

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Modos de documentar la performance:
una mirada desde la perspectiva feminista

Tipología #4 Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica.

Vanessa Hernández Gracia
Dr. Juan Vicente Aliaga Espert
Valencia, julio de 2012

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre por su fuerza y apoyo incondicional.

A mi familia, a Melissa y a todas las personas que estuvieron presentes.

Y finalmente, al Prof. Juan Vicente Aliaga por su compromiso y dedicación.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	9
¿Por qué documentar la performance?.....	13
El relato como recurso documental en la performance.....	29
Reflexiones desde la práctica de la performance.....	47
Conclusiones.....	65
Fuentes documentales.....	67
Anexo 1 Relación de la producción artística.....	73
Anexo 2 Documentos escritos	75
Anexo 3 Documentos sonoros y videográficos	87

INTRODUCCIÓN

La performance escapa a la reproducción y a la repetición pues se refiere siempre al presente y desaparece en el momento de su presentación. Su residuo sólo queda en la memoria del espectador o espectadora, su integridad ontológica constituye su esencia. Por tanto, la performance no pretende ser documentada. Su carácter efímero y transgresor evita toda relación con las artes objetuales y se enfoca en la interacción entre la artista y el público. Sin embargo, a lo largo de su historia artistas e instituciones se han valido de diversos mecanismos para intentar recuperarla: fotografías, vídeos, descripciones, relatos, entre otros, los cuales han producido un objeto autónomo que sólo remite a la performance, pero no es la performance. A través de nuestra investigación, indagaremos acerca de esos mecanismos de documentación que, aún en su inevitable fracaso, intentan registrar la acción. Peggy Phelan, teórica feminista y figura clave dentro del estudio de la performance, propone una mirada a la documentación acorde con este planteamiento y afirma: *“Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”*¹

Por otra parte, Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* expone que las realizaciones escénicas, incluidas el arte de acción y la performance, no deben ser consideradas como obras sino como acontecimientos; *“El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, se acontece.”*² Según la autora, la performance no tiene carácter de obra ya que es incompatible con cualquier idea que conduzca a una categorización dentro de las artes visuales, en cambio la denomina como un acontecimiento, un encuentro, a veces concertado, entre la y el artista y el público. Entonces, ¿a qué responde el afán de documentar una performance?, ¿acaso se están utilizando parámetros ajenos al carácter de la acción?, o quizás, se utilizan esos parámetros para otorgarle legitimidad dentro de las artes visuales y las instituciones artísticas (museos, galerías, mercado del arte).

1 Peggy Phelan, “The ontology of performance: representation without reproduction” en Phelan, Peggy, *Unmarked: the politics of performance*, London y Nueva York, Routledge, 1996 (1993), p.146.

“La performance sólo vive en el presente. No puede conservarse, grabarse, documentarse ni participar tampoco en la circulación de representaciones de la representación: en cuanto lo hace, se convierte en otra cosa. La esencia de la performance reside en su propia desaparición.”

2 Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011 (2004), p.190.

Con el objetivo de responder a estos interrogantes, durante el periodo de estudios del Máster de Producción Artística, se ha compaginado la producción de performances y acciones, con el análisis de la teoría y la práctica de una selección de intervenciones artísticas de corte feminista. Nuestro interés por los estudios de género surge, por una parte, desde la toma de conciencia de las batallas que ha librado la mujer en la búsqueda de ocupar un papel equitativo dentro de la sociedad patriarcal. Una lucha que se libra día a día y del cual todas y todos formamos parte. Por tanto, al momento de abordar el tema de la documentación en la performance, uno de nuestros objetivos principales es fijar nuestra atención en las performances con lectura de género con la intención de trabajar paralelamente ambos campos de la producción artística, el arte de acción y el arte feminista.

A partir de esta premisa, surgen otros objetivos dentro de la investigación, por un lado, se pretende estudiar la diversidad de maneras de registrar la performance feminista con un interés particular en la documentación carente de imágenes (narraciones, audio, entre otras). Sin embargo, a manera de contraste, se estudian otras intervenciones alrededor de las performances feministas, las cuales presentan ciertas afinidades o disparidades conceptuales, con el objetivo de dar una visión amplia acerca de la producción paralela dentro de cada momento histórico. Estudiar la documentación no visual de la performance implica encontrarnos con una sucesión de contradicciones, fruto del predominio de la cultura visual dentro de la producción artística, y por tanto, de los mecanismos tradicionales (fotografía, vídeo) para documentarla. Por lo que proponer y experimentar, mediante la práctica, nuevas maneras no visuales de documentar la performance es uno de los objetivos de mayor ambición de nuestra investigación, y un elemento que ha definido el carácter experimental de la misma.

La metodología empleada para la investigación parte de las investigaciones de una selección de teóricas de la performance, entre ellas, Erika Fischer-Lichte, Tracey Warr y Peggy Phelan; algunas de ellas, Warr y Phelan, son especialistas dentro de los estudios de género. Mientras que Fischer-Lichte, es una de las teóricas más relevantes dentro de los estudios teatrales y de la performance. Además, se analizan textos de expertos dentro de los estudios de género, tanto en el territorio español, como es el caso del profesor Juan Vicente Aliaga, como en el extranjero, Amelia Jones y Judith Butler.

El análisis de las performances y la investigación dentro de los estudios de género, se intercalan con la producción de obra propia. A través del desarrollo de varias performances y acciones, se propone una mirada subjetiva al fenómeno de la documentación que responde a una serie de interrogantes que han surgido acerca de la efectividad de los mecanismos utilizados para el registro de la performance. Aunque el trabajo realizado no presente un carácter feminista explícito, parte de un genuino interés por investigar con mayor profundidad la diversidad de

propuestas dentro del amplio espectro del arte feminista. Una de las cuestiones que nos concierne a la hora de relacionar la documentación no visual de la performance con los estudios de género, es la referente al carácter común de invisibilidad que acompaña a ambas. Mientras que el feminismo, entre otros objetivos, busca darle visibilidad a la mujer, a esa otra mitad de la población velada y silenciada, la documentación no visual de la performance invita a experimentarla con mayor amplitud, no sujeta sólo a la experiencia visual. Ya que se parte de la idea de que la experiencia visual suele estar dirigida a un punto de vista, más que a la diversidad de interpretaciones.

Con el fin de lograr nuestros objetivos, en el primer capítulo se estudia a fondo la documentación de la performance feminista mediante propuestas de Carolee Schneemann y Yoko Ono, entre otras artistas; además, se examina la posibilidad de documentar la acción con el uso reducido o nulo de imágenes visuales, con propuestas de los artistas conceptuales Ian Wilson y Adrian Piper. Mientras, en el segundo capítulo, se revisa el relato como recurso para documentar la performance. El relato se presenta, mediante el uso del texto, la oralidad, la escritura, entre otros soportes. Se dirige una mirada al uso del vídeo narrativo con el propósito de identificar un elemento contrastante. Se exploran propuestas de Esther Ferrer, Adrian Piper, Martha Rosler, entre otras artistas. En el tercer capítulo, se aborda la producción artística propia mediante la compaginación de producción inédita con la revisión de una selección de propuestas previas. Se muestra el resultado de las investigaciones y experimentaciones con la performance, con un énfasis en las maneras de documentarlas alejadas de lo visual, entre ellas la narración y el texto. Una vez más, con el propósito de establecer elementos contrastantes, se experimenta con la vídeo performance. Además, se subraya el interés por los estudios feministas mediante la crítica al predominio de la documentación visual.

I

¿POR QUÉ DOCUMENTAR LA PERFORMANCE?

“In a culture so dedicated to bread-and-circuses,
refusing to entertain has become a radical gesture.
Just as radical is the willingness to watch anyway.”³
-C. Carr

“Lo que nos es accesible cuando termina la realización escénica son los documentos que se preparan sobre ella o a partir de ella, pero nunca su materialidad específica.”
-Erika Fischer-Lichte

En agosto de 1975, Carolee Schneemann (Pensilvania, 1939) presentó por primera vez, ante un público identificado con el feminismo, una de sus performances de mayor repercusión, *Interior Scroll*. El estudio de esta acción nos abrirá paso para explorar los límites de la documentación en la performance de corte feminista. Cuando nos referimos a los límites de la documentación partimos de la premisa de que el registro de la performance tiene un carácter autónomo que poco tiene que ver con la performance en sí misma; un asunto estudiado por Peggy Phelan en su ensayo acerca de la ontología de la performance. Al momento de la selección de las performances feministas analizadas a continuación se consideraron varios criterios, por un lado, su pertenencia o cercanía al periodo de aparición de la performance en Estados Unidos y Europa el cual coincide con la segunda ola del movimiento feminista. Por otro, el contenido reivindicativo, tanto social como político, de su discurso. Finalmente, el estudio de estas performances nos servirá para ubicar nuestra influencia artística y teórica la que nos ha llevado a experimentar con el arte de acción.

Interior Scroll formó parte de la exposición de pintura y performance titulada *Women Artists: Here and Now* en Ashawagh Hall, East Hampton, Nueva York. Acorde con la descripción de Schneemann, la artista se acercó a una mesa, vestida y cargando dos sábanas, luego se desvistió y se envolvió en una de las sábanas, extendió la otra sobre la mesa y le anunció al público que leería un texto de su autoría: *Cézanne, She was a Great Painter*. En el

³ "En una cultura tan dedicada al pan y al circo, negarse a entretener se ha convertido en un gesto radical. Como así de radical es la voluntad de ver de todos modos."

texto la artista reflexionaba acerca de la situación de la mujer artista en la historia. Luego, arrojó la sábana que le cubría, vistiendo sólo un delantal. Acto seguido, de pie, comenzó a dibujarse con barro los contornos de su cara y de su cuerpo. Después, leyó el texto en voz alta mientras adoptaba poses a la manera de los estudios de la figura humana, y, al finalizar, se quitó el delantal. La acción culminó con la lectura de un *origami* con un texto que Schneemann sacó de su vagina. La artista presenta la performance como un ritual en el que la vagina simboliza la fuente de conocimiento interior que unifica el espíritu y la carne en el culto de la diosa, y añade,

"I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power."⁴

En cuanto a los textos que Schneemann saca de su vagina, la artista los divide en dos mensajes. Por un lado, una afirmación claramente política con la transcripción del lema *Be prepared*, texto emblemático del movimiento feminista durante los setenta, que hace referencia a la actitud que debían asumir las mujeres artistas feministas con el propósito de estar preparadas para que su trabajo fuese malentendido y denigrado. El segundo mensaje era de carácter personal y alude a la relación de la artista con una reconocida historiadora de cine, que, a pesar de dedicarse a reseñar la obra de mujeres artistas, nunca escribió acerca de su trabajo, ya que era incapaz de verlo. En una vídeo entrevista concedida por la artista al Brooklyn Museum⁵ de Nueva York, Schneemann reflexiona acerca de *Interior Scroll*.

La artista narra el origen de la pieza, su conceptualización y puesta en marcha mientras reflexiona acerca del arte feminista. A lo largo de la entrevista es posible identificar las preocupaciones conceptuales de la artista, sus observaciones acerca de la reacción del público

⁴ CAROLEE SCHNEEMANN [en línea] <http://www.caroleeschneemann.com/index.html> [citado en 10 de marzo de 2012]. Nota que acompaña la descripción de la pieza *Interior Scroll* en la página web de la artista.

“Pensé en la vagina en muchas maneras, físicamente, conceptualmente; como una forma escultórica, una referencia arquitectónica, como la fuente de conocimiento sagrado, el éxtasis, el umbral del nacimiento, la transformación. Vi a la vagina como una cámara translúcida de la que la serpiente era un modelo externo; animado por su paso de lo visible a lo invisible, un rollo movido en espiral rodeado de un anillo con la forma del deseo y los misterios generativos, atributos tanto del poder sexual femenino como del masculino.”

⁵ La exposición colectiva *Burning Down the House: Building a Feminist Art Collection*, tuvo lugar entre el 31 de octubre de 2008 al 5 de abril del 2009 en el Brooklyn Museum. En ella participaron Kiki Smith, Tracey Emin, Tracey Moffatt, Lorna Simpson y Carolee Schneemann, entre otras artistas. Se puede acceder a la entrevista de Schneemann a través de <http://www.youtube.com/watch?v=GmgERKy210o>

presente, el cual describe como aturdido ante la acción, y su opinión acerca de cómo en la actualidad se presenta la documentación de la pieza. Son precisamente los dos últimos apartados los que nos resultan de mayor interés para nuestra investigación. Schneemann está consciente de que su obra genera controversia debido a que maneja temas tabúes, como la sexualidad y el erotismo femenino, asuntos difíciles de asimilar por el público. A modo de ejemplo, la artista relata la reacción violenta de cierta parte del público ante *Interior Scroll*, quienes la acusaron de jugar con viejas fantasías masculinas. La artista examina el modo en que se muestra la pieza al público, a través de la documentación fotográfica, y expone su preocupación acerca de la lectura de tales imágenes, “*For better or worse, the representation (...) is only one frozen image. So it’s not really about the process or the text that evoked the imagery. And so I think it’s hard to understand the full dynamic of the work, just looking at the one extracted image (...).*”⁶

Al observar detenidamente la serie de fotos que documentan la performance realizada en 1975, resalta una imagen en la que aparece el público presente durante la acción. En un plano general de la sala, vemos a la artista sentada en el fondo, mientras lee el texto del *origami*. Alrededor de ella hay tres personas, todas documentan la performance. Aunque se trata de un plano amplio, no vemos al público, ¿dónde está ubicado el público en relación con la artista?, ¿acaso el público es el equipo de documentación? La fotografía parece afirmar que la performance estaba dirigida hacia la cámara. En el catálogo que publica las imágenes, no aparece el crédito del fotógrafo, algo usual en la documentación de la performance. Sin embargo, sabemos que uno de los fotógrafos que documentó la pieza fue el cineasta Anthony McCall, pareja de Schneemann y a quien la artista menciona como parte del texto del *origami*. Todo parece dirigirnos hacia una acción que fue realizada en un espacio íntimo, ante un público seleccionado por la artista, o lo que ella llama, una audiencia feminista. Alice Maude-Roxby en el ensayo “*The Delicate Art of Documenting Performance*”⁷, expone los resultados de su investigación acerca de cómo se ha presentado la documentación de la pieza de Schneemann y señala el documento que agrupa dos fotografías (que presentan el momento decisivo de extraer el rollo de la vagina) e incluyen una transcripción mecanografiada del texto. Maude-Roxby apunta que, para su sorpresa, el documento que perpetúa la acción ha adquirido un carácter autónomo, alejada de la performance, y ya no es una fotografía o un vídeo sino una serigrafía, una obra gráfica.

⁶ Carolee Schneemann, entrevista, *Burning Down the House: Building a Feminist Art Collection*, [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=GmgERKy210o> [citado en 15 de marzo de 2012].

"Para bien o para mal, la representación (...) es sólo una imagen congelada. Por lo tanto, no es realmente sobre el proceso o el texto que evoca las imágenes. Y lo que creo es que es difícil entender la dinámica completa de la obra, tan sólo mirando la imagen que uno extrae (...)"

⁷ Alice Maude-Roxby, “The Delicate Art of Documenting Performance” en George, Adrian (ed.) *Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance*, Londres, Tate Publications, 2003, p.74.

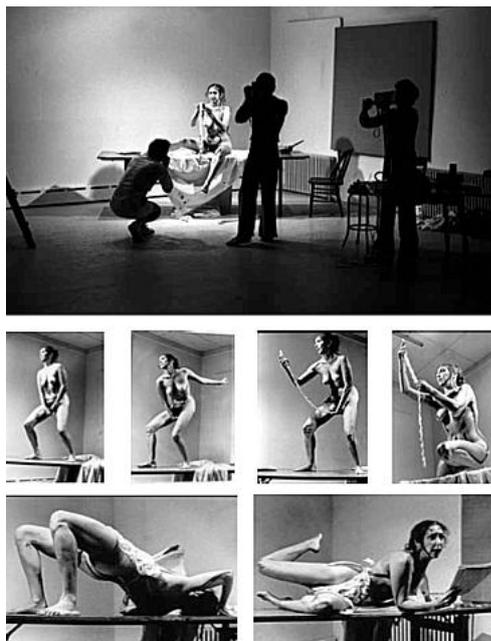


Fig.1 Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975

La performance *Interior Scroll* constituye un posicionamiento feminista transgresor y radical, que cuestiona la forma en que ha sido objetualizado el cuerpo de la mujer a través de la historia. Su propuesta está cargada de simbolismos y a su vez, posee un carácter conceptual arrollador. Cabe mencionar que la performance de Schneemann no estaba alejada de otros actos performativos que lidiaban con asuntos relacionados con la sexualidad femenina de forma explícita y tajante. En 1965, se presentó, también en Nueva York y como parte del *Perpetual Fluxus Festival*, la performance *Vagina Painting*. La acción de la artista japonesa Shigeko Kubota (Niigata, 1937), integrante del grupo Fluxus, consistió en hacer un dibujo en un papel, colocado sobre el escenario, con un pincel que llevaba sujeto a su falda corta. La artista ejecutaba el dibujo en cuclillas por lo que parecía que sujetaba el pincel con la vagina. Este gesto provocador iba dirigido a cuestionar el papel hegemónico de los pintores del expresionismo abstracto y fue motivo de censura por sus compañeros del grupo. Kristine Stiles, en su ensayo acerca de la raza, el género y el sexo en las acciones Fluxus, menciona las acciones de Ono y Kubota como poseedoras de fuertes elementos profeministas. La autora afirma que ambas artistas conocían las performances de Schneemann y comenta:

“Kubota y Ono estaban familiarizadas con la forma radical en que Schneemann utiliza su cuerpo, y esas acciones, [se refiere a *Chromeldeon* (1963) y *Eye Body* del mismo año⁸] así como la legendaria *Meat Joy* (interpretada en París, Londres y Nueva

⁸ Nota de la autora.

York en 1964), marcaban un nuevo rumbo que anticipaba, no sólo la llamada revolución sexual de los sesenta, sino el feminismo y, por supuesto, la orientación feminista de las performances de Kubota y Ono.”⁹

Ana Navarrete Tudela en el ensayo, “*Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas*”, declara la importancia de las artistas feministas dentro de los discursos del cuerpo y expone, “*Las artistas feministas de la performance demostraron cómo el cuerpo es producido físicamente, socialmente, sexualmente y discursivamente. El cuerpo se escribe con relación al entorno, de forma que éste al mismo tiempo produce el cuerpo*”.¹⁰ A partir de la premisa de Navarrete, analizaremos una performance cuyo discurso, aunque su autora no lo pretenda, tiene clara relación con las denuncias del feminismo. Este ejemplo nos servirá para identificar un elemento significativo dentro de la práctica de la performance, la relación que se establece entre la artista y el público. Un asunto que pocas veces se tiene en consideración al momento de documentar una performance.

En un acontecimiento con las características de la performance, el público representa el entorno. Por tanto, el comportamiento del público es un reflejo de la realidad social o el contexto en que se enmarca la performance. En *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic (Belgrado, 1946) veremos cómo el cuerpo se convierte en un espacio en el que se producen las relaciones de poder y control en la sociedad. La disposición de una serie de objetos para su uso indiscriminado en el cuerpo desnudo de la artista, apunta a una lectura dirigida a la vulnerabilidad y a la violencia. Por otra parte, la acción cuestiona sin rodeos el papel de la artista frente al público, una postura pasiva pero desafiante cuya radicalidad recae en el hecho de que Abramovic le otorga el poder al público. A pesar de que quizás la artista pudo prever algunas reacciones de los presentes, la naturaleza humana resulta difícil de predecir, sobre todo tomando en cuenta el tamaño y las implicaciones de la provocación.

A diferencia de otras acciones de contenido similar, como *Cut Piece*¹¹ (1964) de Yoko Ono (Tokio, 1933), en *Rhythm 0* no hay un escenario. El espacio no está delimitado, por lo que

⁹ Kristine Stiles, “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos” en Armstrong, Elizabeth y Rothfuss, Joan. *En l’esperit de Fluxus*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994, p. 226.

¹⁰ Ana Navarrete, “Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas”, en VV.AA., *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*, MNCARS, Madrid, 2005, p. 255.

¹¹ Las instrucciones de Yoko Ono para la realización de la pieza son las siguientes: “*Performer sits on stage with pair of scissors placed in front of him. It is announced that the audience may come on stage, one at a time, to cut a small piece of the performer's clothing to take with them.*” (“La performer se sienta en el escenario con un par de tijeras colocadas delante suyo. Se anuncia al público que puede acercarse al escenario, uno a la vez, para cortar un pequeño trozo de la ropa de la performer y quedarse con ella.”)

no existe una separación entre la artista y el público. Así queda al descubierto un elemento íntimamente relacionado con la experiencia de la performance, la participación del público. Abramovic tuvo la intención de invitar al público a ser un sujeto activo, el cual se enalteciera con la experiencia de la participación física y simbólica dentro de la performance. En el momento en que el público participa de un acto violento, se enfrenta a su posición frente al fenómeno de la violencia, lo cual puede estimular a la reflexión. Acerca de la experiencia entre la artista y el público Abramovic apunta lo siguiente:

“Me interesa cada vez más el hecho de que ya no hay ni siquiera necesidad de objetos. Antes yo necesitaba lavar huesos, tener un cuchillo, o un látigo, o lo que fuera. Pero ahora, de lo que se trata es de no tener nada. Ya no hay ni siquiera historia. Tan sólo el artista y el público. La energía sucede y ese es el máximo elemento, el más difícil. Es la desnudez total. Nada en medio. Todas las barreras caen dejando fluir una especie de diálogo”.¹²

A lo largo de nuestra investigación se propone una mirada a la performance que manifieste varias cuestiones, la primera su carácter inequívocamente transgresor aunque se presente en foros institucionales. Mucho se ha comentado acerca de la presencia de la performance dentro de las instituciones y la posibilidad de que esto le reste fuerza a su discurso. Sin embargo, remitiremos a la opinión de la artista Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) cuando, en una entrevista concedida al programa televisivo *Metrópolis* en 2011, afirma:

“No me gusta exponer, expongo porque no me queda más remedio porque vivo de eso y entonces... puedo tener la libertad de no buscar a exponer ni de no buscar a vender o de no buscar a hacer tal cosa. Pero vivo yo en el mundo del arte como los demás, lo que pasa es que, en cierta medida yo vivo muy marginal.”¹³

La segunda cuestión hace referencia a la importancia que tiene el feminismo como espacio para el desarrollo de la performance, ya sea por tratarse de dos manifestaciones de ruptura, ya sea por su capacidad de cuestionar la hegemonía. Se pretende mostrar, a través del estudio del papel que desempeña el público en la performance, la relevancia de ambas cuestiones. Por otro lado, en el fenómeno de la performance, se procura evidenciar cómo la

¹² Marina Abramovic, *El puente/The Bridge*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998, p.73.

¹³ Esther Ferrer en *Metrópolis* (Radio Televisión Española), 2011-11-18 [consulta: 2012-04-17]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml>

documentación ocupa un segundo plano ya que resulta inútil registrar una acción marcada por su espontaneidad, no en su conceptualización, sino en su realización y puesta en término. Desde nuestro punto de vista la performance o el arte de acción es un acontecimiento que se transforma y construye en la medida en que la artista y el público interactúan. Esa construcción parte de la experiencia, de la vivencia, por tanto no puede ser documentada de manera objetiva. La experiencia entre la artista y el público se mueve en el campo de la subjetividad; *“El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, es ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo.”*¹⁴

Con el propósito de ubicar el inicio de la práctica de la performance en los Estados Unidos durante finales de la década de los sesenta del siglo XX, daremos un vistazo a los inicios del arte conceptual. El arte conceptual cuestiona el papel que ocupa la obra de arte dentro de la práctica artística y enfatiza el proceso de su producción. Esa aseveración es reveladora, en diálogo con Marcel Duchamp y el *readymade*, y permite una serie de debates y reflexiones que atentan contra la legitimidad de la obra de arte y su valor en el mercado. El arte de acción y la performance se enmarcan en este discurso ya que ambas no implican producción material alguna, ningún objeto de consumo e intercambio económico, al menos en sus inicios. Acerca del particular, Catherine Millet analiza las implicaciones del arte conceptual dentro de la producción artística y expone:

“Merced al análisis de las redes contextuales, los artistas conceptuales consiguieron revelar que, después de todo, la obra de arte quizás no posee valor en sí misma, sino que, contrariamente de lo mantenido de manera casi obsesiva a lo largo de la década anterior, esta obra sea tan sólo el residuo de un proceso más amplio que ha permitido su existencia.”¹⁵

Dentro de los exponentes del arte conceptual, Millet menciona a una figura que presenta de forma contundente ese distanciamiento y rechazo del objeto y que nos lleva a identificar una forma radical de abordar la documentación de una acción performativa. Aunque su trabajo no es de corte feminista nos parece importante mencionarlo debido al carácter transgresor de su propuesta. Se trata del artista surafricano Ian Wilson (1940, Durban). La producción de Wilson se remonta a 1968 cuando propone la comunicación oral como una forma de arte, más tarde el concepto de comunicación oral será sustituido por el de debates. En una conversación con la artista Ursula Meyer, fechada en 1969, Wilson expone que a partir de su experiencia frente a

¹⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011 (2004), p.158.

¹⁵ Catherine Millet, “El precio del rescate” en Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel G., *Arte conceptual revisado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p.64.

una escultura de Robert Morris comienza a cuestionarse su relación con el objeto de arte: “*It occurred to me when I looked at a Robert Morris sculpture it would be possible for me to say it, to describe it quite easily. I went away thinking that it was not necessary for me to see that sculpture again, I could just say it – not even say it – but think it.*”¹⁶ Su vivencia con la obra de Morris le conduce a buscar modos de eliminar la forma material de sus obras e inicia con la inserción de la palabra “tiempo” en sus conversaciones cotidianas con el propósito, no de proponerlo como un tema, sino de que sirviese como punto de partida de cualquier debate.

Un año más tarde, Wilson propone la comunicación oral como un objeto de arte liberado de su necesidad de ocupar un lugar en específico, idea que constituye el punto de partida de su trabajo desde entonces. Según Wilson, a través de la comunicación oral, el arte se hace accesible a todo el mundo y se opone al concepto predominante del objeto precioso. En adelante, el artista llamará a sus trabajos *debates*, término que se refiere sin rodeos a la acción y contenido de su obra. Los *debates* de Wilson se han desarrollado a partir de varios conceptos de discusión: el Tiempo (1968-1969), la comunicación oral (1969-1972), lo conocido y lo desconocido (1972-1986) y el Absoluto (1994-2008). El artista provoca debates, tanto en foros públicos como privados, individuales o colectivos, en los cuales no está permitido ningún tipo de documentación visual o escrita. El único registro de los *Debates*, aparte de la experiencia en la memoria de los presentes, consiste en un certificado escrito a mano o mecanografiado y firmado por el artista, dirigido a una persona o institución, y que incluye la fecha y el lugar del acto. Es preciso señalar que Wilson considera a los *Debates*, una investigación en marcha, una obra en constante transformación, una serie de foros para la deliberación y la discusión.

Precisamente es la noción de Wilson acerca de la documentación lo que nos interesa abordar, además del claro elemento performativo de su trabajo. En 2009, el Van Abbemuseum en Eindhoven publica *Ian Wilson The Discussions*, el primer *catalogue raisonné* del artista. La publicación intenta recuperar la obra de Wilson a través de una catalogación de su trabajo construida mediante entrevistas a participantes de los *debates*, invitaciones y los certificados creados por el artista a modo de registro. El catálogo formó parte de la fase final de la exposición titulada *Plug In #47 Ian Wilson* en la que se mostraron diversas formas de documentación de sus debates y comunicaciones orales, una selección de libros de artista y objetos de su producción temprana, en su mayoría adquisiciones del Museo. La coordinación de

¹⁶ Ursula Meyer, “Ian Wilson, November 12, 1969” en Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, Dutton, Nueva York, 1972, pp.220-221. “Se me ocurrió, cuando miré una escultura de Robert Morris, que sería posible para mí nombrarla, describirla, bastante fácilmente. Me marché pensando que no era necesario para mí ver la escultura otra vez, sólo tenía que nombrarla, y ni siquiera nombrarla, más bien pensarla.”

este proyecto constituye un ejemplo de la intención de una institución por otorgarle legitimidad a la “producción” de un artista.

Al referirse a sus *Debates*, Wilson sostiene que sólo los recuerdos quedan de la obra en sí y que cualquier otra documentación se refiere al debate de forma secundaria. Por tanto, la obra de Wilson escapa a toda catalogación. Su trabajo se fundamenta en la acción por encima de la producción, su carácter efímero y abstracto reitera el predominio del pensamiento sobre el objeto. El objeto de Wilson se hace sujeto. Entonces, ¿para qué documentar con los mecanismos tradicionales una práctica de tal radicalidad?, ¿acaso no constituye una documentación en sí misma los debates que se generan en la acción?, ¿cómo el público se relaciona con la documentación de un trabajo de estas características? Una persona que no haya participado de los *debates* de Wilson se posiciona desde lo ajeno, puede hablar desde el concepto del debate pero no desde el debate mismo ya que carece de certezas del acontecimiento. Resulta ambiguo proponer que una recopilación de la “documentación” de las acciones de Wilson pueda servir para motivar al público a conocer su trabajo. Por otro lado, nos parece acertada la propuesta del Van Abbemuseum de presentar, al cierre de la exposición, un debate de Wilson abierto al público.

Las acciones que provoca Wilson tienen una clara relación con la performance, en particular con los denominados *actos performativos* según el concepto introducido por John L. Austin en su conferencia *Cómo hacer cosas con palabras* (Universidad de Harvard, 1955). Austin, filósofo británico, denominó como enunciados performativos a los enunciados lingüísticos que no sólo sirven para describir un estado de las cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos se realizan también actos o acciones. Con esta afirmación Austin, revoluciona la filosofía del lenguaje ya que hace evidente algo hasta el momento no revelado, el habla tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo. El feminismo, al igual que los actos performativos, hace visible lo antes oculto y silenciado. Por su parte Judith Butler realiza un estudio de la teoría de Austin pero no la aplica a los actos del habla sino a las acciones corporales. En su artículo titulado “Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988), Butler introduce en la filosofía de la cultura el concepto de performativo. La autora propone que la identidad de género no viene determinada biológica ni ontológicamente sino que es el resultado de diversas construcciones sociales y culturales. A modo de ejemplo Butler cita el fundamental texto de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*, cuando afirma que “*la mujer no nace, se hace*”.

Con el fin de revisar los inicios de la relación entre el feminismo y la performance y manteniendo la mirada en el arte conceptual de los Estados Unidos, analizaremos una pieza de una figura clave de ese periodo. Mientras el conceptualismo ocupaba un lugar prominente

dentro de la producción artística durante la década de los 1960 en Nueva York, un grupo de artistas comienzan a emplear su cuerpo como medio, soporte y espacio de reflexión y emancipación. A la par con las experimentaciones de Wilson dentro del campo del lenguaje y la comunicación aparece la figura de una joven artista que comparte su interés por los estudios filosóficos pero cuya obra explora asuntos relacionados a su posicionamiento como mujer artista afroamericana dentro de la sociedad estadounidense.

Adrian Piper (Nueva York, 1948) es la única artista afroamericana que forma parte de la primera generación de conceptualistas. Su formación artística es paralela al surgir del arte conceptual y el minimalismo en Estados Unidos, durante ese periodo (1966-67) Piper estudia en la *School of Visual Arts* de Nueva York y asiste a *happenings* de Robert Rauschenberg, Simone Forti Whitman y Marcel Duchamp. Sin embargo, la artista señala que la obra de Sol LeWitt y la lectura de sus “Notes on Conceptual Art” (1967) fueron fundamentales para replantearse sus ideas preconcebidas acerca de lo que debía ser el arte. “*Me di cuenta de que, en realidad, no existía ningún criterio absoluto de arte del que debía ajustarme, y que todos los criterios existentes tenían su origen en los artistas.*”¹⁷ Un año más tarde, comienza a participar en publicaciones y exposiciones de artistas conceptuales. El inicio de sus estudios formales en filosofía y musicología coincide con su práctica de la performance y del arte sonoro, de este periodo destaca *Streetwork Streettracks* (1969).



Fig.2 Adrian Piper, *Streetwork Streettracks*, 1969

Antes de abordar *Streetwork Streettracks*, es preciso ubicar el trabajo de Piper dentro de su contexto político y social. A principios de la década de los setenta del siglo XX, Nueva York estaba colmada de lugares alternativos para la producción artística, entre ellos la organización

¹⁷ Adrian Piper, “Diálogo conmigo misma: autobiografía en curso de un objeto artístico” en Piper, Adrian, *Adrian Piper. Desde 1965*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 2003, p.36.

interdisciplinaria *The Kitchen*¹⁸, ambiente que propició el surgimiento de la performance, entre otras artes experimentales. En el plano social y político, este periodo coincide con el apogeo de la segunda oleada feminista en los Estados Unidos cuya principal característica fue la aparición de lugares de reunión para mujeres en los que se discutía acerca de la experiencia personal de las mujeres a partir de diversos temas y problemáticas, la sexualidad, la violencia, el trabajo, entre otros asuntos. En 1971, Piper, junto a Rosemary Mayer, Donna Dennis, Randa Haines, Grace Murphy y otras, crea un grupo de sensibilización de conciencia, dirigido hacia las mujeres. Acerca del surgimiento de estos grupos, el Prof. Juan Vicente Aliaga expone, “*En estas rondas de intervenciones se llegaba a descubrir que lo que se creían experiencias personales intrasferibles compartían entre sí muchos elementos comunes. Lo personal era una cuestión claramente política.*”¹⁹

A la par con el movimiento feminista, aparece un arte comprometido con la causa feminista el cual buscaba reflejar la conciencia política y social de las mujeres. Un arte cargado de denuncia, activo tanto en la práctica como en la teorización, que cuestionaba los principios de la denominada *obra de arte*. En 1969, surge la primera asociación de mujeres artistas, WAR (Women Artists in Resistance), cuyo objetivo era combatir la inercia sociocultural que llevaba a ver como *natural* la exclusión de las artistas mujeres de los grandes eventos artísticos. Un año más tarde, Judy Chicago comienza a impartir cursos de arte feminista en Fresno State College en California, el primer programa de arte feminista en los Estados Unidos de América. En 1972, Chicago se traslada a California Institute for the Arts para poner en marcha el *Feminist Art Program* y, junto a Miriam Shapiro, crea el proyecto de arte de corte feminista *Womanhouse*. En el plano teórico, se publica en 1971 el artículo de Linda Nochlin titulado “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, un texto que es considerado fundamental dentro de la teoría artística feminista, y que expone la dificultad que han tenido las mujeres para sobresalir en el contexto de un discurso histórico-artístico paternalista. Bajo este clima de agitación producto de continuos cambios sociales y políticos, Piper realiza *Streetwork Streettracks* (1969).

De *Streetwork Streettracks* nos interesa abordar la relación que establece la artista entre la performance, el sonido y el espacio público. Es preciso señalar que en este momento en Nueva York surge un genuino cuestionamiento, no sólo acerca de la hegemonía del objeto de arte, sino también referente a su desvinculación de la vida cotidiana. Son esas preocupaciones las que conducen a ciertos artistas a utilizar su cuerpo como objeto de propuestas artísticas,

¹⁸ *The Kitchen* es una organización sin ánimo de lucro fundada en 1971 por Woody y Steina Vasulka. Desde sus orígenes se caracterizó por ser un espacio en el que vídeo artistas, compositores experimentales y artistas de la performance, podían compartir sus ideas. Para más información refiérase a: <http://www.thekitchen.org/>

¹⁹ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2004, p.53.

Adrian Piper fue una de sus exponentes más significativas. La intervención en el espacio público *Streetwork Streettracks*, consiste en dos acciones (caminatas) documentadas a través de cintas de audio. La primera se desarrolla alrededor del perímetro exterior de una manzana en la parte baja de Manhattan: Piper camina lentamente durante poco más de 55 minutos, grabando todos los sonidos que están a su alcance. El contenido del registro sonoro varía entre conversaciones con los artistas Ed Ruda, Richard Van Buren y Vito Acconci, hasta ruidos de la calle, coches, gritos y conversaciones incomprensibles. Ese material es el que utiliza para su posterior performance que consiste en caminar rápidamente en el perímetro interior de la misma manzana durante una hora. Mientras camina, la artista reproduce la cinta grabada en la primera acción al doble de la velocidad original. La performance resultado de la intervención fue presentada como parte de un evento organizado por John Perreault en la *Architectural League of New York* y varias localidades de la ciudad.

A la actividad realizada por Piper se le conoce como *soundwalking*, una práctica creativa e investigativa que consiste en escuchar, y en ocasiones grabar, los sonidos ambientales mientras el sujeto se mueve a través del lugar de la marcha. El propósito es estudiar, a través de la experiencia, la relación entre el sujeto y su entorno sonoro. Piper realiza un *soundwalking* para recopilar el material necesario para *Streetwork Streettracks*, sin embargo, no sólo registra el sonido ambiental sino que promueve que se generen una serie de conversaciones a lo largo de la caminata. En la *performance* Piper retoma el registro del *soundwalking* y lo manipula de manera que las voces y los sonidos ambientales se distorsionen y se transforme su contenido. La artista experimenta con el tiempo y el espacio insertándose en ellos con el propósito de rescatar su componente efímero.

Es posible identificar paralelismos entre los debates de Wilson y la pieza de Piper. Ambos artistas se valen de la oralidad para construir sus trabajos. Mientras Wilson evita la documentación de las conversaciones, Piper las manipula de manera que sean incomprensibles. Desconocemos el contenido de las conversaciones entre Piper y sus interlocutores durante la caminata, así como tampoco las discusiones que se generaban en los debates de Wilson. En ninguno de los casos el trabajo se presta para ser documentado, una vez concluida la *performance*, *Streetwork Streettracks* se convierte en una pieza sonora con carácter autónomo y la performance que la generó desaparece. El contenido de las conversaciones que provoca Wilson sólo queda en la memoria del artista y de quienes participaron en los *Debates*.

Una vez analizados los trabajos de Schneemann, Abramovic, Wilson y Piper, estudiaremos una selección de performances que he realizado en los últimos años con la intención de mostrar mis preocupaciones conceptuales y estéticas, así como los planteamientos sociales, políticos y culturales presentes en mi trabajo. La fascinación por la performance y el

arte de acción proviene de mi formación dentro del campo de la escultura. La lectura del ensayo “La escultura en el campo expandido”²⁰ de Rosalind Krauss, provocó que reflexionara acerca de las posibilidad de abordar la escultura dentro de un campo en que podía relacionarla con cuestiones tan diversas como la arquitectura, el paisaje y el entorno. Ya no sólo era una cuestión de materiales y técnicas sino de cómo esos conocimientos podían ser aplicados a la realidad cotidiana. En aquel momento practicaba, además, la fotografía por lo que decidí comenzar a experimentar con los posibles diálogos entre objetos, el espacio tridimensional y la imagen fotográfica.

De esas experimentaciones surgen instalaciones que incluyen proyecciones, transferencias fotográficas en diversas superficies (telas, maderas, plexiglás) y objetos manipulados. En términos conceptuales investigaba acerca de mi entorno cotidiano mediante ejercicios que proponían construir una arqueología de imágenes con material proveniente de mi entorno familiar. Sin embargo, no me sentía conforme con el resultado, y por lo general, le prestaba mayor interés al proceso de trabajo que al producto final. Inclusive, mientras trabajé con la fotografía, me interesaba más las experiencias relacionadas con el acto de fotografiar que la imagen obtenida, la cual consideraba un rastro impreciso de la experiencia vivida. En ese momento decidí hacer un paréntesis en mi producción artística y dedicarme a estudiar las formas de arte procesual. En mayo de 2005 asistí a un taller teórico práctico impartido por Marina Abramovic en el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) en Murcia. A partir de esa experiencia decidí retomar la producción artística y redirigirla hacia las artes del cuerpo.

Entre la práctica de la performance y la instalación hay importantes paralelismos relacionados con el manejo del espacio físico. Si mediante la instalación aparece el estudio del espacio como punto de encuentro entre la obra tridimensional y el público, en la performance, el público es un elemento muchas veces decisivo. El interés por explorar la comunicación que se establece entre la artista y el público, en particular en las propuestas de artistas feministas, me dirigió a la *reinterpretación (reenact)* de performances de corte feminista. En particular, hacia aquellas que marcaron un hito dentro de los estudios feministas debido a su carácter rompedor y transgresor.

De este periodo de experimentación con las *reinterpretaciones* de performances feministas destaco dos acciones, la primera se presentó como parte de un evento artístico titulado *Start a Rumor* en Santurce, Puerto Rico en el que se celebró el cumpleaños del arte mediante la realización de una serie de propuestas Fluxus. *El cumpleaños del arte* es una fiesta

²⁰ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” en Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (1996), p.289-303.

en honor a Robert Fillou, artista que declaró, el 17 de enero de 1963, que el arte había surgido exactamente hace 1.000.000 años cuando alguien tiró una esponja seca en un cubo de agua. En la performance *Yoko Ono's Cut Piece* (2007), me interesaba posicionarme ante el público como un objeto vulnerable y manipulable. El punto de partida, la acción de Ono, *Cut Piece*, revela las relaciones que pueden establecerse mediante el ejercicio del poder y su violencia explícita. La artista presenta la performance en distintos lugares, inclusive, con un amplio margen de tiempo. La primera, en 1964, en Kioto, Japón, luego en Tokio, y un año más tarde, en el Carnegie Hall de Nueva York; en Londres en 1966 y por último en París en 2003. En la propuesta de la artista es importante que la acción se traslade a diferentes lugares, de manera que la performance responda a diversos contextos sociales y políticos. La acción forma parte de una serie de piezas tituladas *Instruction Pieces*, ejercicios performativos proyectados para ser realizados por cualquier persona. Con la serie, Ono propone que el público se convierta en colaborador de la artista. Acerca del particular, Anne Ellegood señala, "*Many of Ono's instructions revolve around imagining or thinking, underscoring the idea that the work of art can exist in the mind alone.*"²¹

Por mi parte, al *revisitar* la pieza precisaba que no hubiese separación entre el público y mi cuerpo, por lo que no me coloqué sobre un escenario, como Ono, sino recostada de una pared en el suelo. Así el público participante se veía obligado a mover mi cuerpo con el propósito de cortar la parte posterior de la ropa. A diferencia de la presentación de Ono, el público no colocaba la tijera en el suelo una vez cortaba la ropa. Ese detalle, aunque parezca insignificante, fue lo que dirigió la acción ya que uno de los participantes del público tomó la decisión de hacerse cargo de pasar la tijera de mano en mano. Ese comportamiento provocó un clima de tensión y agobio en la sala debido a que el individuo actuaba de manera agresiva e impositora. A lo largo de la performance, fue él quien tuvo el control de cómo transcurriría la acción. La experiencia contenida en ésta performance guarda relación con lo expuesto por Erika Fischer-Lichte, en su estudio crítico acerca de la estética de lo performativo, cuando analiza la interacción entre los participantes de la performance y señala, "*No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban a la capacidad de reflexión.*"²² Al momento de conceptualizar la performance no tuve ninguna preocupación particular por el manejo de su documentación. La acción se registró mediante fotografías muy casuales que presentan momentos puntuales de la performance. El documento restante queda como evidencia de que efectivamente la acción se realizó en ese contexto y bajo

²¹ Ellegood, Anne, "The Exquisite Corpse is Alive as Well" en TATE ETC, 18, primavera 2010 [en línea] <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/exquisite-corpse-alive-and-well> [citado en 12 de marzo de 2012].

"Muchas de las piezas de instrucciones de Ono se mueven alrededor de imaginar o pensar, y así subrayan la idea que la obra de arte puede existir sólo en la mente."

²² Erika Fischer-Lichte, *Estética de los performativos*, Madrid, Abada Editores, 2011 (2004), p.34.

tales parámetros, pero depende de un texto descriptivo que ubique al espectador o espectadora dentro de la acción.

En 2009, realicé en colaboración con Rafael Miranda, *Sin Título*, una vídeo performance cuyo punto de referencia es la pieza *Aus der Mappe der Hundigkeit*²³, (1968) de VALIE EXPORT (Linz, Austria, 1940). De la intervención de EXPORT me interesaba su capacidad de, mediante una acción fuera de lo común, poner en duda el comportamiento social de los individuos en el espacio público. Como escenario de la acción elegimos varios espacios públicos y privados (centro comercial, zona bancaria, plazas), identificados con diversos estratos sociales, en el área metropolitana de San Juan de Puerto Rico. A diferencia de la pieza de EXPORT, ambos ocupamos el lugar del perro, lo que provocó un análisis sociológico más contundente ya que las reacciones de la gente variaban dramáticamente de acuerdo a quien estaba en el suelo. Durante la acción, ambos artistas experimentamos una serie de agravios, insultos y comentarios machistas y sexistas que nos hicieron reflexionar acerca de la percepción de los roles de género en la sociedad puertorriqueña. Con el propósito de abundar acerca del particular citaré un acontecimiento que tuvo lugar durante el año en curso en la principal universidad pública del país, la Universidad de Puerto Rico (UPR). El titular del artículo publicado por el periódico *El Nuevo Día* (en su versión digital) leía como sigue, “Arrestan a estudiante de la UPR por quitarse parte de su ropa”²⁴. El artículo expone el arresto de una estudiante del departamento de drama mientras caminaba por las dependencias de la institución con el torso desnudo. La estudiante defendió su acción ante las autoridades universitarias, como una pieza de performance de carácter político que pretendía poner de manifiesto la creciente objetivización de la mujer en la sociedad puertorriqueña. Es preciso señalar que la violencia de género o violencia doméstica (como se le conoce en Puerto Rico) es uno de los mayores problemas sociales que en la actualidad afectan a la Isla. Entre sus principales causas destacan, por un lado, la visión de la mujer como un objeto de deseo sexual del hombre, y por otro, la idea generalizada de que la mujer es un ser débil y vulnerable que debe ser protegido. A consecuencia de estas preconcepciones, el acto natural de la desnudez alcanza unas proporciones absurdas, inconcebibles en pleno siglo XXI, en una sociedad conservadora arraigada a doctrinas religiosas.

²³ La acción se llevo a cabo en las calles de Viena, en ella VALIE EXPORT paseó al también artista Peter Weibel atado a una correa como un perro.

²⁴ Pedro Bosque Pérez, “Arrestan a estudiante de la UPR de Río Piedras por quitarse parte de su ropa” en Periódico El Nuevo Día [en línea] <http://www.elnuevodia.com/arrestanaestudiantedelaurprderiopiedrasporquitarsepartedesuropa-1239617.html> [citado en 24 de abril de 2012].



Fig.3 Vanessa Hernández Gracia y Rafael Miranda, *Sin Título*, 2009

Sin Título se muestra al público como una pieza de vídeo performance que intenta sintetizar nuestra experiencia de llevar la performance más allá de los límites del espacio institucional. Sin embargo, quienes formamos parte de ella, tanto el equipo de documentación como los artistas, estuvimos de acuerdo en que una acción de tal intensidad es imposible transmitirla a través del vídeo. Entonces, ¿cómo elegir el medio de presentación cuando se trata de una experiencia performativa cargada de fugacidad y espontaneidad?

Como resultado de las experiencias narradas dentro de la práctica de la performance comencé a cuestionarme el propósito de su documentación y si estaba utilizando los medios idóneos para transmitir una práctica artística de tal fugacidad. Me preguntaba si quizás sólo imitaba formas de documentación que bien le sirven a otros medios artísticos pero no a la performance. Por otro lado, pensaba en la posibilidad de omitir la documentación visual, fotografías y vídeos, y adoptar el relato como mecanismo efímero para transmitir la experiencia de la performance. En el siguiente capítulo se analizará el relato en la performance a través del estudio de una selección de acciones de corte feminista que la emplean como parte de su discurso.

II

EL RELATO COMO RECURSO DOCUMENTAL EN LA PERFORMANCE

“This agenda forces me to put it up front: not having been there, I approach body artworks through their photographic, textual, oral, video, and/or film traces. I would like to argue, however, that the problems raised by my absence (my not having been there) are largely logistical rather than ethical or hermeneutic. That is, while the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist performs, neither has a privileged relationship to the historical "truth" of the performance...”²⁵

-Amelia Jones

“Documentation is not art itself; it is a trace and evidence between the work and the audience.”²⁶

- Tehching Hsieh

En 1969, VALIE EXPORT realiza en Múnich la performance *Aktionshose: Genitalpanik* (*Acciones de pantalón: Pánico Genital*). El documento de la acción es una fotografía que muestra a la artista vestida de negro, con un pantalón que deja al descubierto sus genitales. Con metrallera en mano, EXPORT mira hacia la cámara de manera desafiante. La imagen fotográfica posee un fuerte contenido narrativo enmarcado por su agresividad y transgresión. En cuanto a la potencia de mostrar los genitales femeninos ante la cámara durante el periodo en que la artista realiza la acción, Amelia Jones subraya, “*If, in the late 1960s, activating the female genitalia in the visual field of the photographic/cinematic was the most dramatic way to unhinge the then seemingly intransigent structures of fetishism...*”²⁷

²⁵ "Este objetivo me obliga a explicitar que, no habiendo estado presente, me acerco a las obras de las artes del cuerpo a través de sus huellas fotográficas, textuales, narrativas, videográficas y/o filmicas. Sin embargo, quisiera argumentar que los problemas causados por mi ausencia (el hecho de no haber estado presente) son sobre todo logísticos más que éticos o hermenéuticos. Es decir: la experiencia de mirar una fotografía o de leer un texto es claramente diferente de la de sentarse en una pequeña sala observando a un artista mientras lleva a cabo una acción pero ninguna (de las dos experiencias) tiene una relación privilegiada con la "verdad" histórica de la performance..."

²⁶ "La documentación no es el arte mismo; es una huella y la evidencia entre el trabajo (del artista) y el público."

²⁷ JONES, Amelia, “Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme” en *elles@centregeorgepompidou*, *Women Artists in the Collections of the Centre Pompidou*, Centre Pompidou, [en línea].

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID2C37DD239A8B4CAFC12575770>

Pero la fotografía marca sólo un instante de la acción y poco conocemos acerca de su contenido a menos que leamos la descripción de la performance. De la acción detrás de la fotografía *Aktionshose: Genitalpanik* conocemos versiones dispares. Una de ellas, avalada por la artista, apunta a que la performance tuvo lugar en la sala de cine *Stadtkino* donde un grupo de directores de cine experimental mostraban su trabajo. Según la descripción, EXPORT caminó a través de las filas de asientos del teatro mientras exponía sus genitales. Por otro lado, una segunda versión aparece publicada en la revista *High Performance* (vol.4, no.1, 1981) bajo el título "Interview with VALIE EXPORT". La autora, Ruth Askey, cita a la artista, la que describe la acción y la ubica en una sala de cine porno en Múnich:

"Between films I told the audience that they had come to this particular theatre to see sexual films. Now, actual genitals were available, and they could do anything they wanted to it. I moved down each row slowly, facing people. I did not move in an erotic way. As I walked down each row, the gun I carried pointed at the head of the people in the row behind. I was afraid and had no idea what the people would do."²⁸



Fig.5 VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik/Action Pants: Genital Panic*, 1969, afiche.

[067A10E/\\$File/20090605-elles.pdf](#) [citado en 6 de junio de 2012] "A finales de la década de 1960, la activación de los genitales femeninos en el campo visual de la era fotográfica y cinematográfica era la manera más dramática para desbaratar las estructuras, en ese momento aparentemente intransigentes, del fetichismo..."

²⁸ EXPORT, VALIE, *VALIE EXPORT*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2003, p.20. "Entre la proyección de las películas, le dije al público, que ellos estaban en ese teatro en particular para ver películas sexuales. Y ahora, los genitales reales estaban disponibles, y que podían hacer con ellos lo que quisieran. Bajé lentamente por cada fila, frente a la gente. No me movía de forma erótica. Mientras caminaba, por cada fila, el arma que llevaba apuntaba hacia la cabeza de la gente en la fila de atrás. Tenía miedo y no tenía idea de lo que la gente iba a hacer. "

Sin embargo, años después, EXPORT negó la veracidad de la entrevista. Aunque la descripción fue publicada en una reconocida revista no puede ser considerada como un documento fiable. Entonces, ¿podemos considerar la fotografía *Aktionshose: Genitalpanik* un documento de la acción que se llevó a cabo en la sala de cine? Todo apunta a que no. La fotografía, lo que EXPORT llama *action photograph*, forma parte de una serie de fotos hechas con posterioridad a la performance. El carácter efímero de la performance conduce a equívocos que, aunque no afectan el significado de la acción, nos dejan entrever la precariedad de la documentación. Si se considera que, en la mayoría de los casos, nuestra referencia de una performance parte de una imagen fija, notaremos que la lectura de una performance tiende a ser parcial. Por tanto cabe preguntarse si la fotografía de una performance posee autonomía. Según el artista taiwanés Tehching Hsieh, no. El documento fotográfico no es arte, sino una huella o evidencia entre el trabajo del artista y la audiencia.

La profesora y teórica feminista Amelia Jones es pionera en cuanto al estudio de la documentación de la performance. En 1997 publica en la revista *Art Journal* su fundamental ensayo "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". La autora parte de la premisa de que la dificultad que implica el análisis de la performance desde la ausencia (el documento), lo que Jones llama la distancia histórica, es precisamente lo que le permite tener un acercamiento objetivo. En el ensayo, Jones presenta tres casos de estudio, las performances de Carolee Schneemann, Yayoi Kusama y Annie Sprinkle, y los analiza desde el feminismo posestructuralista y la fenomenología. Jones concluye que el análisis de una performance se sustenta, tanto mediante el acercamiento a la comunicación que se establece entre la artista y el público como en los modos de su re-presentación.

La reflexión acerca del ensayo de Jones nos lleva a dirigir nuestra investigación hacia varias direcciones. Por una parte, nos permite establecer distinciones en el momento de acercarnos a la performance, algunas de carácter experiencial y otras enmarcadas en un análisis de corte historicista. En un acercamiento experiencial, el análisis recurre a la presencia como marco referencial y enfatiza la interacción entre la artista y el público. A su vez, se analizan los textos de la autoría de las propias artistas tales como entrevistas, ensayos o reflexiones. Dentro de este apartado se encuentran las descripciones de las acciones las cuales acompañan las fotografías o vídeos de las performances. Cuando la documentación de una performance se presenta en una institución artística, las descripciones pretenden situar al espectador dentro de un marco referencial. Sin embargo, en el caso de la fotografía documental, la imagen sólo presenta un momento clave de la performance, así que la lectura del público está condicionada por esa decisión previa. Mientras, en un análisis de corte historicista, se explora la performance dentro de su contexto histórico mediante un estudio que considera diversos aspectos de las

disciplinas artísticas, acontecimientos sociales y políticos, corrientes de pensamiento, entre otras cuestiones relevantes. La teórica feminista, experta en la performance, Peggy Phelan comenta acerca de la fotografía como documento de la performance:

“Con todo, tan pronto como la acción...entró a formar parte del marco de la historia del arte, se transformó en fotografía, una transformación que suele pasarse por alto. Dada su naturaleza efímera en comparación con el poder de permanencia y reproducción de la fotografía, la *performance* depende enormemente de las “buenas imágenes” para su documentación... la fotografía encuadra su potencial visual.”²⁹

En este capítulo nos interesa explorar el relato, oral y escrito, como recurso documental de la performance. Nuestro enfoque se orienta en varias direcciones. Por una parte, estudiaremos el trabajo de una selección de artistas que se han valido del relato para proponer la performance como un ejercicio abierto y ligado de manera estrecha a lo cotidiano. En ese apartado se debaten cuestiones relacionadas con la autoría y al papel del público durante el desarrollo de la performance. Se le dará énfasis a varias conferencias o performances orales³⁰ de la artista vasca Esther Ferrer. Además, se estudiarán una selección de trabajos de Martha Rosler, Adrian Piper, entre otros artistas. Nuestro estudio pretende sostener la posibilidad de documentar una performance sólo mediante el texto o el relato escrito o sonoro, una tarea compleja ya que se han encontrado pocos referentes debido en parte a la relación tan estrecha entre la práctica efímera y la documentación visual.

En *Contar performances* (1996)³¹, Esther Ferrer utiliza el relato como elemento protagónico de la performance. En la acción, una de sus llamadas performances orales, la artista le relata al público las peripecias que conlleva la práctica de la performance, mientras ejecuta y describe una de esas performances. Su primera referencia es la acción titulada *Profilaxis* que consiste en realizar una serie de acciones cotidianas relacionadas con la higiene (limpieza de los dientes, los oídos y la nariz). Cabe destacar que la acción fue realizada por primera vez durante la época de la dictadura franquista en España. Al respecto, Ferrer comenta, durante una entrevista concedida al programa televisivo *Metrópolis*³², que durante su participación en el grupo Zaj, el público aunque no comprendía el contenido de las acciones, las interpretaba como

²⁹ Peggy Phelan, “Arte y feminismo” en Reckitt, Helena; Phelan, Peggy, *Arte y feminismo*, Barcelona, Phaidon, 2005, p.30.

³⁰ Término utilizado por la crítica y comisaria Margarita de Aizpuru para referirse a una serie de performances de Esther Ferrer cuyo protagonista es el relato.

³¹ La performance citada se llevó a cabo en el Instituto Francés de Madrid.

³² Esther Ferrer en *Metrópolis* (Radio Televisión Española), 2011-11-18 [consulta: 2012-04-17]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml>

ajenas a la estética franquista. Este asunto tan interesante, resultó un elemento unificador entre el grupo Zaj y el público. A continuación, se reproduce el fragmento correspondiente a *Contar performance* en que la artista ejecuta la acción titulada *Profilaxis*:

“Entre las performance que yo he hecho, una de las primeras performances que he hecho en mi vida, o sea que escribí (se acerca un cuenco de plástico del que saca un cepillo de dientes y un dentífrico)... se llamaba *Profilaxis* que, como su nombre indica (comienza a cepillarse los dientes), consiste en limpiarse, o sea limpiarse los dientes, limpiarse los oídos, las narices... Eran los años sesenta, y era verdaderamente la época pura y dura del franquismo. Entonces, en aquella época se decían y se oían, sobre todo, muchas barbaridades, o sea el olor del país era fétido, era como en Dinamarca en tiempos de Hamlet, olía horrible. Entonces, era bueno de vez en cuando, o sea, lavarse. Entonces, esta performance, yo, durante muchos años (vierte agua en un vaso)... no la hice, pero, me parece que, últimamente, con los tiempos que corren, voy a empezar a hacerla de nuevo (se enjuaga la boca).”³³

Ferrer continúa su reflexión acerca de *Profilaxis* mientras se lava los oídos y la nariz. Más adelante, la artista comienza a narrar, entre algunas anécdotas, el punto de partida de la performance *Íntimo y personal* (1977). Acto seguido, se escucha una narración de fondo, en francés, mientras Ferrer comienza a ejecutar *Íntimo y personal*. En la narración se describe paso a paso la acción que se está llevando a cabo. Por tanto, mientras Ferrer realiza *Contar performances*, está creando un documento de sus performances. Nos parece que ese es un elemento fundamental de la pieza, su capacidad de crear un discurso dentro de otro. Inclusive es posible afirmar que parte de ese discurso es de corte feminista. En la acción, que consiste en medir su cuerpo o el cuerpo de otras personas, o ambas, anotando en cada punto corporal de medición un pedazo de cinta adhesiva, una nota musical, un número, entre otras cosas, la comisaria y crítica de arte Margarita de Aizpuru identifica una posición feminista. Esa identificación surge a partir de las connotaciones sociales que tiene medir el cuerpo femenino en una sociedad obsesionada con imitar los cánones de belleza.

Contar performances es un ejercicio que propone reafirmar los lazos entre la performance y la vida cotidiana; el público puede identificarse con las acciones que la artista realiza de manera que se crea una empatía entre ambos. En una entrevista con la comisaria Rosa Olivares, Ferrer comenta acerca de la relación entre la artista y el público durante la ejecución

³³ Esther Ferrer. Registro de performances [consulta: 2012-04-15]. Disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4100251084031944303> Las notas entre paréntesis fueron añadidos por la autora.

de una performance, “Yo soy el espectáculo del espectador, pero él, por su parte, no sólo es mi propio espectáculo sino el espectáculo de todo el resto de la audiencia.”³⁴

Las partituras de las acciones de Ferrer revelan su intención de que, no sólo puedan ser realizadas por cualquier persona, sino repetidas por la propia artista. Inclusive, durante la acción *Contar performances* la artista lo afirma cuando dice, “En general, todas las performances que hago yo las puede hacer todo el mundo. Porque, una de las cosas buenas que tiene la performance...es que es un arte súper democrático...no se necesita ser especialista de nada.”³⁵ *Íntimo y personal* es un claro ejemplo del interés de la artista en que sus performance sean llevadas a diversos contextos. La acción se presta para un sinnúmero de variaciones, entre ellas, la cantidad de participantes y la relación entre ellos y ellas. La propuesta consiste en tratar de medir su cuerpo o el de los demás. Ferrer afirma, en una entrevista publicada en el catálogo del proyecto *Desacuerdos 1*, que se identifica como una artista feminista,

"Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo... respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en un medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos [...]"³⁶

La artista emplea en la performance *Questions feministes (Preguntas feministas)*³⁷ de 1999 un claro discurso feminista. El punto de partida de la acción fue la publicación de cuarenta y cinco preguntas, en la revista francesa *L'Évidence* (no.4, 1994). En la performance, que tuvo lugar en la Galería Donguy de París, Ferrer le hace al público una serie de preguntas relacionadas con la posición político-social del arte y la posición de la mujer dentro del círculo del arte, entre otras cuestiones. A continuación se reproducen una selección de las preguntas hechas al público:

³⁴ Rosa Olivares, “La artista como obra de arte”, en FERRER, Esther, *En cuatro movimientos*, Álava, ARTIUM, 2011, p.31.

³⁵ ESTHER FERRER. REGISTRO DE PERFORMANCES [consulta: 2012-04-15]. Disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4100251084031944303>

³⁶ Fefa Vila, Carmen Navarrete y María Ruido, Extracto de la entrevista realizada a Esther Ferrer, en VV.AA., *Desacuerdos 1: sobre arte, política y esfera pública en el estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2004, p.130.

³⁷ La performance *Question feministes/Preguntas feministas* fue reinterpretada por Esther Ferrer como parte del proyecto “Recorridos por Zonas Precarias”, organizado por Paula Valero. El proyecto se llevó a cabo en la Sala Parpalló en el Centre Cultural La Beneficència de Valencia, del 5 de mayo al 8 de junio de 2011.

Est ce qu'il existe encore une discrimination de fait par rapport à la femme artiste?

¿Existe todavía hoy una discriminación de hecho de la mujer artista?

Si cette discrimination existe, à quoi croyez vous quelle est due:

Si en su opinión esta discriminación existe, cuáles son las causas:

-au sexisme qui règne dans le monde artistique et culturel en général?

¿el sexismo que reina en el mundo artístico y cultural en general?

-ou à celui des institutions et de qui les dirigent?

¿el sexismo de las instituciones y de quienes las dirigen?

a l'incapacité des femmes de s'imposer car elles n'aiment ou ne peuvent pas employer

les mêmes méthodes que les hommes artistes?

¿la incapacidad de las mujeres de imponerse porque no quieren o no pueden emplear los mismos métodos que los hombres artistas?

-au fait que la femme n'est pas unidimensionnelle?

¿el hecho de que la mujer no es unidimensional?³⁸

El uso, por parte de Ferrer, del texto como elemento unificador entre la artista y el público, mediante la provocación de una discusión, guarda cierta similitud con los *Debates* de Ian Wilson, trabajo discutido en el capítulo anterior. Ambos artistas pretenden provocar reacciones por parte del público, sin embargo, mientras el discurso de Ferrer se dirige hacia un tema específico, la posición de la mujer artista dentro del círculo de arte, Wilson propone temas más abiertos, como el fenómeno del tiempo y la comunicación oral.

A modo de contextualizar el interés de Ferrer por los temas relacionados con la posición de la mujer en la sociedad actual, cabe destacar un texto de la artista, también publicado en *L'Évidence* (No. 1, 1993). El texto titulado “Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios”, consiste en una serie de notas preliminares para un texto que la artista planifica redactar, en colaboración con las personas que así lo deseen, acerca del sexismo en los diccionarios. Debido a que la artista reside en París, comenzó su estudio con el diccionario francés, pero, más adelante, hace lo propio con el diccionario de la Real Academia Española

³⁸ Ferrer, Esther, “Question féministes / Preguntas feministas” [en línea] <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/question.html> [citado en 15 de mayo de 2012].

(RAE). Los hallazgos de Ferrer son preocupantes, en particular cuando menciona la definición que le asigna la RAE a la entrada *mujer*. A continuación, se transcribe la cita de la artista:

“Persona del sexo femenino// La que ha llegado a la edad de la pubertad// La casada con relación al marido//de gobierno, criada que tiene a su cargo el gobierno económico de la casa// del arte, de vida airada, del partido, de mala vida, de mal vivir o de punto. Ramera.”³⁹

Nos preguntamos, ¿por qué aunque la Real Academia de la Lengua Española hace enmiendas continuamente al diccionario, aún no ha revisado esta entrada?, ¿tendrá que ver con el hecho de que la lengua española está colmada de sexismos que la academia no quiere atender?, ¿o acaso parte importante del asunto se debe a que de los cuarenta y seis miembros de la academia sólo cinco son mujeres?, ¿o será que esta definición se remonta a 1715, año de origen de la academia? Son muchas las dudas que surgen en el momento de enfrentarse a esta situación, Ferrer las aborda a través de un texto que, aunque de carácter preliminar, es en suma provocador por el fuerte contenido que revela. Ante situaciones de este tipo, no es posible mantener una actitud indiferente.

Por otro lado, en *El arte de la performance. Teoría y práctica*, el relato se compagina con el silencio. Ferrer reflexiona acerca de la performance en un espacio predispuesto para ofrecer una conferencia e integra el contenido de la charla con acciones que juegan con la naturaleza espacial y temporal de la performance. Acerca de esa relación tan estrecha entre la performance y el texto, de Aizpuru en su ensayo *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa* afirma:

“También, en algunas ocasiones, una *performance* se convierte en una conferencia o en una obra radiofónica y siempre, sin excepción, en un texto, puesto que Ferrer escribe y hace dibujos de sus acciones que son los que ella denomina *partituras*, una serie de apuntes y esquemas a seguir para la ejecución de la acción.”⁴⁰

Una de las versiones más recientes de *El arte de la performance: teoría y práctica*, se presentó el 26 de enero de 2012 en el museo Es Baluard en Palma de Mallorca. La presentación formó parte del calendario de actividades alrededor de la exposición *Esther Ferrer: en cuatro*

³⁹ Ferrer, Esther, “Femenino/Masculino o el sexismo en los diccionarios” [en línea] <http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html> [citado en 15 de mayo de 2012].

⁴⁰ Margarita Aizpuru Domínguez, *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa* en Ferrer, Esther, *Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara = De la acción al objeto y viceversa*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997, p.21.

movimientos. En un auditorio colmado de gente, Ferrer ejecutó la acción. Sobre la mesa, se ubicaban una serie de objetos (mono de peluche, rollo de papel de cocina, radio portátil, etc.) Durante la acción, Ferrer presenta un discurso en el cual predominan los silencios, ya que aunque su boca se mueve y articula, el sonido emana intermitentemente, en los momentos en que se menciona la palabra performance. Durante la acción Ferrer hace mención de distintos tipos de prácticas de la performance, y luego las ejecuta; radio performance (hace sonar la radio portátil), *performance minimalista* (se mantiene en la misma posición en la silla hasta que su cabeza cae lentamente por su propio peso), *expresionista performance* (grita frenéticamente la frase), *mono performance* (se levanta de la silla y hace diferentes gestos con el mono de peluche), *auto performance* (se quita la ropa y luego, de pie, comienza a trazar una línea sobre su cuerpo), performances autobiográficas (se acerca al público y comienza a contar anécdotas de su vida). A diferencia del resto, en *performances autobiográficas* podemos escuchar la voz de la artista, alternando entre el francés y el castellano, las lenguas que han formado parte de su vida. Más adelante, continua su recorrido con *performances falocráticas* (desvela un consolador y lo coloca sobre su cabeza), *sexy performance* (utiliza un tono entre sexy y absurdo para mencionarlo), *performance feminista* (en el que continua gesticulando de la manera en que comenzó) y finalmente culmina diciendo en voz alta la palabra *performance*.⁴¹

En la década de los setenta del siglo XX, una serie de artistas, dentro de la corriente del arte conceptual, se interesaron por el uso del relato como elemento protagónico de sus performances. Entre las referencias más estudiadas aparece la performance, documentada en vídeo, de Dan Graham titulada *Performer/Audience/Mirror* (1975/1977). A lo largo de la performance, el público permanece sentado frente a una pared cubierta por un espejo. Graham se mueve delante del público, mientras verbaliza los gestos y movimientos que ejecuta, luego describe los movimientos del público, y más adelante, sus movimientos delante del espejo. En la performance, el artista invita al público/participantes a verse a sí mismos tanto como individuos como parte de una comunidad. Graham, mediante el relato, experimenta con las relaciones entre lo público y lo privado.

Dentro del arte conceptual, la documentación fue motivo de reflexión por parte de algunos de sus exponentes. En un coloquio moderado por la teórica y comisaria feminista Lucy Lippard, en el que participaron los artistas Douglas Hueber, Dan Graham, Carl André y Jan Dibbets, Graham, reflexiona acerca de la documentación y expone:

⁴¹ Para ver extractos de la performance refiérase a: Esther Ferrer en Es Baluard. Extractos de “El arte de la performance: teoría y práctica”. [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=wgbLYTO1u5o> [citado en 25-05-12]. Las notas entre paréntesis fueron añadidas por la autora.

“Creo que a mí me interesa fusionar algo con el presente sin documentación. Nunca me interesaron las palabras o la sintaxis en la poesía, me interesaba más la información. Quería que las cosas que hacía ocuparan un lugar concreto y se leyeran a un tiempo presente determinado. El contexto es importante. Quería que mis obras estuvieran en un lugar como la información que está presente.”⁴²

Durante ese periodo, surge un grupo de mujeres artistas que se interesa por la performance narrativa de corte feminista, entre ellas destacan, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Faith Wilding y Martha Wilson. El uso del relato como plataforma para el discurso feminista y del vídeo como soporte, se hace presente en *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler (Nueva York, 1942) en el que la artista se vale de los componentes de la cocina para hilvanar y subrayar cuestiones de carácter político y social presentes en el espacio doméstico. Los temas relacionados con la cocina y con la alimentación han sido estudiados por Rosler en varios trabajos, entre ellos los vídeos, *A budding gourmet* (1974), en el que trata el tema de la maternidad, la feminidad y la comida, *Losing: A Conversation with the Parents* (1977), que explora el trastorno de la anorexia. El comisario y profesor Juan Vicente Aliaga en su texto de la exposición *Martha Rosler, La casa, la calle, la cocina* abunda acerca del contenido lingüístico de la obra de Rosler, “Los signos no tienen desperdicio, tanto los que constituyen el habla como los gestos que se emiten para dotar de contenido y acompañar gráficamente a las acciones humanas.”⁴³



Fig.6 Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975 (foto fija del vídeo).

⁴² Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004. El coloquio se llevó a cabo el 8 de marzo de 1970 en WBAI-FM una emisora de radio, no comercial, en la ciudad de Nueva York.

⁴³ Aliaga, Juan Vicente, “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos. Una notas acerca de la obra de Martha Rosler” en Rosler, Martha, *La casa, la calle, la cocina*, Granada, Centro José Guerrero, 2009, p.42.

Con el propósito de enfatizar en el elemento narrativo del vídeo *Semiotics of the Kitchen*, se reproduce el texto que acompaña la acción de Rosler ante la cámara:

Apron	(delantar)
Bowl	(cuenco)
Chopper	(cortador)
Dish	(plato)
Egg beater	(batidora de huevos)
Fork	(tenedor)
Grater	(rallador)
Hamburger press	(molde para hamburguesas)
Ice pick	(picador de hielo)
Juicer	(exprimidor)
Knife	(cuchillo)
Ladle	(cucharón)
Measuring implements	(medidores)
Nutcracker	(cascanueces)
Opener	(abridor)
Pan	(sartén)
Quart bottle	(botella)
Rolling pin	(rodillo)
Spoon	(cuchara)
Tenderizer	(mazo ablandador)
U	
V	
W	
X	
Y	
Z	

La acción inicia con la artista colocándose el delantal (*apron*), luego comienza a mostrar ante la cámara diversos utensilios de cocina y a nombrarlos en orden alfabético. Sin embargo, Rosler no sólo nos muestra los utensilios, sino que ejecuta una acción con cada uno de ellos (gestos, movimientos), y en ocasiones, interactúa con varios utensilios a la vez. De esa manera la artista crea situaciones de tensión que contrastan con las preconcepciones que permean de la

cocina como espacio sagrado y lugar donde se preparan los alimentos. Las acciones están cargadas de un componente de humor, casi negro, el cual se acentúa con las expresiones faciales de Rosler. Resulta interesante destacar que la acción está grabada en un plano continuo, sin editar, lo que le otorga un carácter performativo, exagerado por la artista en el momento de nombrar las últimas seis letras del abecedario las cuales representa, no sólo con utensilios, sino con movimientos exagerados de su cuerpo simulando la forma de las letras.

Entre las variadas formas de documentar una performance, es posible identificar artistas que le han dado mayor relevancia al proceso implícito en la acción que a su registro. En 1986, Tehching Hsieh (Nan-Chou, Taiwan, 1950) anuncia públicamente el inicio de la performance *Thirteen Year Plan*, una propuesta que consistía en dedicarle los próximos trece años de su vida a la producción de arte sin mostrarlo al público. La performance culminaría con un relato de lo producido durante ese tiempo. El reporte tuvo lugar el 1ero de enero de 2000 en la Judson Church de Nueva York ante un aforo completo. La columnista y crítica cultural, Cynthia Carr fue testigo de la acción, junto a la artista Martha Wilson, quien colaboró con Hsieh en el momento de la presentación de la declaración del artista. Wilson leyó ante el público el reporte: *"I keep myself alive."*⁴⁴. La conmoción no se hizo esperar entre el público. En su relato del evento, Carr interpretó el reporte como un anuncio del retiro del artista; *"Hsieh seemed to be saying that his performances, with their inflexible structures and self-imposed rules, had simply been a need, a way to stay alive."*⁴⁵

La trayectoria de Hsieh estuvo marcada por sus performances de larga duración. Entre 1978 a 1986, Hsieh realizó su serie de cinco performances de un año de duración. La primera titulada *One Year Performance 1978-1979*, la realiza en su estudio de TriBeCa en Nueva York. La performance consistió en encerrarse en una celda sin realizar ninguna actividad cotidiana como leer, hablar, escuchar radio, ver televisión ni escribir. El artista tan sólo recibía alimentos de la mano de su amigo y fotógrafo de la acción Cheng Wei Kuong. Nos interesa destacar los documentos alrededor de la performance. En principio, el artista deja constar en un documento certificado, los parámetros en que se efectuará la pieza. Por otro lado, un affidavit sirve como testigo de la entrada y salida de Hsieh en la celda, el primer y último día de la performance. El resto de los documentos consiste en un calendario que muestra los días en que el público puede visitar al artista en su celda y una fotografía diaria. Hsieh se vale del documento, en el sentido más estricto, para otorgarle veracidad a la performance.

⁴⁴ Carr, C, *On Edge. Performance at the end of the twentieth century*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1993, 2008, p.356. "Me mantuve vivo."

⁴⁵ Ibid, p.356. "Hsieh parecía decir que sus performance, con sus estructuras rígidas y reglas auto-impuestas, habían sido simplemente una necesidad, una manera de mantenerse con vida."

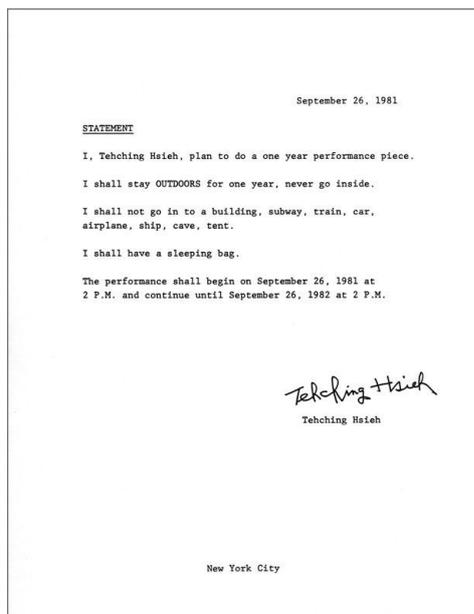


Fig.7 Tehching Hsieh, *One Year Performance, 1981-82*

En *One Year Performance, 1981-82*, Hsieh propone una manera radical de experimentar la ciudad. El artista declara, a través de una carta, que estará durante un año viviendo a la intemperie en la ciudad de Nueva York, sin tener acceso a ningún espacio interior. Hsieh mantuvo todas sus pertenencias en una mochila, junto a una cámara fotográfica y un saco de dormir. Su acción sólo fue interrumpida cuando pasó una noche en prisión.⁴⁶ A lo largo de la performance, el artista sólo mantuvo contacto con sus conocidos a través de encuentros no programados. A través de la performance, Hsieh establece una manera, hasta entonces poco estudiada, de relacionarse con la ciudad. La ciudad se convierte en testigo mudo de la acción; además, se desdibuja la separación entre la práctica del arte y la vida cotidiana, “*Through the subsequent display of Hsieh’s documentation, he revealed the invisibility and anonymity that belie the public context of his experience.*”⁴⁷

En cuanto al cuaderno como soporte del texto documental de una performance, destaca la intervención realizada por Adrian Piper titulada *Context #7*, que formó parte de la importante

⁴⁶ El 3 de mayo de 1982, Hsieh se encontró con un hombre que lo había atacado con un palo unos pocos meses antes. El artista se vio obligado a defenderse con un *nunchaku* que llevaba consigo como arma de protección. La confrontación motivó su arresto y su posterior encarcelamiento, durante quince horas, acusado de alteración del orden público.

⁴⁷ Lydia Yee, “Tehching Hsieh” en VV.AA., *Street Art. Street Life. From the 1950s to Now*, Nueva York, Aperture y Bronx Museum, 2008, p. 59. “A través de la posterior colocación de la documentación de Hsieh, (el artista) reveló la invisibilidad y el anonimato lo cual desmiente el contexto público de su experiencia.”

muestra titulada “Information” en 1970.⁴⁸ El punto de partida de la pieza fue la invitación de la artista al público a participar activamente, mediante la siguiente nota:

“You (the viewer) are requested to write, draw, or otherwise indicate any response suggested by this situation (this statement, the blank notebook and pen, the museum context, your immediate state of mind, etc.) in the pages of this notebook beneath this sign. The information entered in this notebook will not be altered or utilized in any way.”⁴⁹

Piper colocó la nota sobre una tablilla que sostenía una carpeta, con cubierta de vinilo negro y tres anillos y folios en blanco, a modo de cuaderno. A su lado, un bolígrafo. En la nota, la artista invitaba al público a intervenir el cuaderno mediante la escritura, el dibujo o cualquier otra forma que precisaran oportuna. El propósito consistía en que el público utilizara el cuaderno para responder a la provocación de la pieza misma, de la exposición en la que se encontraba y de cualquier otra cosa relevante. A lo largo de las once semanas que duró la exposición, los visitantes llenaron siete cuadernos con diversas respuestas que incluían desde declaraciones de resistencia y rebelión, hasta eslóganes de propaganda política y declaraciones de amor e identidad artística. Entre los mensajes, destaca la siguiente reclamación: “*I hereby claim to be an included artist in this show as a result of my presence as justified by my signature, Mary Ellen Campbell*”⁵⁰. Por otra parte, una cantidad significativa de personas declararon que no tenían la libertad de escribir lo que querían porque estaban bajo la vigilancia de la institución. Incluso, algunos textos destacan por su carácter crítico hacia la exposición y hacia la artista. Incluso se prestaron para establecer “conversaciones”, en ocasiones anónimas, entre el público.

⁴⁸ La exposición “Information” fue presentada en el MOMA, Nueva York, del 2 de julio al 20 de septiembre de 1970. La muestra, en la que participaron cantidad de artistas internacionales (John Downey, Siah Armajani, Robert Barry, Hanne Darboven, etc.), fue organizada por el curador Kynaston McShine.

⁴⁹ Adrian Piper, *Context #7*, Frontpiece. [en línea] <http://www.adrianpiper.com/art/context/index.shtml> [citado en 30 de mayo de 2012]. “A ti (espectador) se te solicita para escribir, dibujar, o de lo contrario, indicar, cualquier respuesta sugerida por esta situación (esta declaración, el cuaderno en blanco y un bolígrafo, el contexto del museo, su estado inmediato de la mente, etc.) en las páginas de este bloc de notas, debajo de este rótulo. La información introducida en este cuaderno no será alterada o utilizada de ninguna manera.”

⁵⁰ Adrian Piper, *Context #7*, I Hereby Claim. [en línea] http://www.adrianpiper.com/art/context/context_claim.shtml [citado en 30 de mayo de 2012].

“Por la presente reclamo ser una de las artistas que forman parte de la exposición como resultado de mi presencia y justificado por mi firma, Mary Ellen Campbell.”

La nota está firmada por Mary -Ellen Campbell, artista y diseñadora, actualmente es profesora de diseño gráfico en New Jersey City University, Nueva Jersey, EEUU.

“Artists who are truly concerned of emerging art + life in a meaningful way should refrain from participating in official exhibits. Rather they should unify to occupy oppressive art institutions + return them to the People. W/out life there is no art, w/out people there is no life...”⁵¹

A lo que otra persona contesta en la misma hoja, “*So why did you participate? By your presence here you helped defined the exhibit.*”⁵² Luego la artista se une a la “conversación” y añade: “*We are as honest as each other, Adrian*”.⁵³ Resulta interesante notar cómo la situación de anonimato presente en la pieza provoca una actitud crítica en el público, quizás hasta ese momento no exteriorizada. Por lo general, cuando se visita un museo se produce un distanciamiento entre la obra de arte y el público. En ocasiones, los mecanismos de vigilancia provocan que nuestra relación con la obra de arte se torne ajena y poco gratificante. Piper toma en consideración todos esos asuntos y nos presenta una pieza que se sostiene mediante la participación del público. Una estrategia asociada a los *happenings* y algunas formas de hacer performances. La artista dota de un carácter performativo a su intervención el cual funciona con autonomía, en ausencia de la artista.

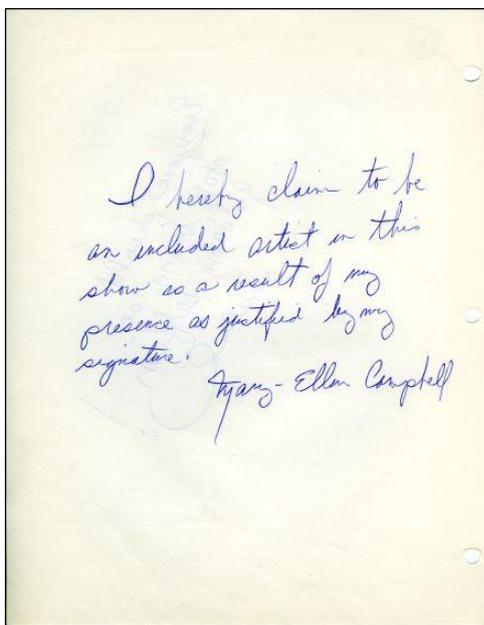


Fig.8 Adrian Piper, *Context #7*, 1970 (detalle).

⁵¹ Adrian Piper, *Context #7*, Artist who Are Truly Concerned. [en línea] http://www.adrianpiper.com/art/context/context_artists.shtml [citado en 30 de mayo de 2012].

“Los artistas que están verdaderamente interesados en el arte emergente + la vida, de manera significativa, deben abstenerse de participar en exposiciones oficiales. Más bien, deberían unirse a ocupar las instituciones opresivas del arte + devolverlas al pueblo. Sin vida no hay arte, sin gente no hay vida...”

⁵² “Entonces, ¿por qué participas? Con vuestra presencia aquí ayudas a definir la exposición.”

⁵³ *Ibidem*. “Somos tan honestos como los demás, Adrian”.

Entre las intervenciones del público en el cuaderno, destaca una por su carácter transgresor y de dura crítica hacia la institución de arte, lee como sigue, “*There is a roach crawling on the Wall from Carl Andre’s Seven Books Red Correct to Adrian Piper’s Context #7. I think there should be more roaches in the Modern.*”⁵⁴ Mediante la acción de abrir el espacio del museo a la opinión del público, Piper plantea una forma de implicación hasta aquel momento poco experimentada. El discurso de la artista se dirige a cuestionar la institución museística en el momento en que pone en entredicho conceptos como la autoría de la obra de arte y la calidad de la obra al momento de exponerse en un museo.

Es el público quien mediante su participación activa crea tanto la pieza como el documento. Sin embargo, en la actualidad, *Context #7*⁵⁵ se presenta mediante una instalación compuesta de una selección de los folios enmarcados, una tablilla y sobre ésta, una reproducción del cuaderno, que el público puede hojear como en la primera presentación. Resulta paradójico que, una pieza que fue pensada como participativa, en la actualidad se presente como un residuo momificado de su creación, el cual ha perdido prácticamente todo sentido de participación.

En cuanto al carácter participativo de la performance cabe destacar la instalación de la artista mexicana Mónica Mayer (México DF, 1954) titulada *El tendedero* (1978). La pieza se presentó en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México y su punto de partida consistió en pedirles a ochocientas mujeres que en una pequeña hoja de papel contestaran a la siguiente pregunta, “*Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es.*” El resultado, alrededor de ochocientas papeletas, fueron colocadas formando un tendedero rosa que el público podía intervenir añadiendo su punto de vista al respecto. La mayoría de los textos reflexionaban acerca de la vulnerabilidad de la mujer en las calles de México. Mayer ha estado ligada al movimiento feminista en México desde mediados de la década de los setenta del siglo XX. Además de participar en 1978 en el *Feminist Studio Workshop* en *The Woman’s Building*⁵⁶ y en talleres con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, entre otras importantes figuras del feminismo en Estados Unidos de América.

⁵⁴ Adrian Piper, *Context #7*, There is a Roach. [en línea]

http://www.adrianpiper.com/art/context/context_roach.shtml [citado en 30 de mayo de 2012].

"Hay una cucaracha arrastrándose por la pared, desde la pieza *Seven Books Red Correct* de Carl Andre, hasta la obra *Context #7* de Adrian Piper. Creo que deberían haber más cucarachas en el Museo de Arte Moderno."

⁵⁵ La instalación se presentó como parte de la exposición itinerante *The Talent Show*, comisariada por Peter Eleey, en el Walker Art Center y el MOMA PS1. Para más información acceda a: <http://www.walkerart.org/calendar/2010/the-talent-show>.

⁵⁶ *Woman’s Building* es un proyecto fundado por Judy Chicago, Arlene Raven y Sheila Levrant de Brettville en Los Ángeles, California en 1971. Su misión es proporcionar a las mujeres y a las niñas las herramientas y recursos necesarios para lograr su participación plena e igualitaria en la sociedad. Para más información refiérase a: <http://womensbuilding.org/twb/>

A modo de conclusión nos interesa subrayar que dentro de la práctica de la performance es posible identificar diversidad de formas de documentar la acción. Aunque la más generalizada continua siendo la presentación de fotografías o vídeos, a través de esta investigación, hemos reconocido artistas que se valen de documentos escritos (cartas, documentos legales, cuadernos de notas, publicaciones, reflexiones), documentos sonoros, colaboraciones, narraciones, declaraciones (orales o escritas), reinterpretaciones, para ampliar las posibilidades de, no sólo registrar, sino transmitir al público la experiencia de la performance. De manera que la lectura de la performance sea más amplia y el público forme parte activa de ésta, no sólo con su participación, sino también con su interpretación y reflexión.

III

REFLEXIONES DESDE LA PRÁCTICA DE LA PERFORMANCE

“Una performance es algo que sucede en un momento determinado en un lugar determinado.”
-Esther Ferrer

“No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión.”
-Erika Fischer-Lichte

A lo largo del capítulo se presentarán una selección de experimentaciones que he realizado en la práctica de la performance que exploran el interés por enfatizar el uso del medio como una herramienta para la reflexión personal y social, además, muestran la influencia de los estudios de género en mi producción artística. Las performances y acciones que se discuten abarcan diversas ramificaciones del arte de acción, desde la vídeo-performance hasta la acción anónima. El orden de la selección no es cronológico, sino que transita a través de mis experimentaciones y pretende mostrar el desarrollo de mis investigaciones, intereses y motivaciones, antes y durante mis estudios académicos en el Máster de Producción Artística. A modo de análisis de los proyectos se incluye una descripción detallada de cada uno de ellos, tanto con datos concretos como con reflexiones personales. En los casos que así lo ameriten, se añaden entrevistas a las personas que colaboraron, así como fotografías de las propuestas. Además, se examinan referentes, tanto artísticos como teóricos, que contextualizan el trabajo y muestran las influencias que forman parte de su conceptualización.

El deseo de conocer con mayor profundidad una ciudad ajena me ha llevado a conformar varias performances cuya finalidad es cartografiar, en diversas maneras, la ciudad de Valencia. Una de ellas, la performance colectiva *La espera* (2012), propone que el individuo se exponga a conocer la ciudad de forma íntima, mediante un recorrido individual, no guiado, hacia un destino desconocido. La experiencia de vivir, temporalmente, en una ciudad en la que el caminar es parte de la cotidianidad me ha llevado a reflexionar acerca del contraste entre mi ciudad de origen, San Juan de Puerto Rico, y la ciudad de estancia de estudios, Valencia. Aunque San Juan es la capital de la Isla y en donde se concentran la mayor cantidad de recursos, caminar es una actividad poco común pues inclusive puede llegar a suponer una actividad

peligrosa. En particular, es inusual que una mujer salga sola a la calle a ciertas horas del día y de la noche debido a la ola de criminalidad que atraviesa el país. Por tanto, caminar a la deriva por las calles de Valencia entiendo es sinónimo de libertad de movimiento.

En la performance anónima *La espera* pueden participar cuántas personas lo deseen, sólo deben estar dispuestas a seguir una serie de instrucciones mínimas:

1. Una persona elige, al azar, un destino (calle y número) en la ciudad y se lo comunica a otras personas.
2. Las personas eligen un día y hora y salen de su casa en dirección al destino. El recorrido debe realizarse a pie, sin utilizar mapas, y se documentará de la manera que cada cual prefiera, excepto fotografías y vídeo.
3. Una vez en el destino, los participantes se comprometen a esperar la llegada de los demás, hasta que haga falta.
4. La acción finaliza cuando todos los participantes se reúnen en el destino.

A través de la acción se procura que cada individuo construya el recorrido a partir de los elementos que decida extraer de la ciudad. A su vez, se le pide que lo documenten mediante cualquier medio que estimen oportuno, pero que no esté ajustado a la imagen fotográfica. Cabe destacar que la idea de cartografiar Valencia surge a partir del estudio que realizamos acerca de la ciudad en el curso optativo de la profesora Marina Pastor titulado *Tecnología y espacio público en las ciudades híbridas*. Entre las referencias, a propósito de trasladar la experiencia del recorrido hacia una práctica estética, figura la propuesta por Francesco Careri en su libro *Walkscapes, el andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice* (2004). Careri, entiende el caminar como un forma de arte autónoma y remarca: “*Quiero señalar... que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas.*”⁵⁷

En *La espera* se propone que la práctica estética no se documente con imágenes, sino que se enfatice su carácter experiencial a través de otros mecanismos de registro como son: la grabación de audio, el relato, la recolección de objetos, el cuaderno de notas, etc., de forma tal que la ciudad se presente tanto como un lugar para ser cartografiado y como espacio para el intercambio de experiencias. Se pretende estudiar la ciudad, no desde un enfoque urbanístico, sino desde el punto de vista íntimo de quien transita por ella.

⁵⁷ Careri, Francesco, *El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 (2004), p.27.

El ejercicio de cartografiar la ciudad ha estado muy presente en la práctica artística desde los primeros ejercicios dadaístas, pasando por los *soundwalkings* de Adrian Piper y las diversas experimentaciones durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. Además, ha sido recurrente en propuestas contemporáneas como las de Francis Alÿs (Bélgica, 1959). Alÿs se considera cartógrafo, caminante y articulador de narrativas provenientes del espacio urbano de la ciudad. Destacan los vídeos, documentos de acciones, como *Paradox of Praxis I* (1996), obra realizada en la ciudad de México, y donde el artista desliza, a través de las calles de la ciudad, un bloque de hielo hasta que éste se derrite. *The Leak*, realizada en París en 2002, en la que Alÿs camina por las calles de la ciudad mientras vierte, lentamente, el contenido de una lata de pintura. En el registro en vídeo de la acción, observamos cómo la cámara sigue al artista a través de las calles y recovecos de París. La acción de dejar una huella es registrada de una forma muy casual; el audio capta los sonidos ambientales y a su vez, nos relata la experiencia desde el punto de vista de los documentadores que le siguen a lo largo de la extensa caminata. Acerca de la acción de caminar el artista afirma: “*Caminar sin un rumbo fijo en particular, o pasearse, es ya —para la cultura de la velocidad de nuestra época— una especie de resistencia. Pero resulta ser también un método muy inmediato para desplegar historias. Es un acto fácil y barato de representar.*”⁵⁸

De Alÿs me interesa la acción de recorrer la ciudad como un método para desplegar historias, mientras que, de las performances y partituras de Esther Ferrer, me atrae más la manera en que la artista establece una relación tan estrecha entre el discurso artístico y la vida cotidiana. Particularmente, cómo la artista provoca empatía con el público en el momento en que le invita a participar de sus propuestas. Mi acercamiento hacia los estudios de género y, concretamente, cómo éstos se articulan dentro de la práctica artística proviene, entre variadas razones, del interés particular por el estudio de lo cotidiano. Por tanto, la ciudad se presenta como un espacio idóneo para esas experimentaciones. Dentro del feminismo el tema de lo cotidiano ha sido clave para poner al descubierto la situación de la mujer dentro de la sociedad patriarcal.

Si se parte del refrán popular en Puerto Rico, “*El hombre es de la calle y la mujer de la casa*”, podemos identificar cómo a través de la historia la mujer ha estado relegada a las labores domésticas, lo que incluso para muchos no es considerado trabajo sino un deber como parte de su papel de madre y esposa. Explorar la ciudad con la libertad y el sentido democrático que lo expone Ferrer en su partitura *Serie: recorridos en la ciudad* (1996) significa tomar esos espacios

⁵⁸ Ferguson, Russell, “Francis Alÿs, política del ensayo”, en *Francis Alÿs, política del ensayo*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, [en línea] <http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf>, p.9.

públicos que nos han sido negados a las mujeres durante años. Desde mi experiencia de ser hija de una “ama de casa” a quien se le negó obtener el carnet de conducir para evitar que pudiese desplazarse por la ciudad, el caminar constituye un hecho significativo sinónimo de cambios en cuanto al papel de la mujer dentro de la sociedad patriarcal. Por consiguiente, la acción de Ferrer es sinónimo de libertad de movimiento y visibilidad social. A continuación, se reproduce la partitura *Serie: recorridos en la ciudad* de Ferrer:

“Se trata de establecer un recorrido en una ciudad y realizar acciones en las calles, plazas, iglesias, bancos o cualquier otro lugar. Puede hacerse individualmente o en grupo, pero cada una de las personas debe saber de antemano las acciones que va a realizar. Todas las versiones son válidas. Entre ellas: En una ciudad, elegir un lugar donde haya cierta concentración de semáforos. Realizar una acción en cada uno de ellos, en el centro de la carretera, durante el tiempo en que el semáforo está en rojo.”⁵⁹

Por otra parte, de la acción de Ferrer subrayo su carácter anónimo y azaroso, su apertura en cuanto al modo y desarrollo de la performance (*Todas las versiones son válidas*), cuando la artista propone una acción se desprende de ella. De esa manera nos da la libertad de interpretarla y contextualizarla de acuerdo con nuestro bagaje. Tanto en *Serie: recorridos en la ciudad* como en *Siluetas* (1983), *Cara y cruz o Una acción inacabada* (1985), *Por el camino de ida y vuelta* (2000), entre otras partituras, Ferrer propone una acción que luego el público puede ajustar según su criterio. El público es parte activa de la propuesta y colaborador de la artista. Por otro lado, y en consonancia con el trabajo de Ferrer, aparece una referencia proveniente del artista canario Juan Hidalgo, también miembro del grupo Zaj, la cual propone durante el periodo de gestación del grupo, entre 1959 y 1963. El texto fechado en 1963, se titula *El recorrido japonés* y me parece interesante citarla ya que habla de la indeterminación como cualidad inherente dentro de la práctica de la performance. Esa particularidad de la indeterminación está presente en la propuesta *La espera*. A continuación se reproduce la propuesta de Hidalgo:

EL RECORRIDO JAPONÉS

hacer hacer

o

hacer

con cualquier objeto (1)

⁵⁹ Ferrer, Esther, *Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara = De la acción al objeto y viceversa*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997, pág. 74.

o

cosa (2)

un recorrido cualquiera

de duración indeterminada

o

a determinar para cada ejecución

delante de un público

si así se desea

oculta

o

abiertamente

(1) un solo objeto

(2) una sola cosa ⁶⁰

El trabajo en colaboración y su relación con la vida cotidiana, se presenta en la acción *Sin título (pieza para cinco o siete)* (2011), una performance que surge a partir de las reflexiones acerca de la práctica performativa en el módulo impartido por el profesor Bartolomé Ferrando del curso *Cuerpo y tecnología: videodanza* de la Universidad Politécnica de Valencia. Con el propósito de ubicar a la performance en un contexto más amplio, ofreceré una breve descripción de las motivaciones detrás de la propuesta. En 2006, organicé un colectivo de artistas plásticos, cuyo interés común por el arte de acción, nos encaminó hacia el trabajo en colaboración. El colectivo *Puntos Suspensivos*⁶¹ estuvo activo durante cuatro años y realizó performances y acciones en galerías, museos, espacios públicos y espacios de arte alternativo tanto dentro como fuera de Puerto Rico. Sus integrantes no eran fijos, sino que variaban y procedían de diferentes disciplinas de las artes plásticas y visuales. Nuestro trabajo colaborativo partía tanto de propuestas individuales como de ideas generadas por el colectivo. *Puntos Suspensivos* se convirtió en un laboratorio para la experimentación de la performance a través del esfuerzo en común y promovió un intercambio de ideas y experiencias que enriqueció nuestro trabajo individual.

En la primera versión de la performance *Sin título (pieza para cinco o siete)*, invité a un grupo de estudiantes del Máster de Producción Artística a participar en una performance

⁶⁰ Zaj, *Zaj*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p.59.

⁶¹Para más información acerca del colectivo *Puntos Suspensivos* refiérase al siguiente enlace: <http://puntosuspensivoselblog.blogspot.com.es/>

colectiva que provocara un espacio para reflexionar acerca de las relaciones interpersonales y el sentido de colectividad y colaboración. Me interesaba explorar las relaciones interpersonales que surgen a corto plazo, y que en ocasiones, permiten crear lazos afectivos entre personas unidas por una experiencia en común. En la acción, la ropa de cada participante, como referente de identidad y particularidad, es el elemento que les une. El intercambio de ropa es la acción que genera el discurso de la performance, mientras que la cantidad de participantes, corresponde a un interés personal por la dinámica de los números impares. A diferencia de *La espera*, que también es una performance colectiva, *Sin título (pieza para cinco o siete)*, es además una acción colaborativa. La performance propone lo siguiente:

1. Las personas participantes, cinco o siete, forman un círculo y comienzan a desvestirse, lentamente, colocando cada pieza de ropa en el suelo.
2. Una vez desvestidos, pasan su ropa a la persona que está a su derecha y se visten con la ropa que le colocan delante.
3. La acción culmina cuando cada una de las personas ha vestido la ropa del resto.
4. El orden de la acción puede ser alterado según el acuerdo al que lleguen los participantes.

En la versión que realizamos en noviembre de 2011 en el edificio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, participamos cinco personas, tres mujeres y dos hombres. El principal elemento que nos une es el hecho de que seamos estudiantes de la UPV, lugar en donde nos conocimos. Los países de procedencia varían, Italia, Colombia, España y Puerto Rico, las edades comprenden entre los 23 hasta los 36 años. La mayoría tiene formación en Bellas Artes, excepto uno de ellos que es estudiante de ingeniería; sólo dos personas tienen experiencia en la práctica de la performance. La selección de las personas estuvo guiada por la estrecha relación de amistad que ha surgido entre el grupo a lo largo de nuestra coincidencia en la universidad, además de por nuestros intereses afines. A continuación se reproduce la reflexión de Chiara Sgaramella, estudiante del Máster, y una de las participantes de la performance. Me parece significativo destacar la experiencia de las personas que colaboraron en la performance pues entiendo que su testimonio es otra manera de registrar la acción.

“Desnudarme, apartarme de mi identidad para arroparme con el olor de un ser querido, entrar en su piel, adquirir de forma espontánea su postura... y repetir esta secuencia de acciones de forma cíclica para vestirme con la imagen de otro hasta volver a ser yo. Este proceso de identificación ha representado una experiencia de profunda empatía que me ha permitido expandir mi percepción del otro y de mi misma, al verme reflejada en mis compañeros. Además, me ha ofrecido la oportunidad de reflexionar acerca de la ósmosis que se da al generarse un vínculo de amistad donde las identidades de las personas se mezclan enriqueciéndose.”⁶²

En la línea testimonial, incluyo, además, la reflexión de Sergio Velasco, uno de los estudiantes del curso, con la intención de ampliar la perspectiva en cuanto a la percepción de la performance vista como un documento de la acción:

“Trasladar un patrón de movimiento casi maquinal a esta acción es lo primero que me llamó la atención. Quizás fuera lo que menos me convenciese, pero a su vez, esa claridad sintética y circular de rotación, así como la disposición de los participantes, definitivamente no quisieran convencer de nada. Posteriormente pensé que no sería ya maquinal, sino evidente, este proceder en el espacio. Precisamente se convirtió en algo natural, en un juego. Y resulta curioso que justamente esté yo aquí haciendo distinciones en que si quedaba natural o no, y si yo estaba de acuerdo con ello o no, cuando la acción (para mí) trataba de hablarnos de la ruptura de esos binomios. Pero es curioso, de forma tan sencilla y abierta. Permitía descubrirte en ella más que descubrirla. Por esto mismo no puedo evitar tener en cuenta mi situación respecto a los participantes en la acción, no solo como compañeros de máster, sino como personas que por entonces comenzaba a conocer.”⁶³

Sin título (pieza para cinco o siete) fue presentada posteriormente en la exposición *Cartografías ajenas: reflexiones acerca de la documentación en el performance*⁶⁴, allí la acción la realizaron cinco personas y sufrió algunos cambios en su organización. Fueron los y las participantes quienes la ajustaron según las especificaciones del lugar y sus criterios particulares, al grupo también los une lazos de amistad, tienen entre veinte y treinta años y

⁶² Reflexión de Chiara Sgaramella; enviada a través del correo electrónico, citada en: 20-05-2012.

⁶³ Reflexión de Sergio Velasco; enviada a través del correo electrónico, citada en 22-05-2012.

⁶⁴ *Cartografías ajenas: reflexiones acerca de la documentación en el performance* se presentó el 26 de enero de 2012 en el espacio alternativo *Metro plataforma organizada* en Hato Rey, Puerto Rico. En la exposición se mostraron dos performances; *Cartografías ajenas* y *Sin título (pieza para cinco o siete)* y una pieza sonora; *Cartografías interpersonales*.

cuentan con una formación en artes plásticas, sin embargo, todos y todas son originarios de Puerto Rico. La posibilidad de que una performance se ajuste a las condiciones del lugar de su presentación, me parece importante ya que habla de su capacidad de adaptación y apertura, además, resulta una manera de desligarse del concepto de autoría y darle mayor autonomía a la acción. La versión que se presentó de la pieza en Puerto Rico no fue documentada mediante imágenes. Sólo se repartieron unos cuadernos con el propósito de que el público pudiese anotar sus reflexiones acerca de la performance. Una selección de fragmentos de los cuadernos, forma parte del apéndice que acompaña ésta investigación y se proponen como otra manera de abordar la documentación desde el punto de vista del público.

Como parte de la exposición antes citada, se presentó la documentación de la performance *Cartografías ajenas* (2011-12), una exploración del espacio público a través de una cartografía personal, en parte, realizada desde el anonimato. La acción consta de dos partes, la primera tuvo lugar en la ciudad de Valencia y los pueblos valencianos de Puçol y Alzira, la segunda, se realizó en San Juan, Puerto Rico. En la acción, propongo una manera alternativa de documentar la performance la cual explora el uso del texto y la narración. La performance responde a una propuesta surgida en el curso de *Claves del Discurso Artístico Contemporáneo* en el módulo impartido por los profesores Marina Pastor y Pepe Romero. En el curso se nos propuso realizar una cartografía personal en el medio artístico de nuestro interés. Decido realizar un recorrido, a modo de performance anónima, por varios lugares de la Comunidad Valenciana, en el que genero un registro escrito en un cuaderno de notas. Así, me desligo de la imagen visual que suele documentar una acción y adopto el texto como registro. Y, ¿a qué responde el interés por apartarme de la imagen visual?, ¿qué beneficios se obtienen de esa anulación de la imagen? La experiencia del recorrido anónimo y su registro mediante el texto, supuso una manera de abordar la performance desde un plano sensorial. A través del ejercicio que supuso hacer un esfuerzo por bloquear las imágenes visuales y concentrarme en lo sonoro, pude identificar cuán subordinados estamos al imperio de lo visual lo que ha supuesto que dejemos de lado el resto de los sentidos. Mientras realizaba el ejercicio, tomé conciencia de la riqueza de la experiencia sonora, pues a través del sonido, pude identificar otra manera de percibir el espacio urbano. Un modo que me permitía construir imágenes propias, de ejercitar la imaginación. Ya la imagen no tenía un fin ilustrativo sino que poseía un carácter de mayor autonomía y por tanto, mayor libertad. A continuación se describe el punto de partida de la acción:

1. En la estación de tren se elige un destino al azar y, a lo largo del trayecto, se registra, sólo mediante textos copiados en un cuaderno de notas, la mayor cantidad de sonidos posibles (incluyendo voces). Es imprescindible intentar obviar las imágenes.
2. Una vez en el lugar de destino, se repite el ejercicio en diversos espacios públicos tales como plazas, calles, terrazas, etc.
3. En el trayecto de vuelta al lugar de origen, se continúa el ejercicio.
4. La acción debe realizarse durante tres días consecutivos, o cuantos se estimen necesarios, hasta completar el cuaderno de notas.

Ya que durante la conceptualización de la acción se acentuó la reflexión acerca del interés por apartarme de lo visual y utilizar el relato como registro de la performance, intentaré explicar los motivos que me impulsaron a ello. Como parte del Máster de Producción Artística tuve la oportunidad de asistir al curso *Razones de la sinrazón: la crisis de la modernidad* con el profesor David Pérez Rodrigo. Uno de los textos que discutimos en clase se titula “*Carta abierta a Klaus Eichmann*” (1988) del filósofo y periodista judío Günther Anders⁶⁵. En la carta, Anders aborda la incapacidad del ser humano de representar lo irrepresentable, aquéllas cosas que le superan. Aunque la reflexión del autor se refiere concretamente al fenómeno del Holocausto judío, lo que se distancia del tema que investigo, me llamó la atención que Anders entienda que el hecho de que algo no sea representable lleva a la anulación absoluta de la percepción. A consecuencia de esa aseveración, comencé a cuestionarme mi afán de intentar suprimir la imagen en la documentación de mis performances, aun cuando eso suponía una contradicción dentro de mis estudios de artes visuales. La reflexión me llevó a varias conclusiones, por un lado identifiqué que el constante consumo de imágenes me estaba generando una sensación de angustia ya que no me sentía con la capacidad de asimilarlas e inclusive, como apuntó el profesor Pérez en clase, tener criterio sobre ellas. Por otra parte, esa sensación de ahogo me llevaba a buscar una vía de escape. De manera que el texto, el relato y el sonido aparecieron como lugares de reposo a la angustiosa sobre exposición a las imágenes visuales. La documentación no visual me brindaba un espacio para detenerme y reposar, y por consiguiente abrir las puertas al pensamiento.

En *Cartografías ajenas*, un cuaderno de notas, 9 x 14 cm y 80 páginas, es el único documento que registra los recorridos realizados del 23 al 26 de octubre de 2011. Aquí se reproduce un fragmento de su contenido⁶⁶.

⁶⁵ Anders, Günther, “Carta abierta a Klaus Eichmann” en *Nosotros, los hijos de Eichmann* (trad. Vicente Gómez Ibáñez), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001 (1988).

⁶⁶ Para la información completa, refiérase a los contenidos del disco compacto que forma parte del Anexo.

“plaça major
 -sombra
 perdón, (valenciano) (idioma incomprensible), (motor), (arrastre)
 javi ven a casa es que vale vale la maleta
 vale (idioma incomprensible) (pájaros,
 motor) (arrastre, pájaros, golpe al metal,
 motor fuerte, golpe, arrastre, motor
 fuerte, pájaros), (idioma incomprensible,
 arrastre), (cadenas, golpe metal), hey,
 (pájaros, motor, arrastre, pájaros),
 (idioma incomprensible), y si no (valenciano),
 (pájaros, motor), (grito, idioma
 incomprensible, motor, pájaros, pasos,
 arrastre) anda no o no (risa) (idioma
 incomprensible, pájaros, motor), ...”⁶⁷

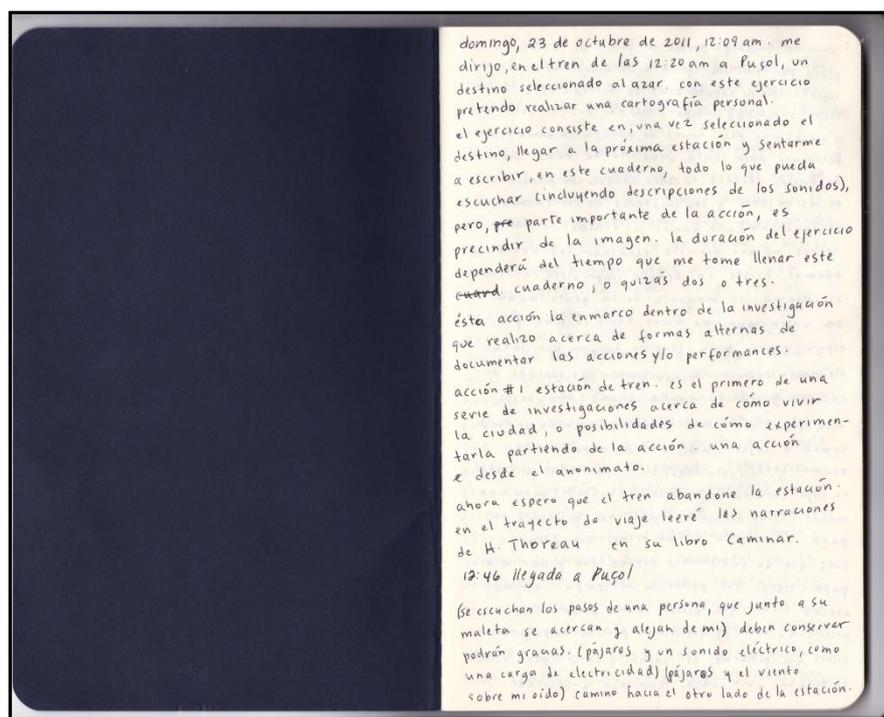


Fig. 9 Vanessa Hernández Gracia, *Cartografías ajenas*, 2011 (fragmento del cuaderno de notas)

⁶⁷ Fragmento correspondiente al martes, 25 de octubre de 2011 entre las 13.27h y las 14.10h en Alzira, Comunidad Valenciana.

La segunda parte de la performance, consta de la siguiente acción. Durante la apertura de la exposición, dos personas, en turnos individuales, leen ante el público el cuaderno que contiene las notas recopiladas durante la acción en la Comunidad Valenciana. La lectura es pausada y enfatiza la descripción de los sonidos ambientales que formaron parte del recorrido.

Ya que parte importante de la propuesta es cuestionar y reflexionar acerca de la documentación de la performance, se tiene en consideración los mecanismos utilizados para registrar la lectura del cuaderno. Por tanto, se le pide al público que no registre la acción mediante fotografías o vídeos. De igual forma los encargados de la sala de exposiciones no estaban autorizados a documentar, mediante imágenes, las performances presentadas. Sin embargo, en la sala circulaban quince libretas tamaño bolsillo en las que cualquier persona podía registrar su experiencia. Las libretas se convirtieron en el principal documento de la performance. En adelante, se reproducen algunos fragmentos de las anotaciones realizadas en las libretas; cabe mencionar, que muchas estaban acompañadas por dibujos y garabatos, algunos de los cuales se incluirán en el apéndice de esta investigación.

“No se tiene
que escuchar
la situación
ni oración completa
para saber de que
trata. Sientelo
veras que (tachón)
sabras mucho mas.”⁶⁸(sic)

“Una
interesante
provocacion,
y de eso en
esencia
se
trata
todo”⁶⁹ (sic)

⁶⁸ Fragmento de la libreta número 7. Se ha transcrito el texto, por tanto, se han incluido los errores gramaticales.

⁶⁹ Fragmento de la libreta número 8.

“esto se merece una fotografía. es cruel olvidar este momento.”⁷⁰ (*sic*)

“Cynthia se acomoda
en la silla, comodamente
queda ella y poco sonido
solo las palabras y todos
atentos. Varios sonrien
de un sonido de un
portón que asusto a
una joven.

Entra un joven a la
sala un joven, que
no se da cuenta
de lo que esta ocurriendo
y se pone a ver otros
trabajos. Ahora escuchó
Valencia, comidas y me
imagino su recorrido,
varios dejan de apuntar
y se quedan escuchando.

Yo paro de escribir.

No ... No pude dejar de
escribir...”⁷¹ (*sic*)

George Brecht (Nueva York, 1926; Colonia, 2008), uno de los principales exponentes de Fluxus, y discípulo de John Cage, realiza desde 1959 una serie de instrucciones para acciones o partituras que luego publica en una caja titulada *Water Yam* (1963). La caja o libro de artista, diseñado por Georges Maciunas y con tipografía de Tomas Schmit, contiene una serie de *fluxscores* que pueden ser ejecutadas tanto en espacios públicos como privados y le dan especial protagonismo al azar. En el momento en que el público se transforma en un colaborador capaz de decidir cómo interpretar las instrucciones del artista, Brecht cuestiona su propia autoría: “*What occurred during the event was the function of Brecht’s score and the participants’*”

⁷⁰ Fragmento de la libreta número 1.

⁷¹ Fragmento de la libreta número 13. Se ha transcrito el texto, por tanto, se han incluido los errores gramaticales.

*interpretations of the text. Merely reading the score, he claimed, represented a performance.*⁷² En *Cartografías ajenas*, intento que el público genere sus propias imágenes mentales y en algunos casos gráficas, a través de la experiencia de escuchar la narración. Además, busco romper con la práctica, cada vez más habitual, de documentar, casi compulsivamente, mediante fotografías y vídeos, los sucesos cotidianos. La narración se convierte en otra manera de documentar y transmitir la experiencia de la performance. Mientras que el relato se convierte en parte fundamental de la acción.

El libro *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono, constituye un ejemplo de la relación entre la performance y el texto. La artista recopila y publica una serie de instrucciones para acciones que el lector o lectora pueden o no realizar, según su criterio. Ono deja a un lado la noción generalizada del concepto de autoría y lo sustituye por una abierta e incluyente. Esther Ferrer también escribe partituras en las que invita al público a realizar diversas acciones, en muchas de ellas, sólo presentan un punto de partida y proporciona el espacio a la interpretación y adaptación por parte de los ejecutantes. En el catálogo *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, se recopilan varias de las partituras que consisten en un texto explicativo de la acción y una sencilla ilustración, entre éstas destacan: *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*, *En el marco del arte* y *Le fil du temps*.

De vuelta a la experiencia del recorrido se presenta un análisis de la performance propia titulada *USE CAUTION* (2009). Un vídeo documento que sintetiza la experiencia de un recorrido, de ocho horas y treinta minutos, a través de las calles de Queens, Harlem y Manhattan en Nueva York. En el último trimestre del año 2009 recibí una invitación por parte de la galería *Exit Art* de Nueva York y su director Papo Colo para presentar una propuesta de performance en el marco de la exposición *Performance in Crisis*. La muestra proponía una reflexión acerca de la situación de la performance en la actualidad y que tomaba en consideración la creciente crisis económica y su repercusión en el arte contemporáneo. Además, formaba parte del programa alrededor de la muestra individual de una selección de performances de la artista guatemalteca Regina José Galindo.

En respuesta a la invitación desarrollé la propuesta *USE CAUTION*, un viaje introspectivo en el que exploré física y mentalmente mi relación con la ciudad de Nueva York. La propuesta parte de los relatos que circulaban en mi núcleo familiar acerca de las experiencias vividas por mi familia como emigrantes puertorriqueños en dicha ciudad. A pesar de no haber

⁷²Melissa Pellico en su comentario acerca de la obra de Brecht en *The Art of Participation: 1950 to Now*, Nueva York, Thames and Hudson, 2008, p.86. "Lo que ocurrió durante el evento fue en función de la partitura de Brecht y las interpretaciones de los participantes del texto. La mera lectura de la partitura, según él (Brecht), representa una performance. "

compartido esas experiencias con mi familia, siempre las tuve presente e inclusive recuerdo cómo desde niña añoraba haber participado en ellas. Elegí como punto de partida de la propuesta una historia en la que mi padre caminaba descalzo por los barrios de la ciudad de Nueva York en cumplimiento de una promesa religiosa. Mi madre, narradora innata e interlocutora de las historias, contaba con detalles y enfatizaba en el momento en que curó las heridas de mi padre una vez completado su trayecto.



Fig. 10 Vanessa Hernández Gracia, *USE CAUTION*, 2009

Tracé, según las narraciones de mi madre, una ruta a través de la ciudad y que culminé en *Exit Art* la noche de la apertura de la exposición. El recorrido, realizado con los pies descalzos, lo comencé a las once de la mañana en el barrio de Queens, lugar de residencia de mi familia durante la década de los sesenta del siglo XX. Una vez crucé el Queensboro Bridge, en dirección hacia Manhattan, caminé hacia el Central Park y lo recorrí de sur a norte. El lado norte del parque termina en el barrio de Harlem, una de las zonas de mayor presencia de latinoamericanos en la ciudad. Caminé a través del Spanish Harlem y luego me dirigí nuevamente a Manhattan a través de la avenida Broadway. El punto final del recorrido ininterrumpido de ocho horas, siempre descalza, tuvo lugar en la galería ubicada en la zona conocida con Hell's Kitchen.

En la sala de exposición me esperaba una silla de madera, junto a ésta, un estuche de primeros auxilios y un cuenco lleno de agua limpia. El público conocía los detalles del recorrido y estaban en espera de mi llegada. Me quité el abrigo y me senté en silencio delante del público. De la ropa destacaba una camisa negra en la que estaba impreso un número que correspondía a la cantidad de funcionarios y funcionarias públicos que recientemente habían sido despedidos en Puerto Rico a consecuencia de la crisis económica que atraviesa el país.

Jeanette Ingberman, co-directora del espacio y recientemente fallecida, le anunció al público que podían lavar y curar mis pies. Al cabo de unos minutos, Ingberman realizó la acción y luego una mujer joven hizo lo mismo. Poco después, me levanté de la silla y me alejé de la sala.

Dentro de la práctica de la performance hay una vertiente que trabaja con el estudio del lugar específico y cómo éste ocupa una parte determinante de la acción. Considero que *USE CAUTION* es una performance que explora y profundiza en los posibles diálogos entre el estudio del lugar específico, en este caso circunscrito a un espacio público, y el uso del relato producto de las memorias y procedente de un entorno privado e íntimo. Ambos coinciden y se entremezclan para producir una acción que habla desde la nostalgia, y a su vez, busca implicar al público. Por una parte, el recorrido genera un relato el cual se documenta de varias formas. Un cuaderno de notas en el que escribo detalles de mi experiencia, desde datos (horas, nombres de lugares, dibujos) hasta descripciones de mi estado anímico y emocional. Un fotógrafo que registra el recorrido y enfatiza en diversos elementos que permitan reconocer los lugares de tránsito y las reacciones de las personas alrededor de la acción. Y finalmente, una persona que, aunque no conoce la ciudad, sirva de guía alrededor de ella y se encargue de que la ruta se cumpla según lo propuesto. La performance no es un recorrido a la manera de las derivas situacionistas, ya que ésta cumple con un objetivo específico marcado por un lado por mis memorias y, por el otro, por el cometido de llegar a un lugar en el que culmina el recorrido y da paso a la acción de cara al público.

Se trata de un recorrido en el que se realiza una acción anónima, el público que transita por las calles de Nueva York (con excepción de los que tienen conocimiento de la exposición) desconocen que lo que se está llevando a cabo es una práctica artística a su alrededor, de la que ellos, indirectamente, forman parte. Mientras una vez se traslada la acción a la galería, el público completa el recorrido a través de una participación, más o menos activa. Esta reflexión me conduce a las acciones anónimas que Adrian Piper y Vito Acconci realizaban en las calles de la misma ciudad durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, y que marcaron el inicio de un estudio a profundidad de los espacios urbanos a través de la experiencia activa de la performance.

A modo de ejemplo podemos mencionar varias intervenciones que Piper realizó en Nueva York desde el 1970 al 1971 bajo el título *Catalysis*. Las performances de la artista tenían lugar en diversos espacios públicos de la ciudad pero a diferencia de *USE CAUTION*, ella buscaba un enfrentamiento directo con el público mediante la violación de ciertas normas de conducta social. Entre las acciones destacan: viajar en el metro, durante la hora punta, vestida con ropa de muy mal olor; accionar, en una biblioteca, una cinta de audio en la que se escuchaban ruidosos eructos; colgarse un rótulo que leía *recién pintado* y caminar por un

almacén de ropa fina o recorrer la ciudad con una toalla dentro de su boca. La comisaria asistente Tanya Zimbaro en su reflexión acerca de la performance de Piper apunta:

“Piper never announced that she was performing... the intervention offered no moment of revelation for the strangers who witnessed her behavior. By escaping the confines of the art context, Piper risked appearing repellent, if not crazy. Acting as a catalytic agent for chance reactions, she dissolved the boundary between art and life.”⁷³

Me interesa explorar el carácter de anonimato que puede acompañar a la performance cuando se presenta en espacios públicos o privados sin previo aviso. Considero que tiene un carácter subversivo, ya que se aleja de las exigencias impuestas por la institución del arte. Incluso la precaria documentación que acompaña a estas acciones está en disonancia con las imposiciones del mercado del arte en cuanto a cómo debe presentarse una obra ante el público y ante la institución.

Por otra parte, con el objetivo de utilizar el audio como medio para documentar la experiencia performativa, realicé junto a la compañera del Máster, Catalina Moreno, la intervención sonora *Cartografías interpersonales*. La misma formó parte de los requisitos del curso *Gestión y diseño del entorno urbano: estrategias artísticas* impartido por los profesores Evaristo Navarro y Pablo R. Sedeño. En la intervención trazamos una cartografía del pueblo valenciano de Llutxent a través del testimonio de sus habitantes. A las personas entrevistadas durante el recorrido se les pidió que mencionaran de memoria los nombres de sus vecinos y vecinas más cercanos. Una vez recopilado el audio el siguiente paso consistió en editar el sonido y grabar la pista. Utilizamos el programa *AudioCity* para la edición, de un total de veinte conversaciones seleccionamos nueve las cuales nos parecían representativas del ejercicio. Resultó interesante poner en contraste la variedad de tonos, acentos y texturas de las voces de cada uno de los vecinos y vecinas. Además, son especialmente significativas las conversaciones corales en las que cada uno de los integrantes complementaba la información que daba el otro. Las voces fueron editadas de manera que conformaran un listado de nombres propios a modo de registro de los habitantes del pueblo. El día de la presentación del proyecto, la pieza sonora fue transmitida a través del altavoz exponencial⁷⁴ (bando) del pueblo.

⁷³ VV.AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*, Nueva York, Thames and Hudson, 2008, p.119. Piper nunca anunció que estaba llevando a cabo una performance... la intervención no ofreció ningún momento de revelación a las personas que fueron testigos de su comportamiento. Al escapar de los confines del contexto del arte, Piper se tomó el riesgo de parecer repulsiva, incluso como quien hace una locura. La artista al actuar como un agente catalizador de reacciones fortuitas, diluye la frontera entre el arte y la vida.”

⁷⁴ Un altavoz exponencial es un transductor electroacústico utilizado para la reproducción de sonido.

Con el propósito de contrastar la exploración de la documentación no visual de la performance con los mecanismos hegemónicos de su registro, decido experimentar con la vídeo performance. En la propuesta *Desposeerse*, analizo la percepción que tenemos acerca del espacio doméstico y el espacio público a través de la provocación de situaciones o acciones fuera de lo común. Mientras que en el espacio doméstico, asociado a la seguridad y el acogimiento, opongo una acción sutil pero a su vez violenta y desenfrenada, sugiero que el espacio público puede utilizarse como lugar de reposo y pausa. Con esa aseveración establezco un paralelismo entre la documentación no visual y los lugares de pausa, ya que ambos pretenden abrir paso hacia una manera alternativa de experimentar, por un lado la performance y por otro, el espacio público. Una experiencia marcada por el interés de abrir campo a nuevas percepciones.

A manera de reflexión acerca del predominio de la imagen sobre la memoria, reproduzco un comentario de la curadora Elsa Meléndez que narra su experiencia como espectadora durante la exposición *Cartografías ajenas. Reflexiones acerca de la documentación en el performance*.

“Pues, mira, sobre tus performances, te puedo decir que provocaron cierto efecto en mí, siempre son una experiencia grata. ... es desesperante estar frente a un evento y ante imágenes que deseas congelar y que no sea permitido, ya estamos demasiado automatizados hacia eso y tus performances en primera instancia, fueron un reto en ese sentido. También, en el de la muchacha leyendo sentada, fue también una especie de narración que te forzaba a imaginar, por lo detallado y descriptivo, pero luego de sentirte forzado, llegaba un momento que se perdía el interés de retratar o documentar porque al rato caías en el vaivén de la voz narrando, y dejaba de ser narración en un instante, ahí comenzaban a surgir las imágenes de manera más natural, no te niego que en ciertos momentos se sentía desesperación...”⁷⁵

Si pensamos que alejarnos de la documentación visual en la performance supone para el público un ejercicio de cuestionarse el predominio de la imagen sobre la experiencia, entonces es posible concluir que este ejercicio puede provocar cambios en la percepción de la performance. En cuanto a importantes referentes en el estudio de la supremacía del ojo sobre los demás sentidos, cabe destacar las investigaciones del crítico cultural e historiador norteamericano Martin Jay publicadas en su libro *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés de siglo XX*. En su análisis el autor presenta una cartografía exhaustiva

⁷⁵ Reflexión de la curadora Elsa Meléndez; enviada a través del correo electrónico, citada en: 13-03-2012.

de la evolución de la visión moderna a través de un recorrido histórico en el que identifica el siglo XX, en particular en el contexto francés, como el periodo en el que se cuestiona con mayor violencia la primacía de lo visual. Por otra parte, es preciso subrayar el cuestionamiento de la absoluta autoridad de la visión por parte del escritor, antropólogo y pensador francés Georges Bataille. En particular su fundamental novela erótica *La historia del ojo* (1928).

CONCLUSIONES

A manera de conclusión nos interesa plantear varias cuestiones. Por una parte, el carácter experimental de la investigación, en su apartado concerniente a la práctica artística, debido a la dificultad de encontrar referencias en cuanto a la documentación de la performance carente de imágenes. Cuestionar la hegemonía de la imagen dentro de la documentación supuso un esfuerzo constante ya que, como Martin Jay señala de manera acertada en su libro titulado, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés de siglo XX*, “El ojo, como se ha reconocido desde hace mucho tiempo, es algo más que un receptor pasivo de luz y color. Es el más expresivo de los órganos sensoriales...”⁷⁶, nuestra cultura es ante todo visual. Sin embargo, un genuino interés por ampliar la experiencia de la performance hacia resquicios cercanos a la fenomenología, dentro de su apartado referente a los actos performativos, nos ha llevado a acercarnos a Judith Butler cuando afirma, “A primera vista, la fenomenología comparte con los análisis feministas un mismo compromiso para afianzar la teoría en la experiencia vivida y para revelar la manera en que el mundo es producido por los actos constitutivos de la experiencia subjetiva.”⁷⁷

A lo largo de la investigación se experimentó con el texto, el relato, las entrevistas, ejercicios de arte sonoro, con el propósito de documentar la performance mediante actos apartados de la imagen visual. Todo ello entendemos puede acercarnos a una interpretación o lectura de la performance provista de mayor subjetividad. Ya no sólo se trata de observar una imagen, un documento visual seleccionado de antemano por la artista o personas ajenas a la performance, sino de construir nuestras propias imágenes, nuestra propia narrativa. Así la documentación se convierte, más que un registro de un acontecimiento, en una experiencia que pueda provocar otros acontecimientos.

Por otra parte, adentrarnos en el arte feminista en busca de referencias y fundamentación teórica nos permitió identificar una producción artística propia de contenido feminista en la que se busca explorar las relaciones interpersonales, se insiste en la memoria personal, en la valoración de lo cotidiano y se subrayan las emociones. Además, se convirtió en un mecanismo para comprender con mayor profundidad, la práctica artística feminista como una

⁷⁶ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2007, p.16.

⁷⁷ Butler, Judith, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en DEBATE FEMINISTA [en línea], <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> [citado en 16 de abril de 2012], p.6.

fundamental por su cuestionamiento tanto de los valores tradicionales del arte, como de la sociedad misma. En definitiva, para una comprensión más amplia del mundo. Como parte de su reflexión acerca del arte feminista y su relación con la producción artística, Peggy Phelan señala

“El término en sí padece una cierta opacidad crítica... el raciocinio nos permite definir categorías mientras que el arte nos ofrece las armas para oponernos a ellas... una definición flexible sobre el arte feminista nos permite detectar paralelismos entre los medios y las culturas que, de otro modo, hubieran pasado inadvertidos.”⁷⁸

En cuanto a los objetivos alcanzados durante la práctica artística destaca el acercamiento hacia ciertas modalidades del arte no objetual poco exploradas, entre ellas el arte sonoro, el *soundwalking* y la vídeo performance. Estas experiencias abrieron un abanico amplio de posibilidades, marcadas por un estudio consistente de la ciudad como espacio de experimentación para el arte de acción. Además, reforzaron la certeza de que la performance es un espacio para la experiencia, para establecer una comunicación directa entre el artista, el público y el entorno social, en donde estos elementos interactúan y se desdibujan las fronteras entre ellos.

Son varios los asuntos que están latentes en esta investigación pero no se han podido abordar, quizás, por toda la energía que conllevó buscar las referencias no visuales dentro de la práctica de la performance, y sin olvidar que el período de investigación estuvo acompañado por los cursos académicos. Destacan, una práctica artística con mayor conciencia del impulso feminista que la origina en la que se entienda el feminismo como un espacio para establecer postulados críticos acerca de la sociedad actual, y en particular, la posición que ocupa la mujer dentro de esta. La posibilidad de desplazamiento hacia otros centros de investigación en busca de referencias dentro del arte contemporáneo, y el análisis de referentes dentro del arte latinoamericano. Nuestra intención es que el presente Trabajo de Final de Máster sea sólo el comienzo de una investigación y práctica de la performance cargado de compromiso el cual enfatice en la performance feminista como un amplio campo de estudio para la comprensión, tanto de la práctica artística no objetual, como de la importancia del arte en la sociedad contemporánea.

⁷⁸ Phelan, Peggy, “Arte y feminismo” en RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, *Arte y feminismo*, Barcelona, Phaidon, 2005, p.19.

FUENTES DOCUMENTALES

Arte de acción

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 2000.

BISHOP, Claire (ed.), *Participation. Documents of Contemporary Art*, Londres y Cambridge, Whitechapel y The MIT Press, 2006.

CARR, C, *On Edge. Performance at the end of the twentieth century*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1993, 2008.

FERRANDO, Bartolomé, *El arte intermedio. Convergencias y puntos de cruce*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011 (2004).

GEORGE, Adrian (ed.), *Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance*, Londres, Tate Publications, 2003.

GOLDBERG, Rose Lee, *The Art of Performance. From futurist to the present*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

JONES, Amelia, *Body Art. Performing the Subject*, Mineápolis y Londres, University of Minnesota Press, 1998.

MUELLER, Roswitha, *Valie Export. Fragments of the Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

PICAZO, Gloria, (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1993.

VV.AA., *The Art of Participation: 1950 to Now*, Nueva York, Thames and Hudson, 2008.

WARR, Tracey, (ed.), *El cuerpo del artista*, Londres y Nueva York, Phaidon, 2006.

Catálogos de exposiciones

ABRAMOVIC, Marina, *El puente/The Bridge*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.

ARAKISTAIN, Xabier, *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

BERGER, Maurice, *Adrian Piper. A Retrospective*, Baltimore y Nueva York, Fine Arts Gallery, University of Maryland, New Museum of Contemporary Art, 1999.

CULLEN, Deborah, (ed.), *ARTE NO ES IGUAL A VIDA: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, Nueva York, Museo del Barrio, 2008.

EXPORT, VALIE, *VALIE EXPORT*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2003.

FERRER, Esther, *En cuatro movimientos*, Álava, ARTIUM, 2011.

_____, *Denboraren arrastoan al ritmo del tiempo*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2005.

_____, *Esther Ferrer en la XLVIII Bienal de Venecia*, Vitoria, Ikusager Ediciones, 1999.

_____, *Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara = De la acción al objeto y viceversa*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997.

KLEINMEULMAN, Chantal; RORIMER, Anne, *Ian Wilson. Los debates*, Eindhoven, Génova y Barcelona, Van Abbemuseum, Musée d'art moderne et contemporain y Museu d'Art Contemporari, 2008.

PIPER, Adrian, *Adrian Piper. Desde 1965*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 2003.

ROSLER, Martha, *La casa, la calle, la cocina*, Granada, Centro José Guerrero, 2009.

SCHIMMEL, Paul (coord.), *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, Los Angeles y Nueva York, The Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson, Inc., 1998.

VV.AA., *Desacuerdos I: sobre arte, política y esfera pública en el estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2004.

VV.AA., *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, Nueva York, Brooklyn Museum, 2007.

VV.AA., *Street Art. Street Life. From the 1950s to Now*, Nueva York, Aperture y Bronx Museum, 2008.

ZAJ, *Zaj*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

Documentos sonoros en línea

FISCHER-LICHTE, Erika, "The bodily copresence of actors and spectators" en *Repensar el espectador. Teoría y crítica de las prácticas performativas* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2011-03-24 [consulta: 2012-02-11]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/archivo/conferencias.html?page=4&order=Fecha%20ASC>

Ensayos de arte

KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (1996), p.289-303.

MEYER, Ursula, "Ian Wilson, November 12, 1969" en Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, Dutton, Nueva York, 1972, pp.220-221.

MILLET, Catherine, "El precio del rescate" en Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel G., *Arte conceptual revisado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, pp. 61-70.

PÉREZ, David, “Justo lo obvio”, en Pérez, David, *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, pp.195-212.

PHELAN, Peggy, “The Ontology of Performance: Representation without Reproduction” en Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993, pp. 146-166.

STILES, Kristine, “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos” en Armstrong, Elizabeth y Rothfuss, Joan. *En l'esperit de Fluxus*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994, pp. 210-227.

Estudios feministas

ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2004.

_____, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

JONES, Amelia, *Body Art. Performing the Subject*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1998.

KNAUP, Bettina, “Re.act.-Vuelven las performances feministas” en VV.AA., *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates II*, Vitoria-Gasteiz, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, 2009, pp.114-123.

NAVARRETE, Ana, “Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas”, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*, MNCARS, Madrid, 2005, pp. 247-263.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, *Arte y feminismo*, Barcelona, Phaidon, 2005.

Revistas de arte y cultura

JONES, Amelia, “"Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”. *Art Journal*, nº.4, vol.56, invierno, 1997.

RAMOS-COLLADO, Lilliana, “Una casa en el fin del mundo: Territorio e identidad en seis artistas puertorriqueños”, *Revista Nuestra América*, nº.8, Universidade Fernando Pessoa, enero a julio, 2010.

Recursos electrónicos/arte de acción

RE.ACT.FEMINISM - PERFORMANCE ART OF THE 1960S AND 70S TODAY [en línea] http://www.reactfeminism.org/nr1/index_en.html [citado en 16 de febrero de 2012].

OPEN DIALOGUES: PERFORMANCE SAGA [en línea] <http://www.performancesaga.blogspot.com.es/> [citado en 20 de febrero de 2012].

Recursos electrónicos/páginas de artistas

ADRIAN PIPER RESEARCH ARCHIVE FOUNDATION BERLIN [en línea] <http://www.adrianpiper.com/> [citado en 3 de febrero de 2012].

CAROLEE SCHNEEMANN [en línea] <http://www.caroleeschneemann.com/index.html> [citado en 10 de marzo de 2012].

ESTHER FERRER [en línea] <http://www.arteleku.net/estherferrer/> [citado en 15 de marzo de 2012].

TEHCHING HSIEH [en línea] <http://www.tehchinghsieh.com/> [citado en 19 de mayo de 2012].

VALIE EXPORT [en línea] <http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/> [citado en 5 de marzo de 2012].

Recursos electrónicos/periódicos

BOSQUE PÉREZ, Pedro, “Arrestan a estudiante de la UPR de Río Piedras por quitarse parte de su ropa” en Periódico El Nuevo Día [en línea] <http://www.elnuevodia.com/arrestanaestudiantedelauprderiopiedrasporquitarsepartedesuropa-1239617.html> [citado en 24 de abril de 2012].

Recursos electrónicos/revistas

BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en DEBATE FEMINISTA [en línea] <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> [citado en 16 de abril de 2012].

ELLEGOOD, Anne, “The Exquisite Corpse is Alive as Well” en TATE ETC, 18, primavera 2010 [en línea] <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue18/exquisitecorpse.htm> [citado en 12 de marzo de 2012].

Recursos electrónicos/textos de arte

JONES, Amelia, “Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme” en *elles@centregorgepompidou, Women Artists in the Collections of the Centre Pompidou*, Centre Pompidou, [en línea] [http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID2C37DD239A8B4CAFC12575770067A10E/\\$File/20090605-elles.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID2C37DD239A8B4CAFC12575770067A10E/$File/20090605-elles.pdf) [citado en 6 de junio de 2012].

FERGURSON, Russell, “Francis Alÿs, política del ensayo”, en *Francis Alÿs, política del ensayo*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, [en línea] <http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-politica-del-ensayo.pdf>

FERRER, Esther, Question féministes / Preguntas feministas. [en línea] <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/question.html> [citado en 15 de mayo de 2012].

MCCARTNEY, Andra, “Soundwalking: creating moving environmental sound narratives” en SOUNDWALKING INTERACTIONS [en línea] <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> [citado en 5 de marzo de 2012].

SCHWABSKY, Barry, "Live Work" en Frieze, 126, octubre 2009 [en línea]
http://www.frieze.com/issue/article/live_work/ [citado en 23 de mayo de 2012].

Teoría del arte y filosofía

ANDERS, Günther, "Carta abierta a Klaus Eichmann" en *Nosotros, los hijos de Eichmann* (trad. Vicente Gómez Ibáñez), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001 (1988).

BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1978 (1997).

CARERI, Francesco, *Walkscape. El andar como práctica estética/Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002 (reim.2004).

JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

Vídeos en línea

CAROLEE SCHNEEMANN, "Burning Down the House: Building a Feminist Art Collection", Brooklyn Museum, 2008-10-27 [consulta: 2012-04-17]. Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=GmgERKy210o>

ESTHER FERRER, *Metrópolis* (Radio Televisión Española), 2011-11-18 [consulta: 2012-04-17]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml>

_____, *REGISTRO DE PERFORMANCES*, 2012-03-06 [consulta: 2012-04-15].
 Disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4100251084031944303>

MARTHA ROSLER, "Private and Public Spaces", Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2009-02-04 [consulta: 2012-05-15]. Disponible en:
<http://archive.org/details/MarthaRosler>

ANEXO 1. RELACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

TÍTULO/ MEDIO/AÑO	CONCEPTOS	MATERIALES	MONTAJE/ PRESENTACIÓN
<i>La espera</i> Documento de audio de la performance anónima 2012	recorrido participación colectiva solidaridad experiencia paisaje ajeno libertad de movimiento memoria	grabadora de audio, reproductor de audio	Se transmite a través de auriculares.
<i>Sin título, (pieza para cinco o siete)</i> performance 2011, 2012	participación colectiva lazos afectivos identidad empatía	ropa libretas de notas lápices	La performance se presenta ante el público y éste la documenta mediante anotaciones, dibujos y cualquier otra alternativa, en varias libretas de notas. El público completó un total de 15 libretas de notas.
<i>Cartografías ajenas</i> performance anónima 2011, 2012	recorrido percepción sonora libertad de movimiento texto	cuaderno de notas, bolígrafo, billetes de tren libretas de notas lápices	La performance anónima se realiza mediante un recorrido cuyos elementos sonoros son documentados a través de un cuaderno de notas. Posteriormente, se realiza una performance/lectura del cuaderno de notas ante el público y éste lo documenta mediante anotaciones, dibujos y cualquier otra alternativa, en varias libretas de notas. El público completó un total de 15 libretas de notas.

<i>Cartografías interpersonales</i> acción paisaje sonoro 2011	recorrido identidad participación	grabadora de audio, reproductor de audio, altavoz exponencial	El audio se obtiene mediante entrevistas, luego se trasmite a través de un altavoz exponencial.
<i>Desposeerse</i> vídeo monocal 2012	reflexión intimidad fragilidad espacios deshabitados espacio doméstico pausa violencia desenfreno memoria	taza, café, mesa, mantel, arena, palillo de diente, hojas de papel, lápiz videgrabadora	Proyección con audio
<i>USE CAUTION</i> vídeo monocal 2009	recorrido introspección identidad memoria ajena fragilidad sanación	libreta de notas, bolígrafo, equipo de documentación fotográfica y de vídeo	Proyección con audio
<i>Sin título</i> vídeo monocal 2009	recorrido violencia fragilidad espacio público	collar y cadena de perro, equipo de documentación fotográfica y de vídeo	Proyección con audio
<i>Yoko Ono's Cut Piece</i> performance 2007	participación identidad fragilidad vulnerabilidad	ropa, tijera	Fotografía

ANEXO 2. DOCUMENTOS ESCRITOS

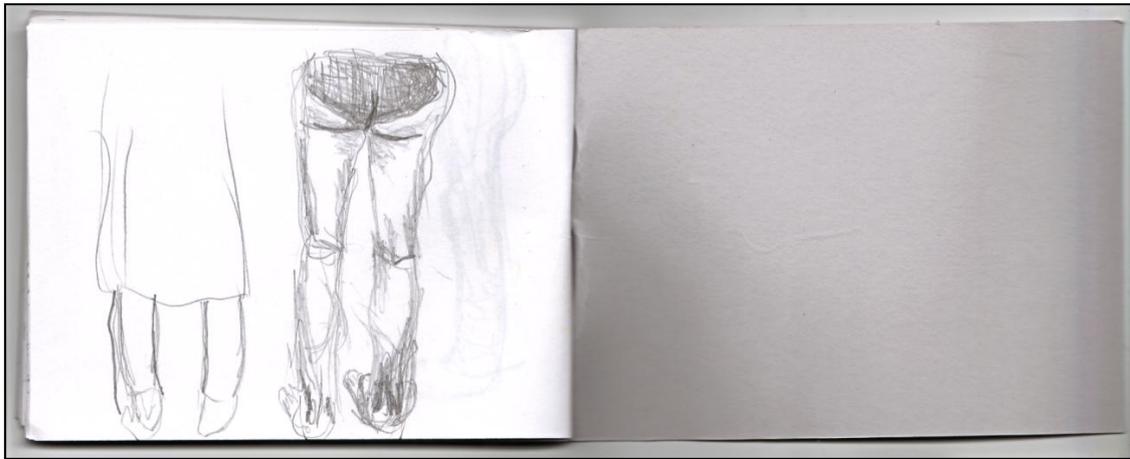


Fig.11 Vanessa Hernández Gracia, *Sin título*, (pieza para cinco o siete), 2012.
Detalle de la intervención del público en la libreta de notas #12.

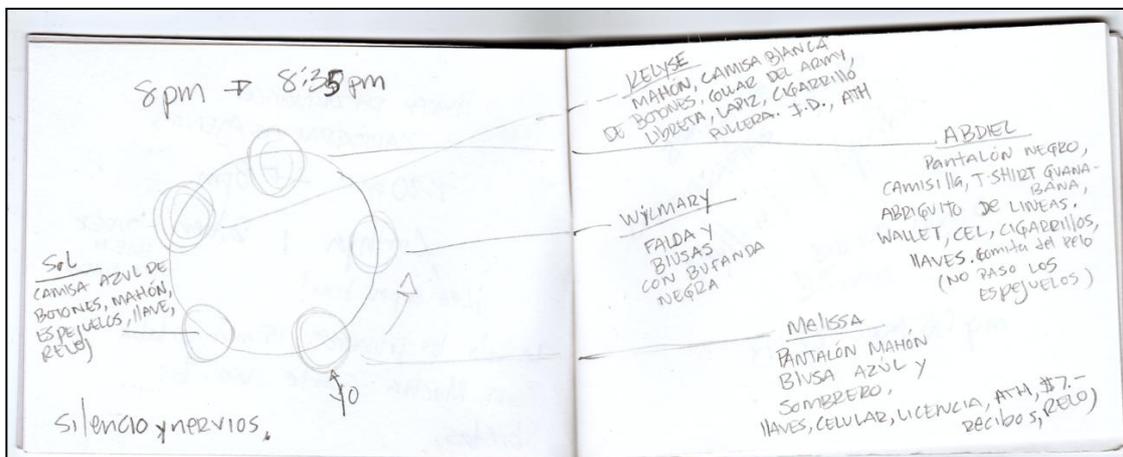


Fig.12 Vanessa Hernández Gracia, *Sin título*, (pieza para cinco o siete), 2012.
Detalle de la intervención de una de las performers en la libreta de notas #4.

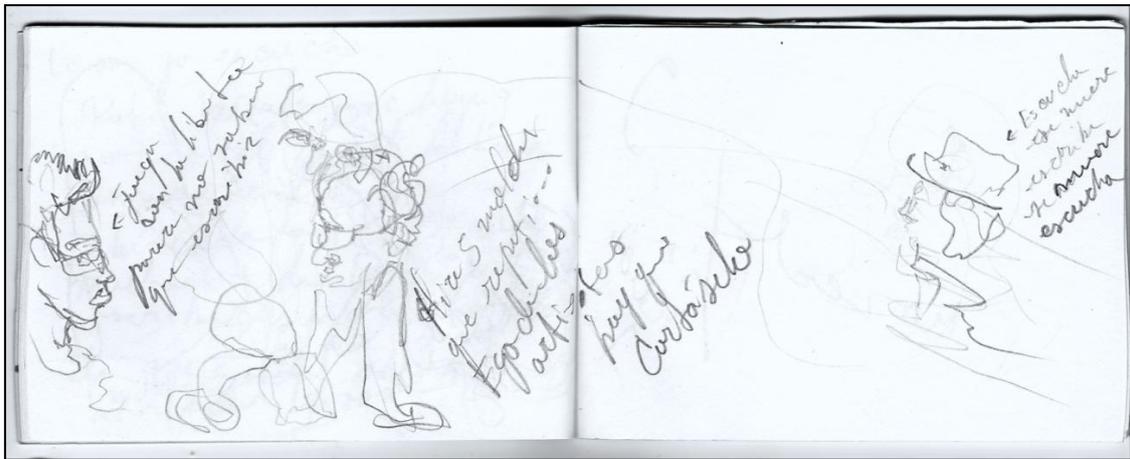


Fig.13 Vanessa Hernández Gracia, *Sin título*, (pieza para cinco o siete), 2012. Detalle de la intervención del público en la libreta de notas #9.

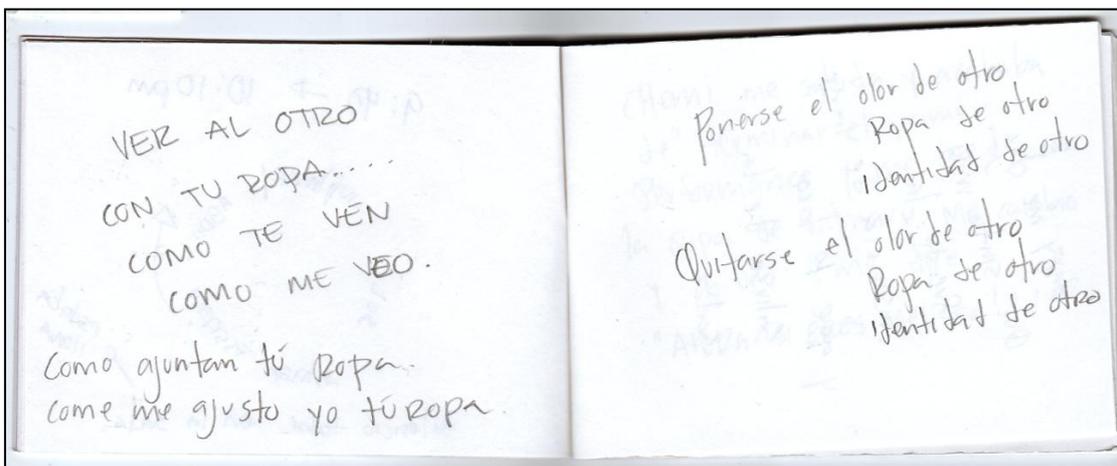


Fig.14 Vanessa Hernández Gracia, *Sin título*, (pieza para cinco o siete), 2012. Detalle de la intervención de una de las performers en la libreta de notas #4.

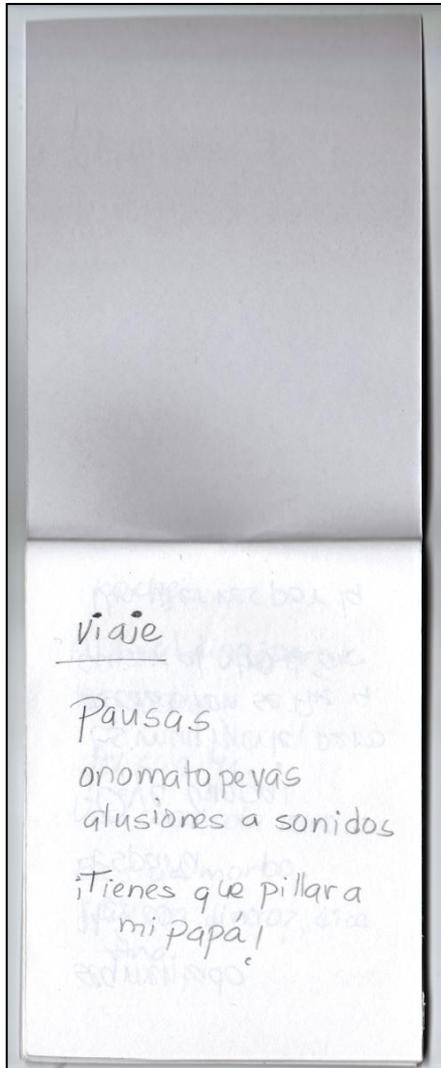


Fig. 15 Vanessa Hernández Gracia
Cartografías interpersonales, 2012.
 Detalle de la intervención del público
 en la libreta de notas #15.

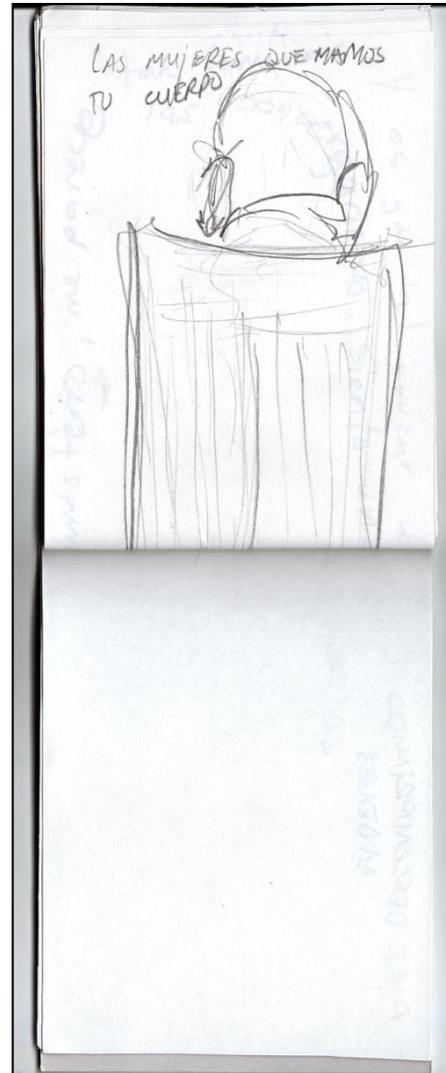


Fig. 16 Vanessa Hernández Gracia
Cartografías interpersonales, 2012.
 Detalle de la intervención del público
 en la libreta de notas #10.



Fig.17 Vanessa Hernández Gracia, *Cartografías interpersonales*, 2012.
 Detalle de la intervención del público en la libreta de notas #9.

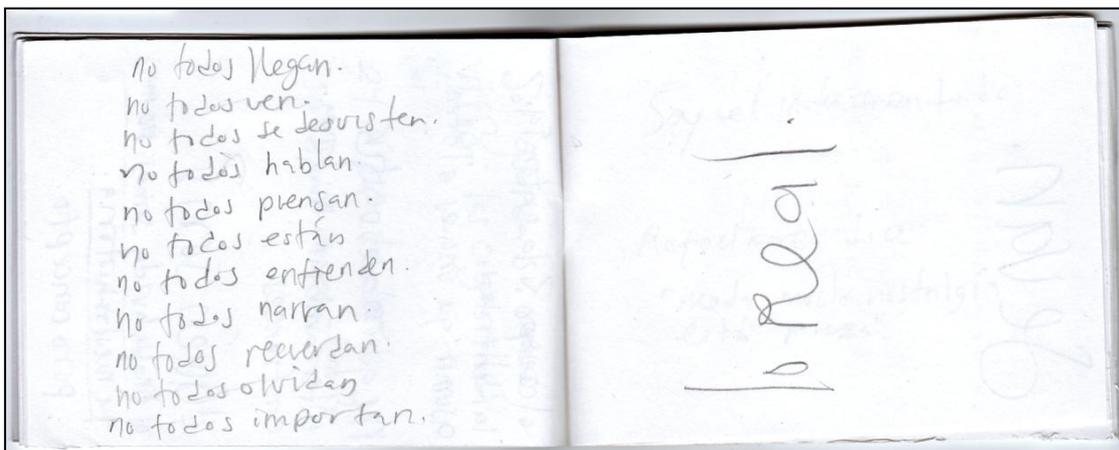


Fig.18 Vanessa Hernández Gracia, *Cartografías interpersonales*, 2012.
 Detalle de la intervención del público en la libreta de notas #1.

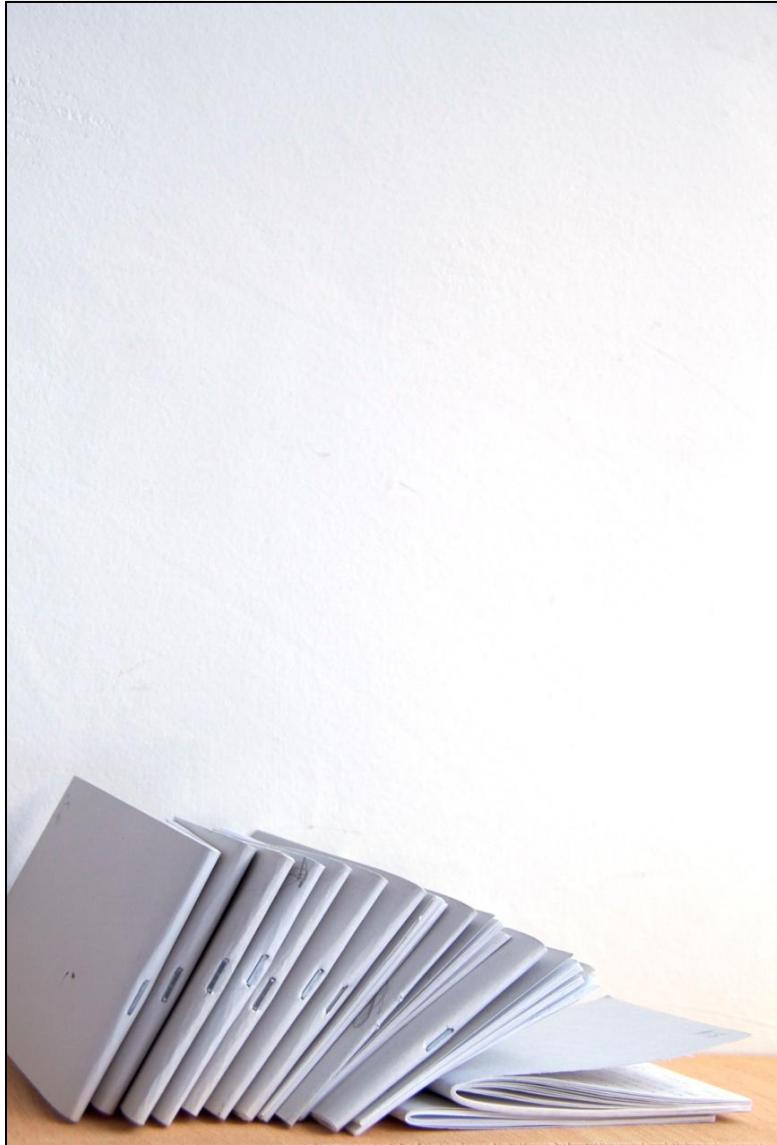


Fig.19 Vanessa Hernández Gracia, *Cartografías ajenas*, 2011-2012.
Detalle de las libretas de notas.



Fig.20 Vanessa Hernández Gracia, *Cartografías ajenas*, 2011-2012.
Detalle del cuaderno de notas.

ANEXO 3. DOCUMENTOS SONOROS Y VIDEOGRÁFICOS

Relación de contenidos del disco compacto:

Cartografías interpersonales, 2011

Documento sonoro de la acción

Archivo de audio

05:40 min

La espera, 2012

Documento sonoro de la performance anónima

Archivo de audio

30:21 min

Cartografías ajenas, 2012

Documento escrito de la performance anónima

Reproducción del cuaderno de notas

Documento PDF

Desposeerse, 2012

Vídeo performance

Vídeo monocanal

05:12 min

