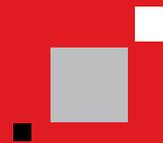
análisis propuestos, es hora de aplicarlos a piezas existentes para observar su funcionamiento y potencialidades.

AMIGOS Y PRESENCIAS

Para entregar una perspectiva amplia, hemos seleccionado dos piezas por su capacidad ejemplificadora y su accesibilidad: "Friend Crawl" de Lauren McCarthy (McCarthy, 2015) y "Excellences & Perfections" de Amalia Ulman (Connor, 2014). Adicionamos una tercera, la ya nombrada "The Artist is Kinda Present" de Xiao (2010), que por funcionar liminalmente tanto fuera como dentro de las RRSS, aporta otros matices a esta discusión.

En "Friend Crawl", la artista intenta hacer amigos en Facebook utilizando como guía la lista de contribuyentes a la "Electric Objects \$5 Commission", actividad caritativa que se realizó vía Kickstarter. La artista determinó pasar cinco minutos explorando cada avatar en Facebook, considerando también la información que podía derivar del avatar en otras RRSS. La pieza tomó un tiempo de diez horas al día durante una semana, siendo una cuasi performance duracional. Esta fue transmitida en vivo y luego archivada en el sitio web correspondiente.

Claramente este trabajo habita en las RRSS, pues la exploración de la artista se realiza, depende y explota dichos medios, y si bien el registro al que tenemos acceso es documental (videos), es lo suficientemente completo para permitirnos acceder al proyecto. Con respecto al avatar, es interesante que esta pieza evidencie la posibilidad de avatares complejos constituidos por avatares en diferentes RRSS relacionados bajo una misma corporalidad. Así, el avatar se muestra como un concepto rizomático y modular, que se abraza vía un proceso indagatorio que no deja de tener rasgos voyeuristas y exhibicionistas. Incluso, hay personas que desarrollan avatares para diferentes públicos, como por ejemplo un perfil profesional en LinkedIn, y otro para relacionarse



sexual y afectivamente en Grindr. Además, este proceso evidenciado por McCarthy nos remite a la ya instalada problemática sobre la naturaleza y cantidad de la información que dejamos en las RRSS. Ahora bien, el tema del avatar complejo nos conecta con el pacto autobiográfico, y claramente McCarthy asume dicho pacto en ambos niveles avatáricos, incluyendo la información inicial proveniente de Kickstarter. Igualmente esta pieza asume el pacto referencial, sin dudar sobre la información que la artista encuentra en su camino, y la simultaneidad es clara, pues la artista concibe el timeline como una hoja de vida a tiempo real.

Además, este trabajo apuesta a una performatividad diferente a la que estamos acostumbrados en el campo del arte acción, pues la actividad física del cuerpo aparentemente es sencilla y cotidiana, lejana a evidentes pretensiones de *shock value*. Sin embargo, al analizar más cercanamente la forma en la que McCarthy se mueve por los perfiles, sus gestos faciales capturados por una cámara anexa, y el statement en el que revela que “amo la emoción de aceptar una nueva solicitud de amistad, sabiendo que voy a pasar tiempo contemplando todos sus posteos y fotos hasta llegar al año 2004”¹ (McCarthy, 2015, para. 1), empezamos a aproximarnos hacia las profundidades de la pieza, que regresa sobre un tema tan universal como son las relaciones humanas, y en particular cómo su operación y estética están evolucionando, incluyendo la existencia de una dinámica multidireccional entre avatares y cuerpo(s), con afectos y cognitividades derivando en acciones digitales y viceversa. Al final, ¿habrá alguien que, como McCarthy, no se emocione al recibir una solicitud de amistad en Facebook?

Por otra parte, el trabajo de Ulman denota aspectos diferentes. En “Excellences & Perfections”, obra que habita en Instagram y Facebook, durante aproximadamente cinco meses la artista expuso un proceso de *makeover* semificcional pero creíble, problematizando las estéticas de lo femenino, del consumo y de la exhibición de las alteraciones

corporales, como son la cirugía estética y las dietas, abrazando tres dimensiones en su avatar: “cute girl”, “sugar baby” y “life goddess”. Sin embargo el carácter semificcional de este proceso, que se tradujo en un continuo posteo de imágenes que en ciertos casos fueron acompañadas por hashtags y otros textos (*captions*), denota una problematización de los dos primeros pactos, la cual es potenciada por el hecho que la artista ocupara sus propios avatares para desarrollar la obra, aunque el perfil de Instagram fuera abandonado al finalizar el proyecto. Esto implicó apostar a receptores que asumieron el pacto autobiográfico durante todo el proceso, tentativa interesante no solo porque la audiencia primera fueron mayoritariamente sus contactos personales y profesionales, sino que además porque los perfiles personales tienen un valor simbólico, afectivo y económico, lo que se reflejó en que “muchos críticos afirmarían que la artista estaba abandonando su carrera” (Cuenca, 2019, p. 63). Sin embargo, para situar la pieza era necesario algún indicio, lo cual resolvió en Instagram por medio de un posteo de apertura y un posteo de finalización (Ulman, s.f.).

Sobre el contenido, ya ha sido bastante estudiada la ficcionalización envuelta en este proceso, la cual no cae en lo increíble o inconcebible, y además involucra elementos meramente performáticos que ayudan a proyectar al avatar en concordancia con la propuesta. Ahora bien, si bien es claro que la semificcionalidad implicaba una escenificación precisa de las imágenes, el pacto de inmediatez es respetado, pues los tiempos de posteo no rompen las ventanas temporales que las audiencias suelen tolerar. Otras obras han transitado por caminos adyacentes, como la anteriormente nombrada “Fracaso”, con la mayoría de sus posteos producto de una escenificación cuidadosa e inspirada en una investigación previa.

Ahora bien, todos estos proyectos utilizan las redes personales de los artistas, lo que muchas veces demanda una forma de señalar el comienzo, y especialmente, el cierre del proceso. Pero esto

¹ Traducido del original en Inglés. Todas las traducciones son obra del autor de este texto.

conlleva una inevitable reacción de la audiencia. En mi caso, los comentarios denotaron que muchos usuarios no aceptaban la revelación explicitada en el posteo final. En otros, como en "Cyberlove" de Judit Kis, la artista optó por insinuar la revelación desde el comienzo de la pieza (Kis, 2017). En el caso de Ulman, la revelación derivó en un cambio de perspectiva dentro de cierto sector de la audiencia.

La tercera pieza a revisar es "The Artist is Kinda Present" (2010) de An Xiao, proyecto que habita tanto en Twitter como en el plano externo a las RRSS. La obra, siguiendo la nomenclatura de Rajewsky (2005), es una transposición medial de "The Artist is Present" de Marina Abramović (2010). En este caso, la artista y otro participante voluntario proveniente de la audiencia se sientan sobre un mat, frente a frente, y la mesa entre ellos contiene un computador. Las pautas que estableció Xiao para operar fueron las siguientes:

Siéntese con el artista. Póngase cómodo.
Manifieste su presencia en cualquiera de las siguientes maneras: un mensaje de texto a: [NÚMERO TELEFÓNICO], o un tweet para @anxiaostudio.

La artista responderá por el mismo medio.
Cuando haya alcanzado una conexión satisfactoria, o si sencillamente se aburríó, puede irse. (Xiao, s.f., para. 3).²

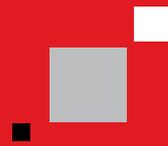
Lamentablemente Xiao borró su cuenta de Twitter, por lo que no se puede acceder de manera más directa a la pieza. Sin embargo, podemos intuir que efectivamente la artista utilizó todos los elementos de dicha red social en su avatar. Seguramente, una persona que manejara poca información sobre su trabajo, podría recurrir al perfil del avatar para investigar, y el contenido/interacción fue esencial en el desarrollo de la performance al constituirse en parte del hábitat de ella. Ahora bien, respecto a los pactos, es evidente que la audiencia participa de ellos asumiendo que efectivamente Xiao era el cuerpo

que se extendía por medio de la cuenta de Twitter, y que los posteos eran producto de su tipeo y no de un bot programado con anterioridad. Todo esto, sin dejar de lado los elementos performáticos que se desempeñan en el plano real, que en este caso nos conectan directamente con la obra referenciada, los cuales por una parte establecen un contrapunto entre las estéticas de cada trabajo, el que incluso puede ser interpretado desde una perspectiva de estatus social entre las dos artistas, ya que la escenificación a la que recurre Xiao refiere a la improvisación y precariedad, en comparación a la perfección de galería de Abramović. Por otra, y tal como lo habíamos anticipado, se produce una transposición medial, pues el diálogo no verbal que establecía Abramović es trasplantado a la propuesta de Xiao por medio de Twitter. Esto evidencia el sentido de extensión de las corporalidades por medio de las RRSS, sentido que en este caso es utilizado para generar una problematización, siendo este aspecto otro más que puede ser rescatado en futuras propuestas orientadas a expandir los alcances de la performance.

REFLEXIONES FINALES

En términos generales la propuesta bosquejada no solo establece las bases para reconocer el objeto en estudio, sino que efectivamente funciona como una indagación a las piezas de interés, clarificando la arquitectura de estos trabajos y permitiendo delinear perspectivas para los creadores que opten por explorar estos terrenos. De hecho, y tal como se planteó anteriormente, esperamos que este solo sea un punto de partida para futuros desarrollos teóricos y prácticos. En este último aspecto, conceptos como avatar y registro teatral plantean la necesidad de alejarnos de posturas inflexibles, y así potenciar la performance como ámbito de creación, hecho que tiene amplias y diversas repercusiones, desde la pedagogía hasta la curaduría, pasando por la gestión de fondos de financiamiento, la alfabetización de las corporalidades, las oportunidades efectivas para

² Cita traducida del original.



los creadores y la localización de esta disciplina en la vida cultural de las sociedades. La tecnofobia de algunos artistas/curadores de performance, en particular en Latinoamérica, que contemplan a las RRSS como una amenaza a la pureza de la actividad performática, quizás se basa en que aún no se han percatado que ésta ya se encuentra atravesando terrenos intermediales desde antes de la aparición de la Internet, y que los cuerpos se constituyen en una relación mutua con los objetos en general.

Respecto a cuestiones más específicas que se han discutido, la concepción de una especie de mega-avatar estructurada en torno a varios avatares puede ser una idea potente para futuras exploraciones no solo en el área de la creación performática, sino también para la cibercultura y los estudios de performance, involucrando además aspectos legales, afectivos y económicos.

Queda claro que la problematización de los pactos es útil para analizar proyectos de interés que trabajan en torno a grandes preocupaciones de la performance, como son la identidad, la veracidad, y el voyeurismo/exhibicionismo, que (curiosamente) también emergen como temas privilegiados en las RRSS. Además, la lectura de las obras seleccionadas deja en evidencia las posibilidades que se abren para trabajar en torno a dichos pactos en piezas de performance en RRSS, las que se enriquecen por las complejidades de aspectos generales como el avatar y las transmedialidades, y de otros más específicos, como la exploración de los posts para demarcar un proyecto. Este último aspecto nos conecta con uno de los problemas interesantes de trabajar en RRSS: la revelación de la pieza. Y es interesante porque su resolución estética no solo abre espacios para la experimentación y exploración, sino que además denota la complejidad de las relaciones humanas.

Una preocupación importante con la que nos encontramos durante esta investigación fue la conservación de piezas de performance que habitan las RRSS, aspecto que se puede ampliar a los

proyectos de arte hospedados en el ciberespacio en general. Si bien ya han surgido instituciones que se ocupan de esta problemática como Rhizome o herramientas que los mismos artistas pueden utilizar como Wayback Machine, es urgente que otros organismos se sumen a abordar esta disyuntiva, pues de no ser así gran parte del patrimonio no solo artístico, sino que también cultural, se verá irremediablemente extraviado, poniendo atención en el cómo conservamos dichos proyectos, en un mundo en el cual aplicaciones y tecnologías nacen y mueren con una rapidez sorprendente.

Finalmente, destaco que muchos de los aspectos planteados pueden conducir a análisis en otros campos, partiendo por los estudios de performance y la cibercultura, los que a su vez han sido los nutrientes de muchos vértices de nuestra construcción, ampliándose así no solo el diálogo entre disciplinas, sino su integración e intersección, perspectiva que a la vez amplía aún más el terreno para los diversos agentes de la actividad creadora.

REFERENTES

Arenas, R. (2019). Del manifiesto a la Internet: relaciones entre texto escrito, literatura y creación performática en Latinoamérica. *La Palabra*, (34), 85-99. doi:10.19053/01218530.n34.2019.9530

Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.

Borrero, J. (2013). "Muchacha no vayas al bosque": orientaciones para una literatura en el campo expandido. *La Palabra*, (20), 49-67.

Bruns, A. y Bahnisch, M. (2009). *Social media: tools for user-generated content* (Vol. 1). Eveleigh, Australia: Smart Services CRC Pty Ltd.

Connor, M. (2014, 20 de octubre). First look: Amalia Ulman - Excellences & perfections. *Rhizome*. Recuperado de <http://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/>

Cuenca, J. (2018). La performance del selfie: del arte de la exhibición y sus públicos en tiempos de la mirada-flujo. En *Fugas e Interferencias: III International Performance Art Conference* (pp. 55-67). Servicios de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

Da Luz, M. (2017). *Imágenes del acontecimiento: biografía y memoria en el comentario de Facebook* (tesis de máster). Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina. Recuperado de <http://argos.fhycs.unam.edu.ar/handle/123456789/655>

Hemispheric Institute (2019). Benjamin Lundberg Torres Sánchez: Bendiciones. Recuperado de <https://hemisphericinstitute.org/en/encuentro-2019-performances/item/2960-benjamin-lundberg-torres-sanchez.html>

Jones, A. (1997). "Presence" in absentia: experiencing performance as documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.

Kis, J. (2017, Enero 10). I'm curious about how love without realization, therefore a non existing relationship can support us.. #cyberlove_. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BPFzvVaFZfk/>

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico: La autobiografía y sus problemas teóricos. *Suplementos Anthropos*, (29), 47-61.

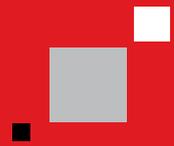
McCarthy, L. (2015). Friend Crawl. Recuperado de <https://lauren-mccarthy.com/Friend-Crawl>

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. Cambridge, MA: MIT Press.

Puertas Moya, F. E. (2005). Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (14), 299-329.

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on inter-mediality [Intermedialidad, intertextualidad y remediar: una perspectiva literaria en intermedialidad]. *Intermedialités*, 1(6), 43-64. Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

Ruiz-Vargas, J. M. (2004). Claves de la memoria autobiográfica. En C. Fernández y M.A. Hermosilla (Eds.), *Autobiografía en España, un balance: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001* (pp. 183-222). Madrid: Visor.



Radrigán, V. (2015). Tecnomorfosis: Desbordes e hibridaciones entre el cuerpo y la tecnología (tesis de doctorado). Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/136759>

Sant, T. (2014). Art, performance, and social media. En J. Hunsinger y T.M. Senft (Eds.), *The Social Media Handbook* (pp. 53-66). Nueva York: Routledge.

Sedeño Valdellós, A. (2013). Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. *Contratexto*, (21), 129-137.

Suelta suelta. (2010). David Pérez Karmadavis, Estructura completa, 2010. Recuperado de <https://vimeo.com/28311549>

Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Ulman, A. (s.f.). Posteos. Recuperado de <https://www.instagram.com/amaliaulman/>

Xiao, A. (s.f.). An Xiao Studio: The artist is kinda present. Recuperado de <http://memestomovements.com/art/artistiskindapresent.html>

SIEMPRE PASA ALGO

Arte de acción contemporánea mediante streaming

Giorgia Partesotti

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

PALABRAS CLAVE:

Performance; video arte; live streaming; género; nuevas tecnologías.

RESUMEN:

'La artista no está presente'¹ es el punto de partida de la reflexión que hemos realizado indagando como las nuevas tecnologías aportan un sentido diferente al arte performativo.

El video performance en directo mediante streaming, es una rama artística contemporánea a explorar: está siendo utilizado tanto por las nuevas generaciones de artistas, como por las artistas pioneras. Hablamos de retrasmisión performativa de forma telemática, en la que la artista está presente a través de las redes sociales, internet o instalaciones multimedia: es decir que vemos su acción en el momento en que se produce, pero a distancia, a través de un medio digital.

Aportando ejemplos concretos, investigamos a cerca los avances y la fusión entre el arte de acción, como todos las conocemos, y la tecnología multimedia. Planteamos como por medio del streaming internet y las redes sociales se pueden generar nuevos alcances interpretativos en la performance artística contemporánea.

¹ Lema de la autora, que se contrapone al título de la extraordinaria acción de la performer Marina Abramovic 'The Artist is Present' puesta en escena en el MOMA de Nueva York en 2010.

INTRODUCCIÓN

Aunque exista la sensación de que es algo novedoso que ha llegado con internet, las telecomunicaciones forman parte de nuestro vocabulario cotidiano. Es una palabra compuesta por dos que nos ayudarán a encontrar su significado: (I) tecnología y (II) comunicación. Por lo tanto, se define el término telecomunicación como todo tipo de transmisión, emisión o recepción de señales, ya sean escritos, imágenes, sonidos (comunicación) a través de hilo, radioelectricidad, medios ópticos o sistemas electromagnéticos (tecnologías). En este sentido debemos destacar a Hedy Lamarr, actriz e ingeniera de telecomunicaciones; fue la inventora del sistema de comunicaciones denominado 'técnica de retrasmisión en el espectro ensanchado' en el que se basan todas las tecnologías inalámbricas de que disponemos en la actualidad y que llamamos Wifi.

Tecnologías como la radio, televisión, teléfono, comunicaciones de datos, redes informáticas, Internet radionavegación o GPS o telemetría, nacieron para satisfacer necesidades militares o científicas, y convergido en otras, enfocadas a un consumo no especializado llamado información, de gran importancia en la vida diaria de las personas, las empresas o las instituciones estatales, políticas y por supuesto en el Arte.

En esta comunicación presentamos el proceso investigador y la praxis artística de la performance 'La Universal' una performance presentada dos veces, una de ellas utilizando tanto el cuerpo físico del artista como el live streaming. Se trata de una performance que tiene como contenido un mensaje de unión y paz entre religiones, personificadas por mujeres.

METODOLOGÍA

Investigamos la trayectoria artística y la contribución que algunas de las artistas más relevantes, y no por ello las más conocidas, han aportado al mundo del arte de acción, focalizando el estudio en la vídeo-performance contemporánea.

Una de las partes más importantes de nuestra metodología consiste en el trabajo de campo que realizamos mediante la confrontación a posteriori con nuestro público y que nos aporta la información necesaria para extraer conclusiones acerca de la percepción del espectador durante uno de los eventos de streaming-performance, que forman parte de nuestra propia obra artística. Por lo general, tratamos aquí de visibilizar la vídeo-performance femenina y la modificación de la misma debido al contexto donde se exhibe y donde se percibe. En lo específico la línea de investigación hace referencia al impacto que el espectador recibe o puede percibir en función del medio empleado por el artista para mostrar los contenidos de su trabajo (performance, vídeo-performance, happening, acciones...), del tiempo en el que se produce la acción, del bagaje de quien participa, de si el lugar de exhibición es público o privado.

En definitiva, el objetivo de esta comunicación es investigar y reflexionar sobre la potencialidad de un medio artístico que ha terminado convirtiéndose en un género como tal, en tan solo treinta años.

DESARROLLO

El vídeo, como medio de reflexión y expresión artística, aparece en el ámbito de las grandes transformaciones sociales elaboradas en la segunda mitad del mil novecientos; en relación con los grandes avances tecnológicos y el desarrollo de la teoría crítica de la información (Calvo, 2006)².

Los artistas, más atentos a la cultura de masas, recelan de las empresas del show perpetradas por la televisión, encontrando a la vez en el video un eficaz instrumento para explorar nuevos paradigmas estéticos, dando voz a sus propias ideas; de forma singular e innovadora, utilizando este invento en contra de la rampante difusión de mensajes conformistas en la sociedad mediática conocida como del espectáculo. Esta nueva práctica abrió grandes posibilidades crítico-creativas, incorporando la temporalidad en la obra de arte, potenciando la

inmediatez del mensaje y diferenciando la percepción de la realidad; de esa forma se consigue que el espectador mantenga una postura activa delante la obra evento artístico (Partesotti, 2013, p.9).

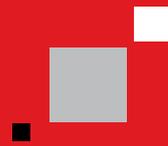
Desde comienzo los años setenta, cuando los pioneros de este nuevo medio de comunicación comenzaron los primeros experimentos sobre los soportes electromagnéticos portátiles; hasta hoy en día, la creación de videos tiene un fructífero desarrollo, tanto en términos tecnológicos, como de poética artística, la cual intenta dirigirse más allá de la pantalla y ser protagonista de la nueva manera en la que se empieza a percibir el mundo. El video-arte empieza a colocarse en una posición de considerable importancia en la escena artística, y sigue siendo fundamental para los nuevos comportamientos: una nueva manera de prolongar la memoria artística en los años que vendrán.

1. Video Performance

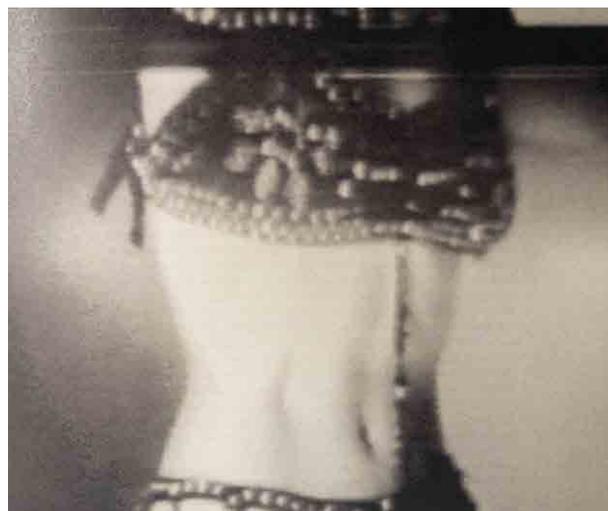
En los mismos años setenta, frente a la circulación incontrolada y masiva de imágenes para el consumo crítico, la labor de los padres del video arte contribuye a fomentar una mirada reflexiva y creativa, que da lugar a un clima de libertad que inspira a una generación de artistas que acuñarán un nuevo lenguaje visual cambiando la forma de exposición, de producción y distribución de las obras de arte. Es el momento histórico en el que los artistas entrenan la improvisación y empiezan a experimentar, gracias al poder de atracción de la tecnología, el interés por la cultura popular y la necesidad de ser críticos con la modernidad.

Ansiosos por re-definir términos como realismo o reproducción los artistas vinculan la industrialización de los medios de comunicación y el mundo del arte. El espacio, muchas veces está vinculado al tiempo; y los dos desde siempre son elementos fundamentales para situarse en el terreno del arte. Gracias al video, estos dos elementos pueden llegar casi a coincidir o a tomar formas disonantes. Es este el caso de la obra 'Verticall Roll' creada por la video-performer Joan

² Documento sin paginar



Jonas; "que visualiza el tiempo en tanto que recorrido de continua disolución en el espacio: casi una agresión física sobre el mecanismo del vídeo, con la intención de liberarse de su influencia psicológica" (Krauss, 2006, p.54). A la vez, Charlotte Moorman realiza acciones, acompañada por el artista fluxus Nam June Paik, en las cuales "lo visual, y los instrumentos musicales 'silenciosos' se entremezclan con su propio cuerpo" (Aizpuru, 2018, p.3). Cuerpo que está inmerso en los múltiples medios utilizados para la realización de la acción La poesía de sus acciones artísticas es impactante y, junto con su pareja artística; fue una pionera del arte de acción y los videos de vanguardia. Moorman y Paik siguen siendo uno de los dúos de colaboración más potentes e impredecibles del siglo pasado.

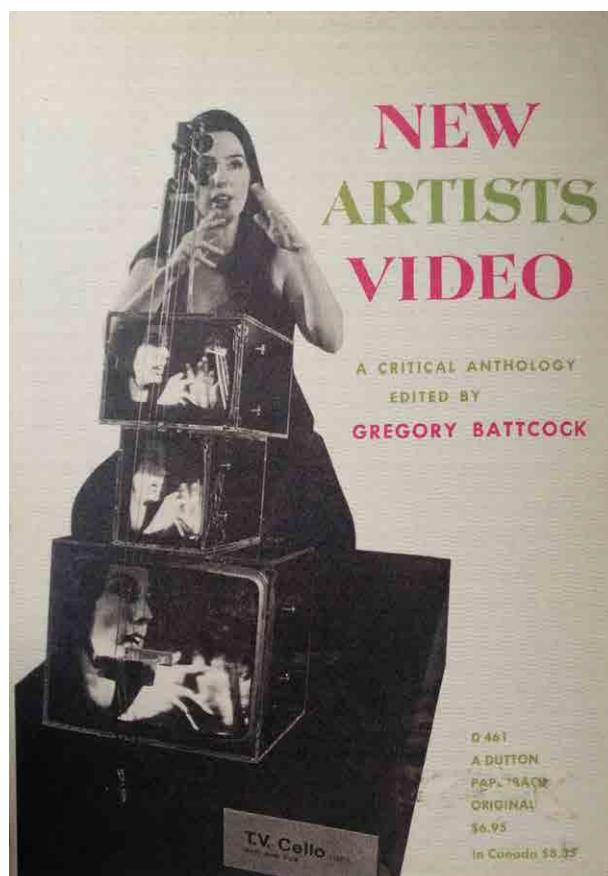


Vertical Roll, Colección MNCARS, Madrid. Joan Jonas, 1972.

2. Live Performance Streaming

Así mismo, la performance toma como herramienta el video y desarrolla una fructífera producción artística, gracias a los nuevos medios de comunicación telemática, como lo son la web y las redes sociales. El video performance en directo streaming, como rama artística contemporánea a explorar, está siendo utilizado tanto por las nuevas generaciones de artistas, que exportan directamente sus performances en la web; como por las artistas pioneras. Es el caso de la performance 'Draw Without Looking' que Joan Jonas realizó en el Live performance Room de la Galería Tate Modern de Londres en 2013. Esta performance fue anunciada y retransmitida en vivo, únicamente a través de las redes sociales utilizando los canales youtube y Facebook del mismo museo. La acción se realizó una única vez, para una audiencia que vio el trabajo en directo, pero, a través de una transmisión en la web; en lugar de hacerlo en el mismo espacio donde se realizó la performance. Los espectadores que se conectaron, desde todo el mundo; pudieron posteriormente hacer comentarios y preguntas a través de los canales de las redes sociales y formaron parte de una sesión de preguntas y respuestas en vivo con la artista, después de su acción.

Es esta una forma para reinterpretar la performance en directo, pero en la distancia:



TV-cello, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Charlotte Moorman, 1976.

> Arte de acción contemporánea mediante streaming

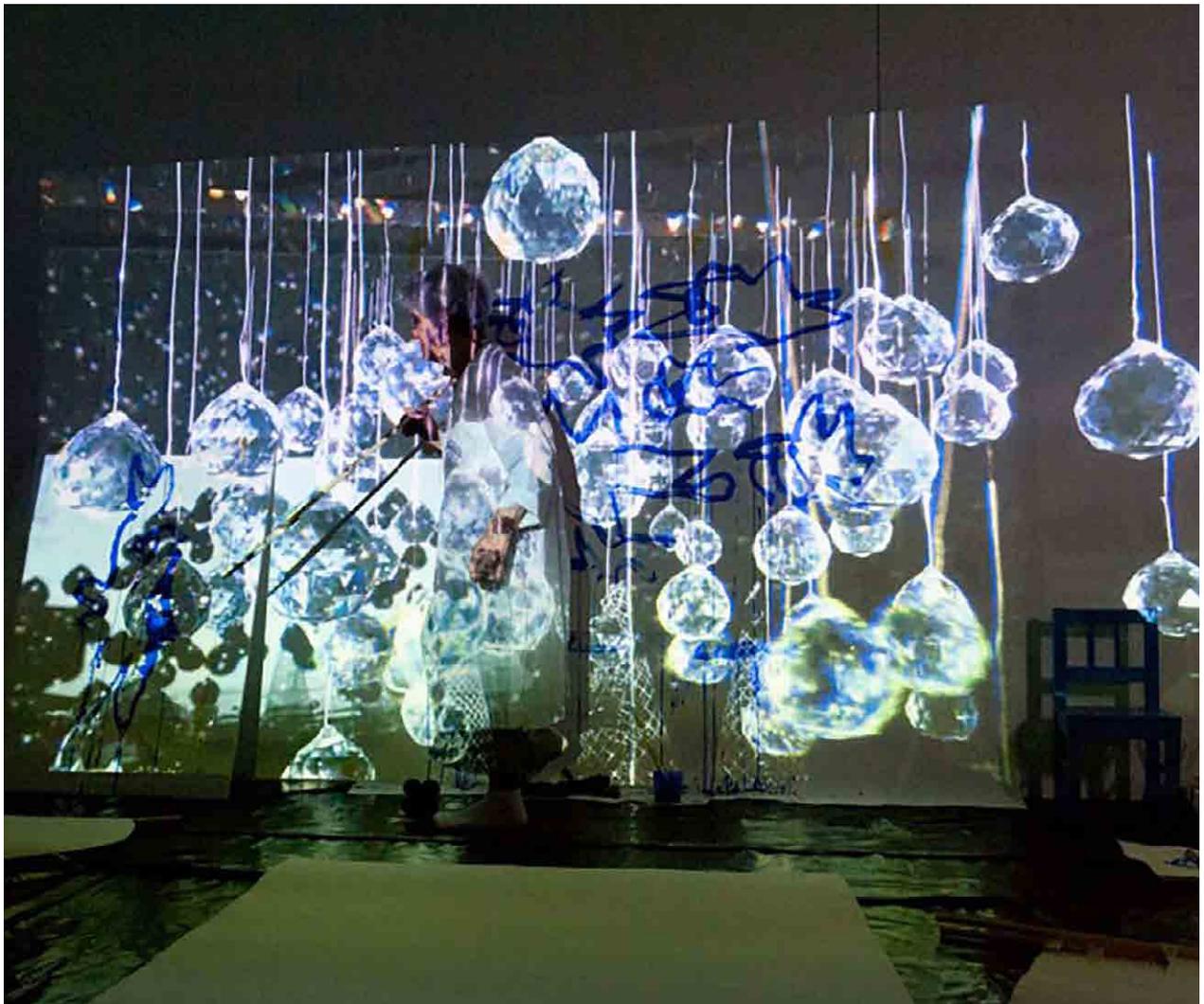
138

Fugas e interferencias

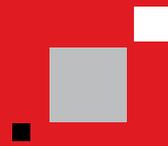
una manera de explorar las nuevas fronteras del arte de acción a través de la web. El artista puede sumergirse en su mundo interior, sin interferencia alguna, comunicando con un público lejano, pero a la vez presente a un mismo tiempo.

Después de esta performance, Joan Jonas acudió al espacio de charlas del Live Performance Room, en el que la periodista, le proponía las preguntas que nosotros mismos, como público, le hacíamos a través de Facebook Messenger. Fue interesante ver cómo,

por un lado, no había público que pudiera interferir con su acción física; y por otra parte la artista se sometía al mismo público virtual, dando, de alguna manera, una explicación de lo que se acababa de retransmitir. Siguiendo esta performance nos preguntamos cómo, a través de este nuevo planteamiento, el espectador es consciente y percibe la acción, es decir, si es capaz de entender el mensaje y emocionarse con él de la misma forma que si estuviera presente en el espacio real donde se genera la performance o si, por el contrario; el sentido de la misma se desvanece.



Draw without looking, BMW Tate Live: Performance Room, Tate Modern, Londres. Joan Jonas, 2013 (Photo © Tate).



3. Experimentación personal

En algunos de mis proyectos trato de utilizar las tecnologías como herramienta para recordar las obras en vivo. Esto porque creo que tras un medio frío como una pantalla, el espectador pueda sentir emociones totalmente diferentes con respecto a las que le nacen a contacto con el artista: al observar el happening desde lejos, aunque fuera al mismo tiempo, el espectador se siente más libre de reflexionar de forma menos implicada emocionalmente, pero a la vez más fresca intelectualmente. Es el caso de la performance 'La Universal' en la que representamos a la mujer desde un punto de vista intercultural.

La idea de esta performance surge después una temporada de trabajo de investigación en una asociación de refugiados en Bruselas, al tiempo de los atentados en el metro. Durante esta temporada se asimiló como Europa sea el punto de convergencia de culturas, etnias y religiones distintas supuestamente bien integradas en una sociedad que, en verdad, demasiado a menudo deja a las mujeres de lado.

En 'La Universal' representamos a la mujer como matriarca y símbolo de paz a dentro de las tres grandes religiones monoteístas: judaísmo, catolicismo e islamismo; lanzando un mensaje de unión entre culturas, a través de ella. Esta acción quiso responder a preguntas como: ¿Qué es libertad femenina hoy en día y hasta dónde los estereotipos de rol social y religioso las atan de verdad? ¿Cuánto afecta o no cada religión al papel de la mujer en su misma cultura y en la sociedad cosmopolita⁵ actual? ¿Cuáles son los puntos contradictorios y de unión social que encontramos en las tres grandes religiones monoteístas?

La performance fue presentada por primera vez en el 'I Congreso Internacional ATENEA: Mujeres Artista Tecnólogas', en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2018. Aquí realizamos un proceso de comunicación on-line: a la vez que se representó la performance en el escenario, la retransmitimos

por el canal Facebook del evento, para que un mayor número posible de personas pudieran disfrutarla y darnos feedback sobre la visión.

En un segundo momento, la acción fue representada por la primera autora de este artículo, Doris Hakim (performer palestina), y Francesca Chiesurin (actriz), en el ámbito de un ciclo de performance sobre la óptica de Género en las Prácticas Feministas que se llevó a cabo en la galería '13 Espacio Arte' de Sevilla, en septiembre 2018; a conclusión del mismo taller impartido por la comisaria y crítica de Arte, Margarita Aizpuru.

En la performance cada una de nosotras llevaba puesta una prenda simbólica de la cultura religiosa que representábamos: la mujer musulmana iba vestida con un hijab (velo que cubre la cabeza y el pecho), la mujer judía iba vestida de con la jupà (prenda típica de las bodas judías) y la mujer católica con un vestido de bautizo. En la acción, las tres mujeres convergen en un espacio común y recitaran una frase de esperanza y unidad, presente en los tres libros sagrados de las tres distintas religiones respectivamente en: hebreo, árabe y español; acompañada por una sucesión de movimientos, cada una diferentes, cada una acorde con el sacramento de la religión que personificaba. Finalmente juntamos nuestras manos y nuestras palabras: 'Que la paz sea con todas'.

Esta retransmisión en concreto fue el mayor reto de todas las experimentaciones de 'La Universal'. Dos de las tres artistas que formaron parte de esta performance se encontraban en Italia, en la galería 'NEO: Espacio Artístico para la Acción'; y solo una de ellas estaba donde tenía físicamente lugar la acción, es decir en Sevilla, en la galería '13 Espacio Arte', en frente del público.

Así que para realizar esta performance tuvimos que acondicionar los dos lugares para la retransmisión streaming. Para ello, después de muchos intentos, escogimos utilizar Skype como interfaz de retransmisión de la señal de un lugar a otro.

> Arte de acción contemporánea mediante streaming

140

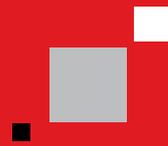
Fugas e interferencias



La Universal, NEO: Espacio Artístico para la Acción, Padua. Francesca Chiesurin, Giorgia Partesotti. 2018 (Valentino Zanin)



Fig. 5) La Universal, Galería 13 espacio Arte, Sevilla. Francesca Chiesurin, Giorgia Partesotti, Doris Hakim. 2018 (Tonia Trujillo)



El verdadero desafío fue cómo los espectadores iban a percibir la acción en la galería de Sevilla, ya que fue un intento tecnológico e innovador; debido también al hecho que no todas las artistas, en esta acción, podían encontrarse en el mismo lugar, el día establecido para el ciclo de performance.

CONCLUSIONES

A raíz de lo investigado y de esta experiencia, queda claro que, para cumplir acciones en directo a distancia, que sean mínimamente exitosas, se necesitan recursos tecnológicos.

Por otro lado, a nivel conceptual, es también comprensible que la mayoría de los seguidores del arte performativo tradicional, se vuelvan escépticos cuando hablamos de subvertir la forma espacial de la Performance, así como siempre se ha conocido: un espectador en vivo y en directo en un entorno urbano no es lo mismo que un espectador en vivo y en directo en una galería o en un convenio de Arte; si bien en ambos casos los espectadores puedan participar en la acción y así, tal vez, llegar hasta a modificar su desenlace, a través del puro medio digital, estas interacciones se pierden.

Sin embargo, los espectadores de 'La Universal', quedaron impactados por la posibilidad que el medio streaming proporcionó a la acción: el público quedó sorprendido y fascinado³ frente a la visión de dos mujeres, que arrimaban la mano, justo a través de una pantalla; hacia la mujer que se encontraba realmente delante de ellos y que, por lo tanto, era el único referente del cuerpo físico de la acción. Esta reacción es debida al sentido común de 'transferencia', que cada ser humano posee. Según las teorías de Freud, cada vez que experimentamos nuevas sensaciones evocamos una parte de las experiencias pasadas que dejaron marca en nuestro inconsciente. La transferencia es, exactamente, cómo las ideas y los sentimientos sobre las conexiones con personas con

las que estamos vinculados, se proyectan en otra persona, incluso si la vemos por primera vez. Por lo tanto, la transferencia es el modo en el que la mente humana revive ciertas experiencias relacionadas con su bagaje emocional e intuitivo; al interactuar con alguien en el presente. Así mismo podemos imaginar cómo, a través de las imágenes, el cerebro humano, también pueda tener este tipo de reacción; ya que se ha demostrado que los estímulos perceptivos de los usuarios del web recrean y activan las mismas sensaciones y respuestas neuronales que tienen en la vida real. Es decir, que el hombre ya está listo para la realidad virtual³, puesto que la utiliza y la integra en su vida diaria. En este sentido coincide también el feedback que hemos recopilado, observando los comentarios que dejó el público en el canal Facebook de ATENEA, dedicado a 'La Universal', después de haber seguido la performance emitida en streaming. Los usuarios on-line, entendieron visualmente el concepto de paz y unión que la Performance quería transmitir. Esto se debe también a la memoria visual⁴ que cada uno de nosotros alberga en su inconsciente, y que se activa de la misma manera tanto en frente de una pantalla como en la realidad.

Seguramente implementar el Arte de Acción con los nuevos medios telemáticos y tecnológicos que nuestro siglo seguirá proporcionándonos, es un camino inevitable a explorar, así como lo fue el video para los artistas de los años setenta. Ciertamente el espectador no sentirá las vibraciones corporales y físicas del entorno urbano y del artista frente a él; pero sus intenciones pasarán igualmente y su público no dejará de sentir empatía por el mensaje que el artista quiere hacerle llegar. Es más, hasta se podrán generar sensaciones y emociones todavía más fuertes y diversas. Puesto que, la tecnología es un medio imprescindible en la modernidad, nos puede proporcionar las siguientes ventajas en el arte de acción: podremos ejecutar una performance desde cualquier lado del mundo abarcando más público; podremos recoger más feedback sobre el sentido de presencia y la percepción emocional y, si seremos

³ Es el entorno de escenas u objetos de apariencia real. La acepción más común refiere a un entorno generado mediante tecnología informática, que crea en el usuario la sensación de estar inmerso en él.

⁴ Nuestro cerebro no interpreta el 100% de un estímulo visual desde cero, sino construye una imagen a partir de experiencias visuales previas.



> Arte de acción contemporánea mediante streaming

142

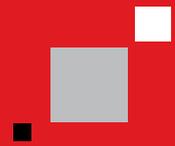
Fugas e interferencias

capaces de agregarle también la realidad aumentada⁵, que se va abriendo camino como tecnologías punta; podremos medir científicamente las emociones en los participantes de una streaming performance.



SIEMPRE PASA ALGO

⁵ Término que se usa para describir al conjunto de tecnologías que permiten que un usuario visualice parte del mundo real a través de un dispositivo tecnológico con información gráfica añadida por este. El dispositivo, o conjunto de dispositivos, añaden información virtual a la información física ya existente, es decir, una parte virtual aparece en la realidad. De esta manera los elementos físicos tangibles se combinan con elementos virtuales, creando así una realidad aumentada en tiempo real.



REFERENTES

Aizpuru, M. (abril de 2018). *La Performance y el Cuerpo: notas para un recorrido subjetivamente trazado*. En T. Trujillo (presidencia). *Performance Género y Practicas Feministas*. Workshop llevado a cabo en la Galería 13 Espacio Arte, Sevilla, España.

Aizpuru, M. (abril de 2018). *Performance II*. En T. Trujillo (presidencia). *Performance Género y Practicas Feministas*. Workshop llevado a cabo en la Galería 13Espacio Arte, Sevilla, España.

Alcazar, J. (2014). *Performance, un arte del yo*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Battcock, G. (1978). *New Artist Video: A Critical Anthology*. New York, USA: Dutton.

Cámara, C., Carballas, M. (2016). *Primera generación Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Denari, A., Natalicchio C. (2007). *Joan Jonas*. Milano, Italia: Charta.

Jones, A., Warr, T. (2006). *El cuerpo del artista*. New York, USA: Phaidon.

Reckitt, H., Phelan, P. (2005) *Arte y feminismo*. London, UK: Phaidon.

Roudinesco, E. (2015). *Freud. En su tiempo y el nuestro*. Madrid, España: Debate. Online

Di Luoffo, A. (2020). *Realtà virtuale e realtà aumentata*. Roma, Italia: NeuroScienze.net. Recuperado de: <https://www.neuroscienze.net/realta-virtuale-realta-aumentata/>

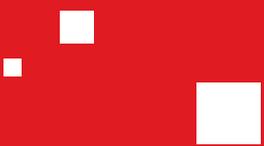
García, P. (27 de enero de 2017). *40 tipos de memoria ¿Cómo guarda el cerebro humano los recuerdos?* CogniFit: Salud Cerebro & Neurociencia. [mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://blog.cognifit.com/es/tipos-de-memoria/>

Melgar, J. (2018). *Las imágenes y la memoria: como el cerebro procesa lo que vemos*. Ciudad de México, México: Neuro Marketing Latino América. Recuperado de: <https://neuromarketing.la/2018/07/las-imagenes-y-la-memoria-como-el-cerebroprocesa-lo-que-vemos/>

Morrón, L. (30 de noviembre de 2015). *Hedy Lamarr. Mujeres con Ciencia*. [mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://mujeresconciencia.com/2015/11/30/hedy-lamarr-la-inventora/>

Partesotti, G. (2013). *A Través de la Performance Multimedia*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Politécnica de Valencia, España. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/375858>

Torres, A. (2017). *La transferencia y la contratransferencia en el Psicoanálisis*. Barcelona, España: Psicología y Mente. Recuperado de: <https://psicologiymente.com/psicologia/transferencia-contratransferenciapsicoanalisis>



CURANDO ACCIONES: acercamientos personales/ comisariales a las performances, sus deslizamientos y expansiones

Margarita Aizpuru

COMISARIA INDEPENDIENTE, CRÍTICA DE ARTE, INVESTIGADORA Y DOCENTE



SIEMPRE PASA ALGO

PRIMERAS CONEXIONES Y PROYECTOS CURATORIALES DE PERFORMANCES, SUS DESLIZAMIENTOS Y FUSIONES

Mi conexión personal y comisarial con el arte de acción o performance data de la primera mitad de los años noventa del siglo pasado. Ello ocurrió tras mis contactos y vivencias con artistas andaluces que la practicaban, y sobre los que empecé a escribir algún texto.

Pero sobre todo, mi inmersión profunda en el territorio de la performance y sus ámbitos sucedió en los dos años y pico de estancia de desarrollo profesional en museos y centros de arte en Francia, desde mediados del año 1993 a fines de 1995, durante los cuales trabajé en París, en el Centro Georges Pompidou, durante un año en el Departamento de exposiciones temporales, en la Fundación Cartier, otro año, y en Burdeos, seis meses en el CAPC, Museo de Arte Contemporáneo y, sobre todo, para mí fue transcendental, conocer, tratar y hacerme amiga de la inmensa artista y persona Esther Ferrer, en el año 1994.

En concreto, esa inmersión empezó el año en el que me encontraba trabajando en el equipo de ayudantes del comisario del Departamento de exposiciones del Centro G. Pompidou, poniendo en marcha una exposición transcendental para el arte de acción y el arte experimental de la segunda mitad del siglo XX: "Horts Limits: l'art et la vie, 1.952-1.994" celebrada a fines de 1.994 y principio del 95. Una muestra que, sin embargo, y paradójicamente, dejó atrás algunos de los ciclos de acciones programados, debido a cuestiones presupuestarias, se nos dijo, alegadas por parte de la institución, dentro de los cuales estaba incluida Esther Ferrer, Juan Hidalgo o Isidoro Valcarcel Medina y el grupo ZAJ, entre otros, una verdadera pena. Con lo cual, y muy a mi pesar, los grandes representantes españoles del accionismo no estuvieron presentes en dicho proyecto.

El conocimiento de los pioneros del arte de acción, y de generaciones posteriores de performers, así como de los accionistas españoles, me vino gracias a formar parte del equipo de investigación y documentación de la mencionada exposición del Centro Pompidou, y a las conversaciones tan intensas

y esclarecedoras con Jean de Loisy, el comisario que dirigía nuestro equipo. Ante algunas dudas que tenía sobre la amplitud de artistas experimentales y conceptuales a investigar y que me diera algunas indicaciones, él, con su sentido del humor y su elocuencia, me dijo unas palabras que nunca olvidaré y que para mí fueron absolutamente esclarecedoras: Margarita, investiga a los conceptuales calientes.

Dos palabras, conceptuales calientes, que resonaron en mí fuertemente y me hicieron no sólo investigar con vehemencia y claridad los artistas accionistas, sino que han resonado en mí durante décadas durante mi proyectos comisariales. Desde esas palabras entendí perfectamente que se trataba de buscar y encontrar a los creadores inconformistas, experimentales, rebeldes, indagadores y rupturistas, sinceros consigo mismos, y que dichos planteamientos y formas de hacer y actuar las tuvieran tanto con las obras como con sus actitudes, a las que habría que entender también como obras. Una verdadera y auténtica interrelación del arte con la vida, y de fusión de las ideas con los sentidos, así como de protagonismos de las presencias corporales, los espacios y los tiempos, y de las rupturas de las lógicas, lo razonable y cartesiano producidas desde la provocación, el orden dentro del caos, lo sensorial, o lo aparentemente absurdo y el sentido del humor.

Desde esa comprensión, y a base de información e indagación, más cada vez más contactos y encuentros personales con artistas y estar presente en sus acciones y la visualización de sus obras, el mundo de la performance me sedujo completamente, y en esa seducción tuvieron mucho que ver esos tres artistas españoles y el conocimiento de su obra, pero sobre todo Esther Ferrer. Una artista que para mí supuso, en esos años de mediados de los noventa, la revelación de su contundente y personal trayectoria creativa, absolutamente sincera, sin concesiones, experimental, innovadora, precisa, en las antípodas de cualquier tendencia de moda artística, o movimiento creativo en ascenso dentro del sistema. Me pareció una artista fundamental de ese arte "conceptual caliente" y del accionismo y, sin embargo, asombrosamente, ninguna institución española hasta la fecha le había organizado ninguna exposición, ni publicado ningún catálogo, algo que también había

ocurrido con otros artistas accionistas españoles y que me pareció sumamente preocupante y diría que indignante.

Eso produjo que nos fijáramos como objetivo preparar un proyecto expositivo en torno a sus obras plásticas en relación con la performance. Aunque, felizmente, un año después, en 1996, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, realizó la necesaria e importante exposición ZAJ, que fue trascendental para el panorama del arte contemporáneo español y un conocimiento mucho más masivo de la trayectoria tanto de ese colectivo como de cada uno de los tres artistas que fueron los permanentes en el tiempo del grupo: Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer.

Vuelta a España, en concreto a Andalucía, en el año 1996, me propuse ahondar aún más en la performance y en elaborar proyectos que se centraran en ella.

Y aquí, en nuestro país, sobre todo en los años noventa, se empezó a notar un cierto auge del arte de acción desde nuevas ópticas, así como de las diferentes revisiones históricas y las recuperaciones de algunos artistas protagonistas de este arte experimental, que convergieron en eventos y exposiciones de muy diverso tipo, en espacios públicos y privados, y en galerías de arte. Baste recordar las muestras dedicadas a Fluxus en la Fundación Tàpies de Barcelona, en 1994, o al grupo accionista ZAJ en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 1996, o la exposición de reflexión histórica "Out of Actions Between Performance and the Object" celebrada en 1998-99 en el MACBA de Barcelona, proveniente de los Ángeles, entre otras muchas. Un capítulo aparte sería el de las diferentes exposiciones, actividades y eventos producidos en galerías de arte y otros espacios en esos años en torno a las múltiples formas, enfoques y tendencias performáticas.

El análisis del auge contemporáneo de la performance, en sus más diversas gamas y extensiones, podría ser objeto de un amplio ensayo tras una extensa investigación de lo que está suponiendo su influencia en el arte más actual, sobre todo entre los artistas de las últimas generaciones, algo que estaría por construir y desarrollar, sobre todo aquí en España.

Habría que hacer notar que bajo la denominación de "arte de acción" se han integrado, y se siguen integrando hoy de una forma mucho más extensa, flexible y fusionada, una amplia gama de prácticas artísticas: la poesía, la performance sonora, la acción más propiamente corporal, el teatro heredero de Artaud, el mundo objetual y las instalaciones performáticas o relacionados con la performance, los vídeo-performances, las foto-performances, e incluso, ahora como innovación, una multiplicidad de nuevas formas de creación artística que conformadas por la aplicación y uso de las nuevas tecnologías están abriendo campos aún tan sólo vislumbrados desde nuestro presente, como es la realidad virtual.

Todo ello ha provocado que el espíritu de la performance haya invadido múltiples territorios, estando muy presente en el arte actual un aumento de las actitudes experimentales, una inclusión aún mayor del sentido de la percepción y de la creación de situaciones en las obras.

Mi aporte de entonces, en esta segunda mitad de los años noventa, se centró en el co-comisariado, junto con Mar Villaespesa, del festival de vídeo-performances de mujeres artistas "Erase una vez.... del minimal al cabaret: 1.970's-1.990's" (1996-1997), diversas vídeo-performances y acciones de algunos artistas andaluces y la exposición "Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa (1997-1998)", con sus actividades performáticas paralelas y un taller que impulso a nuestros jóvenes creadores a seguir trabajando en estas trayectorias y a empezar un camino de futuras colaboraciones, y algunos eventos accionistas desarrollados, de forma coyuntural, en nuestro territorio.

El proyecto de Festival de videoperformances de mujeres artistas, "Érase una vez... del minimal al cabaret: 70's-90's", se llevó a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en abril de 1996, y un poco antes había sido exhibido en el Teatro Central de Sevilla, donde incluimos de una fantástica ópera rock/góspel/punk absolutamente performativa de la fantástica artista norteamericana Diamanda Galás.

Era un Festival de videoperformances desde los años 70 a los 90, de una selección de mujeres artistas que, de una forma u otra, habían desarrollado acciones

en distintas direcciones pero con enfoques de género y/o feministas. En la selección de videoperformances se encontraban los de las artistas de los años 70 Ana Mendieta, Martha Rosler, Gina Pane, Simone Forti, Joan Jonas, Valie Export; de los años 80 de artistas como Ulrike Rosenbach, Orlan, Adrian Piper, Mona Hatoum, Marina Abramovic, Jana Sternak, y de los 90 de artistas como Regina Frank, Imogen Stidworthy, Janine Antoni, Itziar Okariz, Carmelita Tropicana, Carmen F. Sigler, Pilar Alabarracín, Tatiana Parceró, Eulalia Valdosera, Stephanie Smith, y Shawna Dempsey/Lorri Millan. Los videoperformances estaban incluidos en varios programas a exhibir en diferentes días.

Un proyecto que se enraizaba con los discursos feministas sobre el cuerpo y los debates y narrativas sobre las identidades de género y su introducción dentro de la construcción de los discursos, y en particular los artísticos.

Por otro lado, y un poco más tarde, comienza mi trabajo comisarial en varios proyectos, a lo largo del tiempo, con la estupenda artista y amiga Esther Ferrer (San Sebastián, 1937). Ella y yo nos pusimos a trabajar en su exposición individual para la Koldo Mitxelena de San Sebastián, "Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa", que inauguramos en diciembre de 1997, y luego itineramos al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.

La pertenencia de Esther Ferrer al importante colectivo artístico experimental español ZAJ es hoy de todos sabida y también la enorme importancia de este colectivo, que desde la incorporación de E. Ferrer al mismo en el año 1967, junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti, hasta 1996, fecha en la que se disolvió, desarrolló toda una línea de trabajo experimental, revulsivo, transgresor y accionista transcendental de la España de los años sesenta y setenta, pero además es el grupo de referencia al que miran muchos artistas de las últimas generaciones.

Además, la trayectoria artística individual de Esther Ferrer, dentro de ese "conceptualismo caliente", ha sido de las más largas, coherentes, contundentes e interesantes del panorama artístico. Siendo la performer española de más amplia trayectoria, tanto

a nivel nacional como internacional. Esencialmente performer, es además una interesantísima artista plástica, desarrollándose con enorme fluidez en los territorios creativos visuales de las instalaciones, los objetos, la fotografía y el dibujo. Aunque es la performance el eje central de su obra, que ella concibe en unidad con todas las artes.

Heredera de John Cage, entre otros, le ha influenciado los importantísimos aportes de aquel sobre la concepción del sonido, el ruido y el silencio, así como su concepción de la acción como “una música de gestos”. Siempre ha puesto en relación a la creación artística con la vida cotidiana, dando importancia a las cosas ordinarias y los objetos simples, a lo mínimo e insignificante, recogiendo la influencia del *ready-made* duchampiano, pero a su propia manera personal.

Además Esther Ferrer siempre ha entendido y practicado la performance bajo las premisas de realidad y no de ficción, es decir que los tres elementos fundamentales que la integran, el espacio, el tiempo y la presencia, tienen que ser reales y no ficticios, situándose en las antípodas de algunas tendencias actuales de teatralización y ficcionalización de la performance.

Concibe además a la performance como un arte directo, y no en diferido, real, y no sujeto a representación, ejecutada con el mínimo de gestos y austeridad de elementos necesarios para su desarrollo, realizada fundamentalmente con su propio cuerpo y/o con objetos cotidianos y sencillos, y sin ningún tipo de medios tecnológicos audiovisuales y sonoros.

En su trayectoria artística muy a menudo una performance se transforma en una obra plástica o al revés, efectuando un recorrido de ida y vuelta continuo. También, a veces, una performance se convierte en una conferencia o en una obra radiofónica y siempre procede de un esquema con indicaciones y dibujos previos que ella considera partituras de sus acciones, un concepto proveniente de uno de los orígenes de la acción, de la música de gestos cagiana.

Sus exposiciones de obras plásticas están absolutamente conectadas con la performance, bien sea como huellas de ella, como restos o invadidas por su espíritu. Instalaciones y objetos procedentes de performances o que dieron origen a ellas, o bien que son ellos mismos performativos y se accionan con el público, o simplemente la evocan o son versiones de ellas, o forman parte de un techo común de ideas que se deslizan de un formato a otro. Y esos eran los planteamientos y desarrollos fundamentales del proyecto “Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa” que tuve el placer de comisariar.

Bastantes años más tarde, en el año 2015, Esther Ferrer y yo de nuevo decidimos emprender un proyecto expositivo juntas, artista y comisaria. Producto se ello fue la exposición “Esther Ferrer, entre líneas y cosas” (2016), que llevamos a cabo en el CEART (Centro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, Madrid). Una exposición en la cual nos centrábamos en una selección de trabajos objetuales e instalativos de la artista, que seguían la estela de los planteamientos mencionados en la exposición anterior citada, pero ahora fijando la atención en tres elementos objetuales que han estado presentes a lo largo de toda su trayectoria creativa, tanto en las performances como en su obra plástica, y nos referíamos a los hilos, las mesas y las sillas. Unos objetos y elementos materiales simples y cotidianos, que se encuentran en el interior de las casas, en el ámbito doméstico y cotidiano, y que ella, siguiendo su línea desacralizadora y antiaurática del artefacto artístico, los usa, con su imaginación y creatividad, descontextualizándolos, despojándolos de significados y funcionalidades originales, al modo duchampiano, resignificándolos, interviniendo y reestructurando los espacios y recorridos expositivos con ellos y sus performances.

Unos objetos y unas instalaciones pensadas desde unas ideas y un espíritu “conceptual caliente”, a base de imaginación y creación, desde humor, la ironía y una mirada desacralizadora artística cargada de tensión poética y ejecutadas por esta artista extraordinaria.

DESDE FINALES DEL AÑO 2000: PROYECTOS, PERFORMANCES Y EXPANSIONES

Definir hoy la performance parece pues complicado puesto que cada artista reinventa sus propios mecanismos y efectúa sus propias adaptaciones. Sin embargo a pesar de las transformaciones, sigue manteniendo una serie de características, aunque muchas veces aparezcan difusas: la performance como arte de lo efímero, opuesta al concepto tradicional de obra de arte perdurable, que ocurre mientras sucede la acción, después queda la huella, la documentación o el vídeo realizado, y en este sentido sí podría hablarse de algo objetual y perdurable, pero la acción en sí misma es efímera. El performer implicado en la acción, aunque sea de una forma directa o indirecta, que se ejecuta en un espacio concreto y durante un tiempo, aunque estos dos últimos obedezcan cada vez más a unos calidoscopios en los que se difuminan, al menos en apariencia, la realidad de la ficción. El cuerpo como instrumento de experimentación, medio de ejecución de la acción y objeto de la misma, aunque el cuerpo sea ofrecido en directo o simplemente evocado o sustituido a través de metáforas. La performance como propulsora de procesos y experiencias estéticas, como la puesta en marcha de percepciones y sensaciones físicas y/o psíquicas.

Hoy los conceptos de tiempo, espacio y presencia, que han venido integrando a la performance, están evolucionando y se transforman, dirigiéndose hacia zonas que sólo podemos vislumbrar pero que se nos vaticinan bien diferentes, teniendo en cuenta los rápidos avances del mundo electrónico.

No obstante la performance sigue desarrollándose y es practicada por las generaciones más jóvenes de artistas, cuando no es evocada o recorrida por su espíritu en las obras plásticas, visuales y sonoras, de muchos de los creadores emergentes en el contexto artístico nacional e internacional.

En esta línea, cada vez más me interesaban los trabajos artísticos de la creadora visual española Dora García (Valladolid, 1965), no en vano, de ella ya había comisariado una exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla, dentro del área "Zona Emergente", que yo programaba,

denominada "Secretamente y sin que nadie se diera cuenta hasta ahora" (1999). Una muestra multidisciplinar que se desenvolvía entre los límites difusos entre la realidad y la ficción, de esta artista narradora de historias, como ella misma se definía, con la que cuestionaba la idea de imposibilidad en el arte, y en la que introducía la importancia del valor conceptual y argumental de las obras, a la vez que las sensaciones y percepciones provenientes de alteraciones de las percepciones visuales y sonoras de las cosas. Planteamientos que me hicieron realizar el proyecto que comisarié de la artista Dora García, centrado en la performance, titulado "La pared de cristal" (2001), llevado a cabo en La Galleria de Valencia. Ella es una artista española cuya trayectoria artística comenzó en el área escultórica y objetual principalmente, para extenderse posteriormente hacia las instalaciones y otras áreas artísticas mixtas difícilmente clasificables. Pero, sobre todo en las últimas décadas, la mayor intensidad de su trabajo se ha centrado en la performance, a la que aplica medios técnicos diversos, en un entramado plural de discursos enlazados. Consigue crear acciones e instalaciones performáticas multidimensionales de gran fuerza y complejidad conceptual y de gran intensidad estética y experiencial.

Aquí, "La Pared de Cristal", podía verse y escucharse una doble proyección sincronizada de vídeo que recogía la filmación de una performance que tuvo lugar en el interior del espacio de La Galleria y, simultáneamente, en el exterior, en las calles colindantes del edificio. En ella dos mujeres se encontraban permanentemente conectadas por medio de un dispositivo electrónico que les permitía intercambiar órdenes mutuamente, sin verse, sobre las acciones que tenía que hacer la otra, integrándose esa comunicación, las órdenes y las acciones en ambas pantallas que interactuaban entre sí en el interior del espacio expositivo. A la vez que incluía la performance en directo, ocho horas diarias, durante un mes, de distintos actores que deambulaban por el espacio entre el público, y en tantas horas de estancia allí también dormían o comían y se tiraban a descansar en el suelo, creando situaciones extrañas para el público. Una simultaneidad de performances y una fina línea muy sutil divisoria entre la performance y la vida cotidiana.

En Andalucía, aún mi contexto vivencial y de residencia en aquellos años noventa e inicios de los dos mil, el contexto sociocultural, en el cual las tradiciones pictóricas y escultóricas más tradicionales se encontraban muy arraigadas, los nuevos desarrollos del arte experimental y accionista se ha llevaron a cabo con mayor retraso con respecto a otras Comunidades Autónomas. No obstante, y debido al esfuerzo de algunas instituciones, entidades privadas y públicas, y sobre todo al empeño de los artistas andaluces, y de algunos comisarios, aunque muy pocos, entre los que me encontraba, pudo verse por nuestra geografía sureña prácticas estéticas en consonancia con las últimas tendencias artísticas y, en concreto, con el arte de acción.

En base a ello, en el inicio de la primera década del nuevo milenio 2000, me planteé un nuevo proyecto de performance, teniendo en cuenta, por un lado, la evolución y pluralidad de prácticas de la misma, y por el otro la necesidad que veía en Andalucía de dar a conocer de forma profunda y continuada esas prácticas en su pluridireccionalidad. Me puse a organizar un Encuentro o Bienal de arte de acción, entendido en el sentido más amplio posible, es decir que recogiera tanto a los artistas que han marcado importantes hitos en el mundo accionista y que tenían a sus espaldas una importante trayectoria, junto con los nuevos valores creativos en ese momento, que estaban abriendo nuevos caminos en estas áreas artísticas. Y un proyecto que integrase a la amplia gama de territorios y áreas creativas contaminadas y/o fusionadas con la acción: danza, sonido, lenguaje, objetos, teatro, vídeo, mundo electrónico, etc. Todo ello con la intencionalidad de abrir un cauce importante a la difusión de la performance, un contexto creativo y un ámbito donde mirar, escuchar, reflexionar y aprender, en el cual tanto artistas como público podrán acudir y sentirse inmersos. Un cauce, en definitiva, que podría situar a Andalucía en los circuitos protagonistas del arte accionista y en uno de los referentes obligados de la situación artística contemporánea.

Producto de ello, llevé a cabo, la "I Bienal de Arte de Acción de Granada", desarrollada en distintos espacios de esa ciudad, del 15 al 26 de octubre de 2001. Una Bienal, que dirigí, y que centrada en el sonido y/o la palabra, fue organizada por la Delegación de

Juventud y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, y la Universidad de Granada. Un certamen del que, a pesar de la enorme transcendencia que tuvo, dando a conocer en la ciudad de Granada la performance, en sus distintas tendencias y prácticas, y con artistas invitados de distintas generaciones y planteamientos, de gran afluencia de público asistente y enorme repercusión que tuvo en la ciudad, ya que se llevó a cabo en diez espacios distintos, con diferentes programas y recorridos, sólo pude realizar esa primera y única edición, debido a los cambios políticos posteriores y a las enormes dificultades para conseguir apoyos económicos y organizativos. No obstante, se creó un poso que caló hondo entre los artistas locales y los estudiantes de arte, así como en distintos ámbitos de la Universidad y círculos socioculturales, y que incluso provocó la iniciación en esta práctica artística de no pocos artistas emergentes.

En esa primera y única edición de la Bienal de arte de acción de Granada, me planteé tanto dar a conocer a algunos de los pioneros y grandes del arte de acción en España, invitando a participar a los artistas Juan Hidalgo y Esther Ferrer, ambos integrantes del colectivo ZAJ, además de otros enormes artistas con fuertes trayectorias del arte de acción, como el norteamericano Tom Johnson, gran músico experimental y performer, al igual que Llorenç Barber, los artistas multidisciplinares y de poesía de acción Bartolomé Ferrando y Fernando Millán. Pero también incluir a performers y videoartistas muy interesantes, en esa época de media trayectoria, como Carmen F. Sigler o Miguel Benlloch, incorporando además a algunos creadores de las nuevas generaciones, como los jóvenes poetas de acción, como David Eloy Rodríguez y José M^a Gómez, y el jovencísimo poeta accionista radical urbano Pablo Bouzada, MC El Niño Carajaula.

Dos semanas en las que pudieron verse y sentirse acciones diversas que inundaban la ciudad, como la performance espacial de Esther Ferrer, "Recorridos", desde el Generalife hasta sus alrededores; o las minimalistas y sutiles de Juan Hidalgo con sus acciones "Sonata con olores en tres tiempos" y "1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13". También las performances sonoras del norteamericano Tom Johnson, con

su acción "Música para contar"; o la acción sónica bucal-vocal de Llorenç Barber, con su acción "Breve ensayo sobre la cuestión del tiempo". Y diversas performances poéticas de los artistas visuales y performers Fernando Millán y Bartolomé Ferrando.

Además de las performances realizadas en el Palacio de los Córdoba, por Miguel Benlloch, "O Donde habite el olvido"; y Carmen F. Sigler "Trilogía del silencio".

Y entre los artistas más jóvenes, el concierto-performance poético-pictórico-sonoro de M.C El Niño Carajaul, con la colaboración de ALKOAK, al ritmo bucal de hip-hop, y del graffitista "Fafa. 60", en el club Planta Baja; o las acciones de los jóvenes poetas andaluces David Eloy Rodríguez y José M^a Gómez, con varias poesías de acción, en la Contemporánea Centro de Arte.

A ello se acompañó un programa de conferencias y otro formativo, como las conferencias sobre performances, en distintos sentidos, del artista Juan Hidalgo, del performer e investigador Nelo Vilar, del performer Bartolomé Ferrando y de mi misma como directora de la Bienal y comisaria de eventos performativos. Además de una mesa redonda, "Arte de Acción Hoy", de los artistas y performers más jóvenes.

Además se sumó una exposición de Miguel Benlloch sobre performances y sus derivas documentales, titulada "Un calidoscopio dotado de conciencia", en el Botánico Café. Y un taller, "Acción, palabra y sonido", que llevamos a cabo Bartolomé Ferrando y yo misma, en la Facultad de Arquitectura de Granada.

Posteriormente, seguí comisariando y/o dirigiendo diferentes eventos de arte de acción o performances, pero también me interesaba indagar aún más sobre las derivas y expansiones de las performances. Así es que, en el año 2008, comisarié una exposición colectiva, de bastantes artistas, que titulé "La performance expandida", en la Sala Puerta Nueva de la Fundación Rafael Botí de Córdoba, y un tiempo más tarde en la Sala de exposición de la Fundación CAJASOL en Sevilla. Una exposición con la que pretendía efectuar un acercamiento a esa

extensión y expansión de la performance desde los planteamientos y prácticas más puros de la acción, a los conceptos y prácticas más mestizas y fusionadas con otras áreas artísticas y formatos invadidos por la acción y contaminadas por esta. Unas prácticas artísticas que no rehúsan la utilización de cualquier tipo de medios para ejecutar las performances o bien recoger su huella. Todo ello debido a la gran invasión que, sobre todo en las últimas décadas, la performance ha efectuado sobre múltiples áreas artísticas, imprimiendo un protagonismo del cuerpo-sea este en directo, en diferido, o simplemente evocado o metaforizado-, y una inclusión mayor que antes del sentido de la percepción y de la creación de situaciones estéticas y experienciales en las obras artísticas.

Dentro de este planteamiento expandido y contaminado de la performance es en el que se presenté este proyecto "La performane expandida". Un proyecto expositivo colectivo, con obras de muy diversa procedencia estética: la poesía, la acción propiamente dicha, la fotografía, el objeto, el vídeo, o la instalación, que o bien eran claramente performances, puras o mestizas, o bien estaban recorridas por su sentir, planteamiento o espíritu. Con este proyecto presentaba a una variedad de artistas de distintas generaciones, en total diecisiete, que viene a ejemplificar, con sus espléndidos trabajos, esa multiplicidad y variedad de direcciones, planteamientos y acentos que la performance hoy ofrece así como sus derivaciones y extensiones en las artes plásticas en general.

Así, dentro de la performance entendida como pura acción del cuerpo, en el espacio y durante un tiempo, nos encontrábamos con la performer española Esther Ferrer. Dentro de este ámbito de la pura acción, pero de contenido social y feminista se integraban las acciones callejeras grabadas en vídeo del grupo de mujeres bolivianas denominado Colectivo Mujeres Creando. En el terreno de la performance en relación con la poesía y el sonido, se incluyeron al artista, poeta de acción y visual valenciano Bartolomé Ferrando, así como el jerezano Jesús Algovi, y algunas obras poético-performativas-objetuales de la artista canaria Macarena Niéves Cáceres y del creador gaditano Paco Almengló. Mientras que en el terreno más específico

de la fotografía performática, se encontraban las obras de tres artistas, fotografías performativas de la norteamericana Cindy Sherman, del japonés Yasumasa Morimura, del andaluz Javier Velasco o de la vasca Ixone Sadaba, en una especie de performances congeladas o invadidas por el espíritu de la acción.

En el terreno de la videoperformance, podían verse obras contra la violencia de género, como las videoacciones de la costarricense Priscilla Monge y la de la mexicana Teresa Serrano, o contra la violencia en general en las sociedades contemporáneas en una videoperformance del artista español Fernando Sánchez Castillo. Desde otras ópticas, se incluían videoperformances del norteamericano Anthony Goicolea, o una eficaz videoacción de la artista mexicana Teresa Serrano en alegato contra la violencia de género.

Finalmente, dentro de esa simbiosis que podemos encontrar entre la performance y la instalación situaba varios trabajos de la artista brasileña Beth Moyses, que también viene trabajando de forma muy implicada contra la violencia de género, como en la instalación creada por tres fotografías que son tres momentos de la performance "Memoria do Afeto", y la serie de guantes de novia bordados con hilos negros titulada "Reconstruyendo sueños", instalados en la pared. También estaba la instalación performática de la artista Dora García, "La Caída", formada por tres fotografías de gran formato, que captan varios momentos de una performance. O, por último, la instalación ambiente de la artista cordobesa Francisca Antúnez, integrada por dos videoperformances y fotografías en las que fusiona el arte con los procesos de terapias alternativas.

En parecido sentido que el proyecto mencionado, pero ahora ceñido exclusivamente a la performance y otras áreas creativas como la música, el teatro, la danza y las nuevas tecnologías aplicadas a la acción, y por tanto un ciclo de acciones y no una exposición, comisarié nueve años más tarde, en el año 2017, en el Centro de las Artes de Sevilla, el proyecto "Performático: la performance híbrida, contaminada y fusionada con otros territorios artísticos". Un proyecto que continuaba con mis intereses, desde hace años, siendo este una continuación de desarrollo en esa

línea. Es decir, proyectos encaminados a tematizar e indagar en la performance y en la performatividad en el arte contemporáneo, acentuando como había evolucionado la performance, invadiendo otros territorios artísticos en múltiples direcciones.

Un ciclo de performances, de conferencias y mesa redonda, donde incluí acciones de una serie de artistas cuyas performances podían ejemplificar de forma muy explícita y a muy buen nivel artístico esa evolución de la performance hacia una práctica artística más amplia, múltiple y diversa que la ha permitido evolucionar en distintas direcciones hasta hoy, extendiéndose en multitud de tendencias y ha amplificado aún más sus vías de desarrollo.

Estos artistas de este proyecto utilizaban una puesta en escena bastante alejada del carácter minimalista y austero de otras épocas, incorporando además el sentido del humor, la ironía ácida, el sarcasmo y el descreimiento, utilizando todo tipo de medios, y haciendo uso de multitud de objetos y ambientes que podrían ser calificados de performáticos. Así, se integraba una performance/teatro/danza de la artista Anna Jonsson (Sevilla), con la interpretación de María Cabeza de Vaca; una performance poético pictórica, de Francisco Javier Flores Castellero (Córdoba); una performance teatral y en vídeo de Verónica Ruth Frías (Córdoba); y un concierto/performance poético-sonoro-posthumanista del artista Max Nitrofoska (San Sebastián).

En estas dos últimas décadas, pero en el ámbito de los proyectos accionistas o performativos feministas, a lo largo de los años he llevado a cabo una multitud de ellos. Y es que desde los orígenes de la performance, y el arte corporal, hasta estas dos últimas décadas, diferentes generaciones de creadoras han desarrollado lenguajes y discursos creativos performativos, y han abierto caminos tan específicos y contundentes en esta área artística como para que pueda hablarse de la importancia de la presencia femenina en esta área artística e incluso de performances feministas.

Muchas mujeres artistas han estado tomando en cuenta, en sus elaboraciones teóricas y creaciones artísticas, las diferencias de género, masculino y

femenino, siendo conscientes de ese androcentrismo que ha impregnado las representaciones artísticas habituales. Por ello han desarrollado discursos que han venido a aportar estrategias deconstructivas de los ya existentes, y nuevos enfoques en los que aquellas se han reapropiado como sujeto, integrando nuevos y distintos lenguajes como mecanismo constructor, y de resistencia activa al pensamiento y lenguajes heredados y establecidos.

Estas indagaciones han producido gran pluralidad de líneas de trabajo en las producciones artísticas feministas en general y en las performances en particular.

En base a esos planteamientos y enfoques feministas y/o de género de las performances es desde los que he generado muy diversos proyectos comisariales. Algunos integrados en algunas de las ediciones de los "Encuentros Internacionales de arte y género", que dirigí durante once años, desde el año 2004, en distintas ciudades andaluzas.

Unos Encuentros que han venido versando sobre el ámbito relacional arte, género y mujeres, dentro de la pretensión de fomento de la creatividad de ellas y su difusión, puesto que el contexto artístico sigue siendo muy discriminatorio con respecto a las mujeres, en relación a los hombres, y además muchas de ellas han desarrollado importantes y trascendentes trabajos artísticos desde planteamientos de género y feministas totalmente innovadores y rupturistas.

Encuentros que comenzaron su andadura en el año 2004 y que han aglutinado desde entonces numerosas actividades creativas en diversas líneas y campos de actuación, tanto exposiciones, como publicaciones, cursos, talleres, seminarios, conferencias, ciclos de vídeos, eventos de performances; además de intervenciones de teóricas, historiadoras del arte, productoras y gestoras artísticas visuales. Todas ellas en torno a distintas temáticas que a las mujeres les afectan en las sociedades contemporáneas y, en particular, en el contexto cultural y artístico.

En este sentido, y en el ámbito de la performance, género y feminismos, mencionaré, a título de ejemplos, algunos de los proyectos comisariales que

he realizado en los últimos años, sus líneas y sentido.

Los tres ciclos de video "Feminisarte", en tres años sucesivos, (2013, 2014 y 2015), exhibidos en el CentroCentro Cibeles del Ayuntamiento de Madrid, donde se integraban numerosos videoperformance de mujeres artistas desde ópticas de género. Así como la exposición colectiva de mujeres artistas "Feminisarte IV. Mujeres y narraciones estéticas genéricas", exhibida también en el CentroCentro Cibeles (2016) e itinerada a varios países Latinoamericanos: la Casa de Arte de la Universidad de Concepción, en Chile, y los Centro Culturales españoles de Montevideo, en Uruguay, y de Rosario en Argentina, en el año 2018, en colaboración con la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo). Una exposición donde se integraban videoperformances de la artista brasileña Beth Moysés, de las españolas Mara León, Mar García Ranedo, María La Ribot y Cristina Mejías, de la Mexicana Teresa Serrano y de la ecuatoriana María José Argenzio, con las que las artistas tocaban distintas temáticas en torno a las mujeres en las sociedades contemporáneas.

También el proyecto "Mujeres en acción: Feminario videoperformativo" (2015) con la inclusión de videoperformances de 14 mujeres artistas iberoamericanas, desde planteamientos de género, exhibido en modo Ciclo de vídeos en los Centros Culturales de España de Santo Domingo, República Dominicana y en formato expositivo en los de San Salvador, en el Salvador; la Paz, Bolivia, y en Tegucigalpa, Honduras.

Otra actividad comisariada por mi fue "Performanceras: mujeres, performances y género", en el año 2016, y dentro del proyecto global integrado por la exposición "Feminisarte IV", organizado por el CentroCentro Cibeles del Ayuntamiento de Madrid e integrado en la bienal "Miradas de Mujer" de MAV (Mujeres en las artes Visuales), y en la que se llevaron a cabo performances de las artistas españolas Nieves Correa, Ana Matey y María AA, en los espacios aledaños a la .exposición, en esa entidad. Así como un seminario teórico que impartí en noviembre de 2019, denominado "Performanceras: acciones, cuerpo, género y prácticas feministas", dentro del ciclo Acción MAD19, dirigido por la artista visual y performer Nieves Correa.

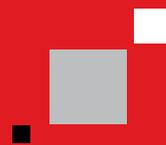
Además, comisariados como el ciclo de mujeres, feminismos y performances, "Mujeres en acción" (2019), organizado Diputación Provincial de Córdoba, y con las performances, en distintos espacios públicos de la ciudad, "Las Malasmuertas" de la artista brasileña Beth Moyses, "Mystical illusion", de la artista palestina Doris Hakim, y "Actos de Memoria: Córdoba" de la artista española Nieves Correa.

Además de comisariados de actividades performativas de artistas individuales dentro de los contextos de exposiciones o ferias de arte, como la performance de la artista V. Ruth Frias, "Im a woman" realizada el día de la inauguración de la exposición colectiva de mujeres artistas desde ópticas de género, "Femitopías: mujeres, feminismos y cultura visual" en el Centro Rafael Botí de Córdoba en el año 2018. En ella Ruth Frias, de pie, descalza, hacía equilibrios sobre una enorme pila de libros de distintas áreas de conocimiento y del arte. Como el gran esfuerzo que toda mujer debe realizar en la sociedad contemporánea para que se la reconozca.

También la performance de la artista Yolanda Domínguez, dentro del contexto y programación de la Feria Art Madrid (2016), quien realizó una acción en la calle denominada "Total correction". Una acción con la que ejecuta una de sus estrategias críticas y deconstructoras de los cánones de belleza estereotipados femeninos dominantes difundidos machaconamente por las industrias de la belleza y la publicidad, y por sus políticas de marketing y ventas destinadas a las mujeres, jugando con sus vulnerabilidades y sus miedos a no ser queridas. Instalando un stand promocional de cremas para el rostro de una supuesta marca nueva de cosmética, en la plaza de Callao de Madrid, atendido por dos dependientas que ofrecían a las personas transeúntes, fundamentalmente a las mujeres, probar el nuevo producto que podía corregir todos sus defectos dermatológicos. Las invitaban a sentarse en una silla con un espejo, pero al examinar la piel de cada una, las dependientas les decían que estaban estupendas, y que no tenían necesidad de comprar este producto cosmético, animándolas a autovalorarse.

Por último, señalar la exposición que comisarié para la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid,

de la fantástica artista Alicia Framis (1967), "Pabellón de Género", en noviembre de 2018, con una selección de trabajos artísticos multidisciplinares, con especial acentuación del territorio de la performance, las instalaciones, el mundo del objeto, el vídeo y la fotografía, posicionándose desde premisas conceptuales y ópticas y discursos sociales comprometidos e implicados. Un proyecto en el que se incluían campos diversos como pueden ser la moda, el diseño o la arquitectura, pero también la manifestación activista, los espacios de encuentro, la creación artística en muy diversos formatos en su confluencia con las conductas y la vida cotidiana y una amplia concepción de la performance y sus extensiones.



SIEMPRE PASA ALGO

V International Performance

nce Art Conference



Fugas
e Inter-
feren-
cias

V International Performance
Art Conference
Fugas e interferencias
2020

SIEMPRE PASA ALGO

