

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Transitar el cuerpo

Una mirada a la performance desde el pensamiento feminista de la
diferencia.

Máster Producción Artística

Tipología 4

Beatriu Codoñer

Directores: Dr. Juan Vicente Aliaga Espert

Dr. José Miralles Crisóstomo

Valencia, Julio de 2014.



RESUMEN:

Este Trabajo Final de Máster se caracteriza por intentar perfilar puntos de encuentro entre las cinco obras de performance que lo ejemplifican y el pensamiento sobre feminismo de la diferencia vinculado al grupo Diótima. Esta es una comunidad filosófica formada por mujeres, nacida en el seno de la Universidad de Verona. Se toma como punto de partida el término “negativo”, sobre el que ellas reflexionan, a partir de las ideas expuestas por el psicoanalista André Green. También exploramos en las visiones de otros feminismos revisionistas cuyo pensamiento nos une con una realidad vívida. Estas ideas nos sirven como hilo vehicular para conceptualizar en torno a la noción de cuerpo y su relación con la construcción de lo femenino. Para ello hacemos un recorrido por algunos trabajos de artistas reconocidas y tratamos de relacionarlo con la obra propia; queremos profundizar en la idea de lo performático como expresión directa del cuerpo. Trata de ser también un trabajo de búsqueda profunda de lo que significa la creación, lo que supone vivir vinculados a una determinada forma de comprender el mundo a través del arte.

Palabras claves: cuerpo, performance, feminismo, filosofía, psicoanálisis.

ABSTRACT:

This MA dissertation tries to find a common ground among the five performances presented and the thought of Diotima group. This group is a philosophical community of women, born in the heart of the University of Verona that studies the difference feminism. It takes as its departing point the term "negative", on which they reflect, from the ideas expressed by the psychoanalyst André Green. Visions of other revisionist feminisms that link us with a vivid reality are also explored. We use these ideas to conceptualize around the notion of body and its relation to the construction of the feminine. To do this we analyze works from recognized artists and study how they have influenced our own work. Our proposal seeks to deepen the idea of the performative as a direct expression of the body. It is also a work that searches the philosophical meaning of creation, which connects with a way of living and understanding the world through art.

Keywords: body, performance, Feminism, Philosophy, Psychoanalysis.

Agradecimientos

Este Trabajo Final de Máster ha formado parte del largo camino de búsqueda que hace un tiempo inicié y ha permitido que pueda seguir hacia adelante.

Quiero dar las gracias a los profesores del Máster de Producción Artística por lo que he aprendido con cada uno de ellos. A los compañeros del Máster por transmitirme su vitalidad e ilusión.

En el Máster d'Artteràpia, (Universitat de Girona), a Miquel Izúel, por abrirme hacia nuevas miradas y a Pere Parramón, por transmitirme las primeras palabras de aliento hacia mi trabajo.

A mis amigas de crianza, cenas, cafés...y otros... (Y a mis amigos más dados al silencio).

Muy especialmente al profesor Juan Vicente Aliaga, director de este Trabajo Final de Máster, por la esmerada lectura que ha realizado, sus acertadas aportaciones, y por hacer que me enfrentara a lo que de verdad significaba. También con especial agradecimiento al profesor José Miralles Crisóstomo, codirector de este trabajo, por su gesto próximo pero riguroso y sus acertadas indicaciones finales.

A Pilar Beltrán por nuestra amistad y cercanía en la vida diaria. Su complicidad y apoyo me han ayudado a seguir el camino abandonado años atrás. Y a Yugo Minami por sus colaboraciones y las cenas "japo".

A otras personas de las que tengo su nombre presente aunque no lo escriba, a las que su cruce por mi camino aun siendo breve, ha sido para expresarme su aliento y confianza.

Y finalmente, a los míos, a los de casa, materia viva que con su amor, fuerza y contradicciones cotidianas, inspiran este trabajo.

“...la esperanza es una dimensión alcanzable a través de una rendición y la aceptación de un riesgo: la renuncia al tranquilizador control que podría ser ejercido a través de la certeza de la visión inmediata que el conocimiento ya logrado puede ofrecer. Este pasaje a través de la oscuridad crea las condiciones en las cuales quizá pueda darse la experiencia de una nueva epifanía”.

Cristina Faccincani

Índice

1- Introducción	8
1.1 Introducción	9
1.2 Hipótesis.....	12
1.3 Objetivos:	13
1.3.1 Generales.	13
1.3.2 Objetivos específicos.....	14
1.4 Marco teórico y metodología.....	14
2- Desarrollo conceptual.....	16
2.1 La corporalidad como palabra.....	17
2.2 Referencias y antecedentes.	19
2.3 El cuerpo para escribirse.	23
2.4 El cuerpo para inscribirse.	33
3- Entender diferentemente, el cuerpo y la percepción.....	40
3.1 Algunas variables del tiempo, del cuerpo y del conocimiento en la performance.....	41
4- Ser desde el cuerpo	46
<i>Performance NACIMIENTO.....</i>	<i>46</i>
5- Construir sutilmente otra realidad.....	51
<i>Performance CORTANDO SUEÑOS</i>	<i>51</i>
6- Sobre el poder de lo negativo	55
<i>Performance ROTURAS.....</i>	<i>55</i>
7- Me oculto luego existo	60
<i>Performance TIEMPO Y CUERPO.....</i>	<i>60</i>
8- El cuerpo quiere ser	65
<i>Performance CUERPO, FLUIDOS.....</i>	<i>65</i>

9- Conclusiones	69
9- Conclusiones	70
10- Anexo. Dossier de obra.....	73
11- Fuentes referenciales.....	79
Bibliografía	80

*“Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos
hablado largamente”*

María Zambrano

1- Introducción

1.1 Introducción

En este Trabajo Final de Máster la performance que se presenta se inscribe dentro de parámetros intimistas, cercanos al legado feminista que apuesta por recuperar la subjetividad femenina. No pensamos por ello que el tono intimista del trabajo deba sustraer fuerza o compromiso al mismo. Por el hecho de que se trate de un trabajo que mira hacia un interior, desde ese interior se contempla la relación con un mundo que en el fondo no es tan personal sino que pone en relación experiencias comunes. No pretende de ninguna manera alejarse del compromiso con la realidad. Pensamos que esta es otra forma de entender el "ser activista". Es decir enfrentarnos a la vida cotidiana con una actitud de insumisión, afrontar el acto creativo con arrojo... La cuestión sería cómo representar nuestra forma de activismo, y por qué no entender que la subjetividad y la coherencia en la vida cotidiana constituyen un activismo personal esencial, continuamente confrontado a unos valores con los que generalmente no nos sentimos identificados.

Empezamos desde la idea de la "...libertad-trascendencia, que parte de la constatación, a raíz del movimiento de mujeres, de que conocer los deseos e intentar llevarlos a cabo es el camino de la libertad, de sentirse libre. Es una apuesta política, política en el sentido de "arte de acordar convivencia y libertad", de conciliar esa libertad con la libertad de las y los demás. Pero no es una postura fácil, porque suele implicar una reestructuración de creencias, ideas y conceptos para llegar a conocer los deseos que de verdad tenemos".¹

En este sentido la experiencia artística puede llegar a ser la catalizadora de modelos de libertad en los que nos podemos mirar. En general los artistas, siempre han sido los primeros en comprender que el arte esconde en sus recovecos la búsqueda de nuevos y profundos significados para la comprensión de un mundo que se resiste a los cambios y se aferra a las repeticiones con un inconsciente desmemoriado en su modo de asirse a la realidad. Y en él las mujeres, a pesar del olvido con que han sido tratadas, han

¹ del Olmo Campillo, Gemma, *Lo divino en el lenguaje, El pensamiento de Diótima en el siglo XXI*. Madrid, horas y HORAS, 2006, p. 30-31

encontrado un abrigo en el que sustraerse de una realidad espinosa, para otorgarse un lugar de existencia no ofrecido por la sociedad.

Este es un trabajo que habla de performance; en concreto de cinco performance que han servido para reflexionar desde la propia acción sobre esas categorías a las que vivimos adscritas. La mirada aportada desde el Feminismo de la Diferencia, solo pretende ofrecernos una visión del presente a las cuestiones, a través de las cuales nosotras interpretamos el mundo o el mundo nos interpreta a nosotras. La performance, en este sentido, supone realizar un intento de transitar por esas relaciones entre el cuerpo, y su configuración tanto interna como externa. Explorar en los recovecos de lo visible y lo invisible, en los pliegues de la memoria y la piel.

La performance es algo que sucede en un momento dado, en un instante temporal breve, en el que cuerpo se despoja, o debería hacerlo, de aquello que habitualmente es. En el acto "presentativo", que no representativo, en el cual la acción sucede, acontece un dejar de ser, para insertar nuestro cuerpo en otra forma en que la realidad puede ser pensada. Es algo que un día hacemos suceder para desposeernos de la seguridad que nos otorga la normalidad cotidiana. La performance puede provocar, un acontecimiento merecedor de poderse llamar experiencia, ello implica poderse despojar de la trascendencia de la obra "fija", hacerla movible, hacerla caminar durante el trayecto de nuestro recorrido vital propio. Se trata de inscribir en la cotidianeidad un acto que, lejos de serlo, adquiere la plasticidad necesaria para incrustarse como breve paréntesis en la entidad de los acontecimientos. El cuerpo adquiere una metamorfosis anímica, por la que deviene obra creativa efímera en un breve proceso temporal.

Existe alguna razón por la que nos encontramos con las imágenes que configurarán una determinada acción, o incluso podríamos decir por la que devenimos esas imágenes ya que en ese instante somos un cuerpo procesual. Unas imágenes que han ido apareciendo en la percepción, que se han ido componiendo, reordenando, en los días o momentos previos a su acción. Algo de nosotros se convierte en "accionante", posteriormente el contexto, el espacio, el público, determinarán el devenir de lo que suceda. La performance forma parte de un paisaje íntimo, en el que el artista, expone su cuerpo, lo deja ver, quizá tocar e intervenir... Somos conocedores de que existe una

procedencia de lugares comunes en los cuerpos fluyentes de la acción. El cuerpo necesita expresar con el propio cuerpo, con la propia materia de la vida, de ese modo convertimos en acto algo que nuestro cuerpo quiere decir, a través de nuestra relación inmediata con él.

Según Erika Fischer-Lichte la performance siempre guarda un carácter de acontecimiento, en el que "El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización, en el que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece".²

Se produce a través de ese presente creativo un efecto de transferencia. Nos enfrentamos a esa levedad efímera del momento de la acción y trasladamos algo con nuestra presencia que posiblemente provoca un efecto en los otros. La performance es un recorrido que transcurre en un tiempo en circulación, despertando lo quebradizo que nos sucede, así lo traducimos en experiencia sensorial: sentido, olfato, presencia...

Y ello para conseguir generar una vivencia de mayor intensidad. Nos hallamos así ante cómo nosotras enfrentamos nuestro propio cuerpo, a los sistemas de relaciones a los que nos vemos sometidas, o a cómo somos interpretadas por los cánones de los cuerpos normativizados. También nos enfrentamos a las interacciones que provocamos con nuestra presencia. En tanto insertamos nuestro cuerpo en la creación performativa, ofrecemos al espectador una lectura de representación a través de la cual, al producir un acontecimiento donde ambos cuerpos (artista-público) tratan de reconocerse, se genera un encuentro siempre nuevo e imprevisible. Juan Martín Prada nos explica que "...ante una obra el espectador no solo disfruta o se sorprende, sino que crece expandiendo su horizonte vital por caminos sutiles poco transitados, poco frecuentes, en los que sin embargo, encontrará aspectos esenciales de su propia vida y de sí mismo".³

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

³ Martín Prada, Juan, *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. València, Sendemà Editorial, 2012, p. 116

Nuestros cuerpos pueden ser una herramienta generadora de libertad que conseguimos materializar a través del arte, y a través de él nuestras vidas amplían el horizonte de la mirada hacia aquellos lugares infinitos que nos permitan, aún a riesgo de soñar,⁴ hacernos sentir que el mundo podría ser de una forma diferente.

1.2 Hipótesis.

La principal aportación a la que aspira este trabajo, sería la de retomar un cierto tipo de práctica artística, principalmente desde el cuerpo, para ponerlo en relación con algunos textos, aunque no exclusivamente, procedentes del feminismo de la diferencia. A su vez esto significa tratar de comprender las relaciones de las mujeres con nuestro entorno en un momento de tensiones sociales (contenidas) como es el actual. La pregunta sería: cómo representar nuestras violencias, o las que recaen sobre nosotras, a través del arte. La hipótesis que planteamos y en la cual buscamos profundizar es cómo la vinculación entre nuestros cuerpos, la performance y cierto pensamiento filosófico puede ser una vía de liberación para confrontar aspectos de nuestra subjetividad interna, en su relación con el mundo exterior.

⁴ Guattari, Félix, De Leros a La Borde. Prácticas analíticas y prácticas sociales. Madrid, Casus-Belli, 2013, p. 70

1.3 Objetivos:

1.3.1 Generales.

El principal objetivo de este Trabajo Final de Máster es trazar una línea, partiendo desde la obra propia, por obras de artistas, que próximas al feminismo de la diferencia, esbozaron desde su propio lenguaje, una vía de expresión que unía arte y subjetividad.

Otra finalidad fundamental de este proyecto es reflexionar sobre la obra creada; hacerla susceptible de una lectura distanciada del acto creativo en sí mismo. Otorgarle un marco teórico, y sentar unos fundamentos que sirvan a la obra todavía no realizada, así como abrir caminos de exploración para poder seguir realizando obra en un futuro, cuya línea creativa suponga una continuidad a este trabajo. También crear un diálogo con otras disciplinas como el psicoanálisis, o con autores de diversa procedencia, la filosofía o la crítica de arte, la finalidad de cuyos textos es realizarse preguntas acerca de la *condición creativa*. Aunque no constituyan el corpus teórico, contribuyen a nutrir parte del pensamiento que ampara este trabajo y la obra presentada.

Proseguir el camino de investigar, acceder a lecturas, tanto a textos teóricos como al conocimiento de la obra de diferentes artistas relacionadas con el feminismo de la diferencia. Y para poder entenderlo dentro del contexto actual, profundizar tanto en la historia, como en el estado actual de los diferentes movimientos feministas y su reflejo en la realidad artística actual. Indagar en el pensamiento de las filósofas italianas del grupo Diótima, así como en la línea trazada en torno a la idea de "lo negativo".

Adentrarnos en cuestiones relacionadas con la noción de "cuerpo", y su puesta en relación con la disciplina performática, tratando de dialogar con diferentes realidades posibles, sobre todo centradas en el cuerpo femenino. Profundizar en la idea, siempre a través del diálogo con el arte, de las múltiples significaciones que este término confiere a nuestra imagen.

1.3.2 Objetivos específicos.

-Crear obra artística inédita mediante la performance y reflexionar acerca de la práctica artística propia. Delinear un contexto teórico para la producción personal de obra. Reflexionar acerca de las nociones de lo negativo, cuerpo, performance, feminismo, diferencia; establecer unas relaciones y puesta en diálogo entre ellas, vinculándolas a los discursos contemporáneos dentro del arte.

-Examinar las experiencias artísticas relacionadas con performance y mujeres, enmarcando las obras citadas en su contexto. Establecer un diálogo entre cuerpo, subjetividad, creación; y ello a partir de un enfoque del feminismo de la diferencia.

-Reflexionar acerca del trabajo artístico propio, relacionándolo con obras de otras artistas que hayan servido de referente en la evolución de la creatividad personal.

-Dilucidar si el presente trabajo, a través de una línea de investigación relacionada puede seguir el curso de una tesis doctoral, con los conocimientos adquiridos tanto en contenidos como en metodología.

1.4 Marco teórico y metodología.

El presente trabajo corresponde a los criterios de la cuarta tipología, en la modalidad de proyecto. Eso implica un análisis del trabajo artístico propio, realizado a partir de la obra personal, investigando en antecedentes de referencia. En la contextualización conceptual, que se desarrollará a partir del segundo capítulo, se tomarán como referentes teóricos los estudios sobre el cuerpo realizados por Amelia Jones en *El cuerpo del artista*, y el de Peggy Phelan *Arte y Feminismo*. También, más específicamente de las cuestiones performativas, nos fundamentaremos en *Estética de lo performativo*, de Erika Fischer-Lichte. Se examinarán también artículos y publicaciones recientes, que aporten cuál es el estado actual de la performance en relación al cuerpo femenino.

Por lo que respecta a la reflexión que fundamenta la visión del trabajo, tratará de recoger el pensamiento de Diótima, una comunidad filosófica formada por mujeres, nacida en la Universidad de Verona en 1984, "...a las que no les interesa la idea de un

mundo lógicamente perfecto, ni unitario, ni siquiera moral o éticamente superior; les atrae lo que hay y lo que ha habido, lo que viven y lo que han vivido, la realidad actual y la del pasado, sin caer en falacias idealistas".⁵ Nos centraremos en concreto en *La mágica fuerza de lo negativo*, un conjunto de ensayos de diversas autoras entre las que se encuentran Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Diana Sartori, Donnatella Franchi, entre otras. Asimismo estará presente, la influencia de lecturas complementarias, relacionadas con el tema propuesto, textos precedentes de teóricos del arte, del psicoanálisis, o de la filosofía, para poder congrega los pensamientos, vivencias, emociones o inspiraciones, que propiciaron la creación de estas obras. Se consultarán monografías, ensayos, artículos, catálogos impresos, y recursos digitales.

Se relacionará la obra propia con el trabajo elegido de artistas de referencia, como Gina Pane o María Teresa Hincapié, realizando un examen, que ponga en relación las analogías como las divergencias, tanto en un contenido conceptual como visual.

Con respecto al desarrollo práctico de la propuesta, que se presentará en los últimos capítulos de este proyecto, se destaca el paso por la experiencia de haber realizado la obra, y su tránsito por el proceso creativo. Se presentará un dossier en el que aparecerán documentadas, fotográfica y videográficamente, las obras referidas.

El dossier de obra estará acompañado de una descripción técnica y del proceso de los trabajos presentados, junto a una justificación conceptual basada en las ideas perfiladas en la contextualización teórica.

⁵ del Olmo Campillo, Gemma; Op. Cit. p. 24

2- Desarrollo conceptual

2.1 La corporalidad como palabra.

En *La mágica fuerza de lo negativo*, las feministas italianas componentes del grupo *Diótima*, rescatan este último término, para indagar en aquello que se puede "salvar" de lo que va mal.

Según Luisa Muraro: "Nuestra intención era más o menos esta: de la tendencia a ignorar o colmar o exorcizar lo negativo, pasar en cambio a pensar en el trabajo que lo negativo consigue hacer, como desatar vínculos no libres, despejar la mente de construcciones inútiles, aligerar la voluntad de cargas insensatas".⁶

En este sentido, coincide con el designio que suele ser intrínseco al arte, de buscar en territorios diáfanos, de desligar lo cautivo. Algo que el arte feminista ha inquirido en ese territorio de búsqueda de libertad, para dejar crecer una creatividad libre de domesticaciones. Es sin embargo, la forma de buscar y afrontar esa libertad, evidentemente relacionada con el territorio artístico, pero en el fondo planteando cuestiones que van más allá, lo que proponen estas páginas. Y es este término, "negativo", tan despreciado en una sociedad que propone constantemente fórmulas de consumo de "lo positivo", el que tratará de bordear en las obras que lo acompañan, transitando por zonas del arte, en las que confluyen el *soma* y la *psique*.

El término "negativo", tal como aquí se trata es analizado por el psicoanalista André Green⁷ y se vale de él para explicar algunas manifestaciones psicológicas. La negativización o supresión del presente como ocurre en los estados alucinatorios negativos, o en los estados de represión. La investidura de lo desaparecido, al otorgarle al hueco, al vacío o al duelo, el poder de la identificación. Lo traumático es incluso el acontecimiento no sucedido, debido al importante lugar que deja el vacío ocupado por la ausencia. Se da esta escueta pincelada para introducir el término que las filósofas italianas retoman, y que ha servido para acompañar la conceptualización teórica de este trabajo de máster. Dado que la actividad artística siempre toca a un orden simbólico con el que buscamos el cuestionamiento de la realidad, suscribirnos a lo negativo potencia la capacidad para indagar en las numerosas y controvertidas realidades de las que nos

⁶ Muraro, Luisa. *La mágica fuerza de lo negativo*, *Diótima*. Madrid, horas y HORAS, 2009, p. 7

⁷ Green, André. *El trabajo de lo negativo*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2006

podemos hacer eco. "Lo negativo que no deshace, o no completamente, el orden del discurso en el que se ha introducido o ha sido introducido, quiere decir que poco o mucho ha dejado de destruir y que está en el juego de lo simbólico, entre presencia y ausencia".⁸

Huelga decir que nos referimos a una realidad enmarcada en un determinado contexto, aunque el hecho de que tengamos la posibilidad de expresarnos desde un determinado lugar, no nos hace sentirnos indiferentes, ante los múltiples y variados conflictos, que las mujeres vivimos a nivel global. Violencia y opresión no es lo mismo en todos los lugares del mundo, sin embargo, de un modo u otro, su finalidad es siempre la destrucción del sujeto. Con este Trabajo Final de Máster realizamos una reflexión sobre un trabajo personal de performance, acotado a una determinada realidad, y con no pocas limitaciones.

Delimitarlo a su relación con el feminismo de la diferencia, no significa ni apartarse de otros feminismos, ni coincidir, sobre todo en el terreno artístico, con todo lo procedente de esta orientación. Se ha realizado un avistamiento, con el fin de indagar en los huecos propios y en los que la historia del arte, nos sigue ofreciendo como episodios desapercibidos. Puede que en ocasiones nos una más el concepto que la forma y en otras sea más la forma que el concepto. Tal como expresa Peggy Phelan, "feminismo" tal vez no sea un término útil para describir un arte que emplea modelos radicalmente distintos de orientación, aspiración y género. Pero por suerte "...el raciocinio nos permite definir categorías mientras que el arte nos ofrece armas para oponernos a ellas".⁹

A esta visión se une la práctica de performance con la intención de explorar en los territorios del cuerpo. Tanto en lo que supone en la práctica artística, como en la representación de los esquemas ideológicos que respecto al cuerpo se han construido y se siguen construyendo. Para Amelia Jones: "La ocultación del cuerpo en la época del movimiento moderno está ideológica y prácticamente vinculada a las estructuras del patriarcado, con todas las pretensiones colonialistas, clasistas y heterosexistas que estas

⁸ Muraro, Luisa; Op. Cit. p. 8

⁹ Phelan, Peggy. *Arte y Feminismo*. Nueva York, PHAIDON, 2005, p. 18

producen y alimentan".¹⁰ En la performance realizada por mujeres entendemos el cuerpo como arma creativa, y con él decidimos los límites posibles a los que nos queremos enfrentar.

Este es un trabajo en el que voluntariamente no nos detenemos en las representaciones extremas. Lo que se busca es metaforizar la idea de lo invisible, de lo ocultado e indagar en la semiótica de las imágenes performativas, que evolucionaron de un lenguaje corporal radical a uno mucho más sutil. Con la intención de seguir hablando de las dificultades que nos afectan a las mujeres y de aquello que ha sido negado con violencias silenciosas: de lo que ha dejado de existir porque no se le ha dejado *ser*. Existe una consciencia voluntaria, de querer valorar lo desapercibido, que sin embargo, conecta con las fuerzas más profundas de lo vivido; de lo que ha sido de modo discreto, sutil. Hay una búsqueda de que el concepto no oculte lo vital, lo orgánico, lo matérico: la corporeidad puede ser una forma radical de libertad. Que el gesto, no quede subyugado a la idea; que lo esencial, no quede sometido por lo intelectual, por lo meramente discursivo, explicado, sino más bien que podamos encontrarnos con lo revelado de que la experiencia artística es capaz de proveernos.

2.2 Referencias y antecedentes.

Realizamos un breve recordatorio del contexto en el que surgieron los esbozos del primer arte feminista, allá por los años sesenta, en el cual según Peggy Phelan, las mujeres, influenciadas por los movimientos pacifistas y pro derechos civiles en Estados Unidos, y por los movimientos estudiantiles, en Europa, comenzaron a participar en estas luchas. Estas crearon grupos de concienciación en los que se empezaba a analizar que aquello que había sido vivido como personal, respondía en realidad a las superestructuras políticas, que configuraban la sociedad de una determinada manera. Por lo tanto, si sus vidas no respondían a leyes inextricables, se podían rehacer, modificar y cambiar. Cuestión por otro lado, sobre la que de nuevo nos interrogamos

¹⁰ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. Nueva York, PHAIDON, 2006, p. 20

años después y en otro contexto social. Para Peggy Phelan, "La promesa del arte feminista es la creación realizativa de nuevas realidades. El arte feminista reconocido llama nuestra atención sobre las posibilidades de pensamiento que aún quedan por crear, por vivir." ¹¹

En este Trabajo Final de Máster tenemos en cuenta, aunque no podemos detenernos a analizar, los diferentes feminismos que marcaron las inquietudes y luchas de los diferentes grupos de mujeres. Contextualizamos este trabajo de obra práctica, en aquellos conceptos que creemos que nos aportan la mirada complementaria, realizada por artistas o teóricas, para poder explicar mejor el trabajo presentado como obra artística. Aquello que nos interesa, viene aportado por el feminismo esencialista, cuyas exploraciones en torno al cuerpo y la subjetividad, modificaron la conexión de la experiencia artística visual, y su vínculo con la expresión. Estas aportaciones son fundamentales como marcos diferentes tanto de la creación, como de las lecturas de la obra. Subraya Peggy Phelan: "El énfasis de las artistas feministas en la vida cotidiana, en lo familiar y en lo emocional ayudó a entablar un debate importante en torno a la complejidad de este amor tanto para la vida mental como creativa".¹² La obra *Post-Partum Document* (1973-1979), de Mary Kelly, fue una de las más representativas en relación a estas cuestiones.



Fig. 1 - Post-Partum Document, 1973-1979, Mary Kelly

¹¹ Phelan, Peggy; Op. Cit. p. 20

¹² *Ibidem*, p. 40

Este sería el arte, (Judy Chicago, entre otras) que se configuró con el primer feminismo, que después en los años 70, fue desconsiderado por una parte de las feministas mucho más influenciadas por el postestructuralismo, y que se diría que adoptó un modo de hacer mucho más "masculino". Como dice Helena Reckitt:

"...Así, criticaron la celebración de la feminidad innata y la recuperación de la cultura femenina tradicional, por considerar que estas confinaban a las mujeres a esferas biológicas y culturales aisladas: pusieron en duda el potencial subversivo de lo "femenino", por temor a que las mujeres quedaran relegadas al lado negativo del lenguaje, e impugnaron el énfasis depositado en la experiencia personal aduciendo que implicaba un individualismo extremo y ajeno al subconsciente".¹³

Quizá, también cabría pensar, que era un arte, mucho más difícil de encajar en la estructura masculina del mercado del arte, donde lo violento y rotundo, es más visible, más provocador, y por lo tanto se ajusta mejor a las leyes mercantiles de este. A este respecto Helena Reckitt, realiza una observación, repetida con constancia:

"Pese a todo, las feministas que anhelan recuperar la obra de generaciones precedentes deberán salvar ciertos escollos. Sin ir más lejos corren el riesgo de crear una visión del star system, tan adorado por el mercado del arte, un mercado que premia el "talento" individual y desoye el diálogo y colaboración entre mujeres. O de caer en la trampa de venerar a las heroínas y celebrar los logros de las mujeres sin analizarlos desde una perspectiva crítica, en un esfuerzo comprensible pero contraproducente por compensar los años de olvido a los que quedaron relegadas las mujeres".¹⁴

Esto es algo que con frecuencia sucede en la actualidad en los intentos de dar visibilidad al arte realizado por mujeres, por el simple hecho de serlo, sin atenderlo en el contexto adecuado, con la crítica y el rigor necesarios. A veces nos encontramos con espacios (reservados), pero desprovistos de medios para poder realizar un trabajo con rigor, donde verdaderamente se contemple la calidad de la obra y la profundidad de las ideas.

¹³ Reckitt, Elena. *Arte y Feminismo. Prólogo*. Nueva York, PHAIDON, 2005, p.11

¹⁴ *Ibíd*em, p.12

Según esta misma autora, para críticas como Jane Blocker o Mira Schor, que reabrieron el debate esencialista en los años noventa, muchas feministas calificadas con este término, habían empleado una forma de conocimiento esencialista estratégico, que distaba mucho de ser sencillo. En artistas como Ana Mendieta o Eva Hesse, predomina lo orgánico, lo corporal, aquello que podríamos definir como lo más básico. También está el deseo de encuentro con lo femenino codificado en un tiempo y lugar concretos.¹⁵

Entre 1993 y 1994, se realizaron en Estados Unidos y Reino Unido una serie de exposiciones bajo el título de *Bad Girls*,¹⁶ donde se trató de establecer la debida correspondencia entre precursoras como Louise Bourgeois, y otras artistas contemporáneas más jóvenes como Nan Goldin y Sue Williams. Fueron proyectos revisionistas que contribuyeron a tener una visión de conjunto del arte feminista desde los orígenes, y a comprender su audacia y diversidad. También sirvieron para plantear por parte de las artistas más jóvenes temas hasta entonces silenciados como el sexo, la violencia o la droga, que desde una vocación autobiográfica narraban experiencias contemporáneas.¹⁷

Para Pheggy Phelan, una de las mejores aportaciones que realizó el esencialismo, en los años ochenta, fue sostener que "...era imposible crear un sistema de expresión femenino central y "universal" totalmente ajeno a la cultura y a los medios". También subrayó la búsqueda profunda de relaciones y una incesante preocupación entre las filiaciones entre el lenguaje y la expresión.¹⁸ . Esta aportación sería considerablemente importante todavía a día de hoy, en que vamos observando cómo cada vez es mayor y más global esa imagen construida a través de la representación. El lenguaje y los medios nos construyen y nos crean, pero también el lenguaje y la búsqueda de nuestra propia representación nos pretenden liberar de ese discurso asentado. Obvia decir que no es tarea fácil desprendernos de nuestra mirada interna, codificada a través de ojos ajenos a nosotras por los que hemos sido traídas al mundo.

¹⁵ Reckitt, Elena. *Arte y Feminismo. Prólogo*. Nueva York, PHAIDON, 2005, p.12

¹⁶ *Ibidem*, p.11

¹⁷ Martínez-Collado, Ana; *Perspectivas feministas en el arte actual*.
www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.htm

¹⁸ Phelan, Peggy; *Op. Cit.* p. 37

2.3 El cuerpo para escribirse.

La incorporación de la experiencia creativa al trabajo con el cuerpo nace de un interés por explorar y comprender su diversidad tanto en relación a la subjetividad del propio sujeto como al entorno que lo habita. Es decir, a nuestro cuerpo único al que individualmente, nos guste o no, nos sentimos subordinados, como a la diversidad colectiva de cuerpos con los que, nos gusten o no, nos sentimos obligados a convivir. Es una forma de poder experimentar una multiplicidad corporal, emocional, unida a uno o diversos sujetos, teniendo en cuenta la variabilidad de lecturas, que la obra performática provoca o evoca en la mirada externa. La relación del cuerpo con el cuerpo, no atañe solo al artista consigo mismo, si no a la relación privada del espectador con su propio cuerpo.

Así el cuerpo es escrito a través de la biografía en la que vamos creciendo, en la subjetividad interna que nos configura, pero es también escrito por numerosos órdenes ajenos a nosotros, que sin embargo se van incrustando sobre nuestra piel, hasta determinar cómo acabamos siendo configurados. Los artistas nombrados a continuación utilizan el cuerpo a modo de bloc sobre el que escribir en la carnalidad de la propia piel (Chris Burden), dejando huella y marca sobre ella (Gina Pane). Hay una escritura creativa y visual sobre la inmediatez de la carne, sobre la superficie de la dermis, que en ocasiones es incluso atravesada.

Con el psicoanálisis se ponía en cuestión la idea del *yo* estable e inamovible. Con la extensión de su discurso, se abrieron nuevos campos de lectura del cuerpo; al proclamar la idea de *inconsciente* nos adentramos en un misterio de desconocimiento, al hacernos conedores de que actuamos más por lo que ignoramos que por lo que conocemos de nosotros mismos. Ello abría una vasta posibilidad de búsqueda del individuo, que no tardó en verse reflejada en la obra de los artistas. Esta idea de indagar en lo desconocido de la psiquis, inauguraba un campo infinito, susceptible de ser incorporado a las siempre enigmáticas razones para la creatividad. Según Tracey Warr: "Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo y han explorado la idea de que la identidad, más que una cualidad inherente, se "representa"

dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de conciencia y han logrado expresar el "yo" invisible, informe y laminar".¹⁹

Según esta misma autora, los traumas causados por las dos guerras mundiales con la rotura literal de los cuerpos en los campos de batalla en la primera guerra mundial, y la progresiva aniquilación masiva que se hizo del ser humano en la segunda, produjo que el cuerpo fuese tratado como un nuevo material simbólico, con el que expresar el trauma colectivo. En estos años, el cuerpo supuso un "descubrimiento", que se trató de explotar y explorar, en su sentido más amplio.²⁰

Según Amelia Jones, es a partir de los años 60, cuando el cuerpo, enraizado en los profundos cambios sociales que se estaban produciendo, consigue dejar atrás la enorme influencia del pensamiento cartesiano, de escisión entre cuerpo y mente, de la idea trascendente de artista genio, ensimismado en el hechizo de su propia obra, para asistir a las afecciones profundas de una sociedad que se convulsionaba y se transformaba profundamente. En las primeras performances de los años 50 y principios de los 60, el cuerpo nace con la necesidad de "ser", de existir, en función del propio "yo". A esa primera "sinceridad existencialista", le viene una necesidad de llevar el cuerpo tan al extremo, que este queda atrapado en un histrionismo que deviene enloquecido y violento, que de nuevo, responde a una masculinidad llevada al extremo, en la que la figura del artista deviene un exagerado artista héroe, en figuras como Chris Burden o Vito Acconci.²¹

Para esta autora, algunas performances feministas de artistas como Ana Mendieta o Hannah Wilke, también estaban impregnadas de una hipersexualización que las asimila a esta idea de existencialismo herido en su profunda subjetividad. Pero en un avance hacia otras derivas del cuerpo, la autorrepresentación en artistas como Yoko Ono, Martha Rosler, o Valie Export, supera esta representación agresiva al presentar cuerpos femeninos arraigados socialmente, además de ser identidades específicas. "...en las performances femeninas estadounidenses, el cuerpo histriónicamente viril de la *action painting* deviene un sujeto femenino abiertamente herido, aunque políticamente

¹⁹ Waarr, Tracey. *El cuerpo del artista*. Prólogo. Nueva York, PHAIDON, 2006, p. 20

²⁰ *Ibidem*, p. 12

²¹ Jones, Amelia; Op. Cit. pp. 21-22

activo".²² Esa aparición de una nueva forma de entender la performance como expresión no solo del sujeto herido sino como presentación de un nuevo sujeto enraizado no solo en su subjetividad, sino en el contexto de una realidad social que lo trasciende, nos aporta las bases sobre las que se asienta el modo de entender la performance que más adelante presentamos como obra propia.

En la performance *Cut piece*, (1964) Yoko Ono permanece arrodillada en el escenario, impassible y quieta, mientras los espectadores van cortando con unas tijeras, la ropa con la que ella está vestida. En esta performance, la artista invita al espectador a que se implique en un acto de potencial agresividad, al ser progresivamente desnudada, mientras permanece pasiva. La artista afirmó en una entrevista que los espectadores, aún después de haberla desnudado, querían saber que más había en ella.



Fig. 2 - Yoko Ono, *Cut piece*, 1964.

En 1972, en un piso de París, con público pero un tanto alejada de este, Gina Pane realizó una performance titulada *Le lait chaud*, bajo el lema que ella había propuesto "el blanco no existe". Vestida con una camisa y unos pantalones completamente blancos, la artista comenzó a hacerse cortes en la espalda hasta que la sangre brotaba y le manchaba la

²² Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. Nueva York, PHAIDON, 2006, p. 21

camisa. En un acto posterior, se vuelve hacia el público y se corta las dos mejillas, momento en el que según la propia artista, "la tensión se volvió insostenible".²³

Lo que nos interesa en Gina Pane es la herida desde dentro que se inflige en sus performances. El *desde* cobra aquí una especial importancia porque hace referencia a lo que permite salir. La autolesión de esta artista parece estar más relacionada con una invitación a la autorreflexión sobre las formas de violencia no patentes en los modelos sociales impuestos a las mujeres, que con cualquier práctica de masoquismo. Su experiencia de dolor consiste en un dejar brotar del cuerpo, para abrirse, tanto a ella como a los espectadores, a una nueva creación. Su trabajo esconde un rico simbolismo del que se pueden extraer diversas lecturas, pero ante todo lo que se plasma es una incondicional entrega del cuerpo en el momento en el que se realiza la acción.



Fig. 3 - Gina Pane, *Le lait chaud*, 1972

Para el profesor Juan Vicente Aliaga; "...Gina Pane hirió su cuerpo en distintos puntos (...), para poner de manifiesto que el cuerpo está sujeto a imposiciones de tipo psicológico, educativo, familiar, sexual, social, económico, a ataduras de género que a Pane, como mujer indómita, le afectaban sobremanera al negarse a verse arrumbada a

²³ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. Nueva York, PHAIDON, 2006, p. 121

un estereotipo pasivo, anestesiado. La herida, con sus diversos pliegues, era, por tanto, la epifanía dolorosa y punzante de una rebeldía".²⁴

El carácter de rebeldía estuvo sin duda presente en el trabajo de casi todas las artistas que en esa época, se plantearon a través del lenguaje del cuerpo y con el cuerpo, resignificar el sentido de la obra de arte. Más que nunca el arte era algo perteneciente al propio modo de comprender la vida, de embadurnarse con ella, del mismo modo que en las performances se embadurnaban de pintura, sangre o barro. La vida pertenece al cuerpo igual que el cuerpo pertenece a la vida. Estas propuestas tratan de romper con la disociación entre obra y artista, con el concepto meramente intelectual de la obra, para convertirla en algo corpóreo y sensorial.

Es entonces cuando *lo negativo* entendido como lo perteneciente a una subjetividad interna es prestado para que se muestre ante los ojos ajenos, así cambia el sentido a su propia existencia, es decir tiene la posibilidad de otorgarse un nuevo orden de presencia. Lo negativo que sale del cuerpo, la sangre, el sudor, la mismísima desnudez, cobran un significado político, al abandonar el territorio de la intimidad, de la propiedad privada, para adentrarse en el mundo de las experiencias colectivas. Al hacerse visible, lo negativo opera sobre otras mentes y otros cuerpos, reivindica su derecho a existir, pues de todas formas sabemos que existe, y se niega a ser ignorado. Se muestra con acritud ante una realidad falsamente endulzada de promesas, para advertirnos del riesgo de la obediencia y para confrontarnos con nuestras heridas simbólicas. Para Donatella Franchi:

"En sus prácticas artísticas, las mujeres han dado un vuelco al gesto creativo, dirigiendo la propia acción ante todo a la toma de conciencia de sí y a la relación; de aquí surgió un nuevo lenguaje, que anticipó un modo de vivir la creatividad artística ampliamente difundida en el presente. (...) Al abrirse al fértil ir y venir entre arte y vida significa

²⁴ Aliaga, Juan Vicente, *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo xx*. Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2010, pp.274-75

saberse descentrar, ponerse a un lado, dejar vivir también a las formas expresivas que te contradicen".²⁵

En 1975, Carolee Schneemann, realizó la performance *Interior Scroll*. La acción consistía en que la artista, completamente cubierta por una sábana, explica al público, que va a leer un extracto del libro del que ella misma es autora, *Cezanne. She Was a Great Painter*. A continuación, retira la sabana, y se pinta el contorno del rostro y el cuerpo con grandes trazos de barro. Se sube a una mesa y mientras adopta posturas de modelo artística, va leyendo párrafos del libro en voz alta. Lo deja caer y lentamente extrae de su vagina una especie de portarrollos, con escritos de otro libro suyo sobre temas feministas. Esta performance, constituía la culminación sobre las investigaciones de la autora, en torno al espacio vulvar, y las conexiones con los atributos de las diosas ancestrales. Se realizó por primera vez, como parte de una exposición femenina colectiva, titulada *Women Here and Now*, y ante un público mayoritariamente femenino.

La razón por las que estas tres obras de Yoko Ono, Gina Pane y Carolee Schneemann han sido seleccionadas como referentes, es porque entendemos que nos sirven de nexo entre los primeros trabajos que mujeres artistas realizaron con sus cuerpos, el territorio de transición por el que el arte de la performance evolucionó, y la conexión que tienen conceptualmente, con la obra que en este trabajo se expone.

En *Cut Piece*, además del contenido feminista, por el que el cuerpo de Yoko Ono es expuesto a la violencia social, nos interesa destacar, el modo en que la performance parte de la relación directa del espectador en la obra, sin la cual esta no hubiese sido posible, o no al menos de esta forma. Si la acción sucedió, es porque el espectador decide intervenir, hay una implicación directa como "actuante", lo que indica que de algún modo, la obra se hace suya. Con esta pieza, Yoko Ono, sitúa al espectador ante una disyuntiva, al crear una situación en la que el público tiene que decidir entre los

²⁵ Franchi, Donnatella. *La mágica fuerza de lo negativo, Diótima*. Madrid, horas y HORAS, 2009 p. 163

límites del arte y las normas de la propia vida, ante la decisión de actuar de una manera u otra, ante una elección.

La performance busca hacer un llamamiento a los estados internos del espectador. Busca en la relación con el otro el nacimiento de una nueva experiencia que proporcione a ambos una nueva manera de reconocerse. Existe en la esencia del propio acto performático, un *argos* creativo, que nace en sí mismo en cada ocasión que se proporciona el acontecimiento. Para Erika Fischer:

"Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como "non referencial", en la medida que no se refieren a algo dado de antemano, ni a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. (...) No expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante".²⁶

El arte siempre ha buscado una re significación de la realidad, que podríamos encontrar doblemente en la performance feminista. Por un lado el mismo acto performativo genera, da lugar a una nueva entidad expresiva. Por otro, en la performance, las mujeres resignifican simbólicamente toda la carga emocional sedimentada durante siglos. Las mujeres que realizaron estas primeras performances utilizaron como material de creación lo negativo que había en sus vidas. Así lo entiende Luisa Muraro:

"El arte, como es sabido, siempre ha tenido la tarea de representar el mal en todas sus formas, convirtiéndolo en un espectáculo que consuela y cura. (...) Empieza a surgir un arte que hace como la mística, renuncia a los valores estéticos para representar claramente lo negativo".²⁷

La performance feminista es ante todo, la búsqueda de *ser presencia*. Parafraseando a Simone Weil, Muraro, nos habla de la *des-creación* como término opuesto a la destrucción.

²⁶ Fischer-Lichte, Erika; Op. Cit. p. 54

²⁷ Muraro, Luisa; Op. Cit. p. 10

"Se trata de impedir que lo negativo vaya mal. Se trata de saber cómo se produce ese intervalo que tiene el grosor de un cabello y que establece la abisal distancia entre la des-creación y la destrucción. Simone Weil, tiene claro que ese intervalo que retiene a lo negativo de caer en el negativismo y lo hace "trabajar", no es una operación intelectual sino práctica y no puede hacerse independientemente de nosotros, tomados singularmente en carne y hueso".²⁸

Es el acto creativo de las mujeres, que para poder mirar el rostro de lo que ha podido ser destruido, se atreven a des-crear-se a sí mismas. Si algo existe en estos trabajos de Gina Pane y Carolee Schneemann, es una enorme singularización en carne y hueso. Sus cuerpos constituyen su singularidad y posiblemente es a través de la des-creación de sí mismas, de esa herida abierta, sobre lo que se sustenta la nueva posibilidad de crear. En Yoko Ono, la herida está a merced del otro, pero ella dispone su cuerpo de forma que la herida resulta posible; esa posibilidad de ofrecimiento de la herida es lo que la singulariza a ella misma y pone a prueba la vulnerabilidad del otro.

En la performance *Interior Scroll*, Carlee Schneemann defiende postulados feministas, a la vez que busca conexiones con la naturaleza interior femenina, con el saber ancestral y el conocimiento profundo femenino, representado en numerosas ocasiones por la fuerza de las antiguas diosas. Su cuerpo completamente desnudo, parcialmente embadurnado, transmite la fortaleza del cuerpo femenino en los momentos que es libre de gozar de su mayor libertad. A la vez, con un gesto atrevido y simbólico, extrae de su vagina el manifiesto que después leerá, como metáfora de lo simbólico entre el mundo interior y exterior de las mujeres. Con esta acción hace referencia por un lado al mundo libre y arquetípico de las mujeres y por otro al personal ya que el texto versaba sobre su relación con un "productor de cine estructuralista"²⁹ que fue su pareja y del que confesaba sentirse artísticamente ignorada. "Me dijo que podrías hacer lo que yo, tomar un proceso claro, seguir sus implicaciones más estrictas, establecer intelectualmente un sistema de permutaciones, establecer su marco visual...y me achacó: eres incapaz de apreciar el sistema de la retícula, los procedimientos numéricos racionales..."³⁰

²⁸ Muraro, Luisa; Op. Cit. p. 13

²⁹ Petra, Löffler. *Mujeres Artistas*. Colonia, Taschen, 2001, p. 482

³⁰ Phelan, Peggy; Op. Cit. p. 82



Fig. 4 - *Interior Scroll*, Carolee Schneemann, 1975

"El cuerpo femenino es cavo, idóneo para hacer espacio dentro de sí, está predispuesto para un particular tipo de creatividad, donde el yo no ocupa todo el espacio, no se pone en el centro, sino al lado, suprime los dualismos rígidos como dentro y fuera, público y privado, sujeto y objeto, autor y espectador; un tipo de creatividad que connota enormemente la relación con el espacio".³¹

Con estas palabras, aunque no referidas específicamente a esta obra, pensamos que Donnatella Franchi consigue describir magníficamente la esencia de esta acción. Carolee Schneemann nos introduce en el territorio de la autoconsciencia creativa, en la que tanto cuerpo como acto buscan la generación de nuevas formas de existencia. El cuerpo es un cuerpo-memoria que rememora con elementos altamente simbólicos, es un cuerpo que se identifica con los esquemas de conocimiento de la sabiduría interior femenina. Se trata de una artista que exploró hasta los límites los lenguajes del cuerpo, la relación entre el cuerpo femenino y su subjetividad.

Siguiendo a esta autora "... el body art sugiere un pensamiento encarnado, situado en el cuerpo, del que mana directamente sin ninguna mediación cultural. Es el cuerpo mismo el que se convierte en lenguaje. El lenguaje tiene raíces corpóreas. Las mujeres, cuando reflexionan sobre el lenguaje, hacen referencia al cuerpo, están vinculadas a él".³²

³¹ Donnatella, Franchi; Op. Cit. p. 160

³² *Ibíd*em p.159

Lo que más nos interesa del trabajo de esta artista es esa relación de exploración del propio cuerpo como material creativo, inspirada según Petra Löffler, en el proceso gestual y pictórico de Pollock. Pero Schneemann se aleja de la distancia entre el lienzo y el material, para convertir a su cuerpo en el propio material y en la propia obra.³³

Para Erika Fischer; "...el cuerpo humano no es un material como otro cualquiera (...), sino un material que está siempre deviniendo, en permanente proceso de transformación. El cuerpo humano, no posee una esencia invariable, solo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio".³⁴

³³ Petra, Löffler; Op. Cit. p.482

³⁴ Fischer-Lichte, Erika; Op. Cit. P. 159

2.4 El cuerpo para inscribirse.

Hemos partido de estas tres performances de diferentes artistas porque fueron obras comprometidas, que marcaron una nueva forma de entender la relación con el arte. Abrieron una mirada concerniente a nuestros cuerpos y a la forma de implicarlos en la vida, no solo artística.

En este capítulo nos detenemos en el cuerpo. En él la performance no transcurre por las heridas directas, no hay corte, ni surco. Las cosas que suceden transcurren por la piel, deslizándose por la dermis, cercana a la herida pero evitando provocarla. Transcurren en un tránsito, desde la subjetividad interna, por un trasvase corporal donde lo poroso se convierte en zona intermedia para dejar inscrito en el cuerpo una huella susceptible de ser borrada. La inscripción se produce en una operación interna que deja poco lugar a la visibilidad.

Sin embargo para encontrar otros vínculos con el cuerpo, en lo que se refiere a las relaciones guardadas con este trabajo práctico, se indaga en otros modos en que posteriormente es entendida la performance. El cuerpo no desaparece, ni se ausenta, pero sí suaviza su presencia. La performance se vale de otros elementos simbólicos, que en combinación con el cuerpo, nos invita a plantearnos nuevas cuestiones. La radicalidad del cuerpo desaparece en aras de una nueva forma de mostrar la corporalidad, quizá más discreta, más sutil. El lenguaje corporal huye de la radicalidad, sin por ello dejar de reflexionar intensamente sobre los temas que nos constituyen.

Hemos tenido en cuenta a la artista norteamericana, de origen paraguayo, Faith Wilding porque utilizó un lenguaje corporal contenido y su obra se centra en la palabra. También como un referente intermedio entre las artistas de procedencia anglosajona y las latinas a las que a continuación nos referiremos.

La performance *Walting, 1972 (Esperando)*, es un monólogo de 15 minutos escrito e interpretado por esta artista, en el contexto del *Performance Program de la Womanhouse*. El texto versa sobre la vida de una mujer, condensada en frases cortas pero significativas de acontecimientos importantes. Es un monólogo repetitivo y cíclico de espera: espera a que las cosas ocurran en su vida, mientras la vida va pasando. Puede

que a día de hoy el texto nos resulte exagerado, incluso lejano porque plantea algunas cuestiones diferentes a las que hoy podemos esperar, otras sin embargo son las mismas de siempre. Puede que nuestros ritmos de espera se hayan cambiado por los de la velocidad, pero igualmente hay aspectos de la vida a los que renunciamos en aras de nuestra eficacia y productividad. Se trata de un texto que convierte en colectiva una intimidad de la que en aquella época apenas se hablaba y mucho menos se hacía pública. La subjetividad femenina queda expuesta en su vertiente más íntima para convertirse en acto abierto y así reflexionar sobre lo común de las relaciones que nos asientan en el mundo tal como expresa Diana Sartori:³⁵

“...tiene que ver con el sentimiento de la trascendencia, que nos pone en contacto con lo que hay en nuestro estar en el mundo que debemos a un desequilibrio originario y primario que nos fue dado en un don insalvable, instaurando el vínculo de una deuda que no se puede saldar en un ajuste de cuentas, pero con la que hay que hacer cuentas. Porque nuestra libertad, es decir, aquello por lo que podemos nosotros mismos trascender nuestra contingencia, se abre precisamente cuando se reconoce la deuda de nuestra dependencia originaria y de lo que hemos recibido como dado y don”.



Fig. 5 - Faith Wilding, Waiting, 1972

³⁵ Sartori, Diana. *La mágica fuerza de lo negativo, Diótima*. Madrid, horas y HORAS, 2009, p. 41

Hay en ese espacio de tránsito dos artistas que nos interesan especialmente, por los puntos de encuentro que consideramos que existen entre su obra y la presentada en este Trabajo Final de Máster; una de ellas es la artista de origen italiano, afincada en Brasil, Anna Maria Maiolino. Su obra se desarrolló a partir de los años sesenta, su trabajo, aunque multidisciplinar, se centraba en reflexiones sobre la identidad, el lenguaje y el cuerpo. Sobre las relaciones de tránsito entre lo interno y lo externo, sobre la condición de lo femenino en relación con el mundo exterior y sobre la identidad propia. Es una artista que habla sobre lo que se defeca, lo que se vomita, pero en vez de excrementarse o vomitarse a sí misma, como lo hacían artistas de su tiempo, utiliza materiales "limpios" como el barro para metaforizar sobre estas mismas cuestiones. Una constante de su obra es la identidad, la construcción del sujeto, en una relación articulada a través del cuerpo. Según la misma artista el desarraigo formó parte de mirar con cierta distancia los condicionantes culturales de su entorno y de esta forma pudo encontrar un lenguaje artístico más personal. "Perdí la lógica, la obligación de ser coherente, me liberé de la catequesis. Gané libertad".³⁶ Pudo entonces compensar a través del arte esa falta de sentido de pertenencia, del sentido identitario que proporciona sentirse nacido en un lugar o en un seno sólido.

"El trabajo como artista me facilitó poder ubicar en el mundo mis sentimientos (...) y transformar la falta de compensación mediante un constante proceso de elaboración de signos y metáforas. (...) Para mí, construirme como persona, aprender a estar en el mundo con su desasosiego y su belleza, era también construirme como artista".³⁷

Sentimiento por otro lado que puede ser de autoexilio, de falta de identificación con los valores del entorno en el cual hemos nacido y que se pueden experimentar igualmente desde el lugar al cual pertenecemos.

³⁶ Maiolino, Anna Maria. *Banquete antropófago: Proyecto de conferencia*, 2009. Fundació Tàpies Barcelona. 2010. <http://www.fundaciotapies.org/>

³⁷ Maiolino, Anna Maria. *Conversación entre Anna Maria Maiolino y Helena Tatay*. Fundació Tàpies Barcelona. 2010. P. 38, 60



Fig. 6 - Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981

En su performance *Entrevidas*, realizada en 1981, la artista camina descalza por una calle llena de huevos, con el cuidado de no pisar ninguno de ellos. Era un trabajo en alusión a los miedos y las esperanzas que se conformaban, en el lento tránsito hacia la apertura política en el que entonces se encontraba Brasil, país donde ella vivía. En este trabajo se vincula, la relación entre los aspectos sociales y políticos de la existencia de los individuos, y la fragilidad con la que como personas nos constituimos. Del cuidado con que necesitamos ser tratados, del respeto a la vida, y del cuidado para no lastimar a los otros.

Otra artista tomada como referente, y cuya obra se produce más tarde, ya en los años 90, es la de la artista colombiana María Teresa Hincapié. Nacida en la ciudad de Armenia, al contraer matrimonio a los dieciséis años se trasladó a Bogotá donde comenzó a desplegar su obra como actriz y artista. Procedía de la disciplina del teatro pero se adentró en la exploración de la performance porque consideraba que le permitía mucha más libertad tanto a nivel creativo conceptual, como en la relación que expresaba con el cuerpo.

Lo que nos interesa de esta artista es esa transición en el lenguaje corporal, que se aparta de la práctica radical del cuerpo, representada por las artistas citadas en la parte primera del trabajo. Si ahondamos en el sentido profundo de la obra creada por María Teresa Hincapié, vemos que no dista de estar tan lejos de las cuestiones que se

planteaban en el origen de la performance feminista: la construcción de la mujer como categoría de un sistema patriarcal, la vulnerabilidad del cuerpo femenino frente al masculino, la violencia, la relación indisoluble entre lo público y lo privado. Pero tras estas cuestiones ahonda también en el significado de las relaciones cotidianas, en los objetos y en la espiritualidad que nos une a las cosas y a la naturaleza. En este sentido también recupera el encuentro con lo arquetípico, lo sagrado de lo femenino en relación a como lo plantea en *Interior Scroll*, Carolee Schneemann.

Pero en sus performance, todo es sutil. La violencia no es visible de un modo explícito: es explorada a través de "...las imágenes domésticas, los códigos comunes y de la representación de situaciones específicas (amante, madre, cocinera, artista)".³⁸ En su performance *Vitrina*, realizada en 1989, la artista pasa ocho horas detrás de un escaparate en una calle muy transitada de Bogotá realizando tareas "típicas" femeninas: limpia, barre, se maquilla..., de nuevo encontramos la relación entre "lo personal y lo político", al hacer visibles actos cotidianos, y situarlos de forma tan manifiesta ante una esfera de controversia. Otra cuestión que nos interesa de esta artista es cómo la condición femenina es explorada en sus tiempos detenidos, lentos, larguísima, en los que la noción de arte trasciende a los tiempos públicos, es decir, los de la puesta en relación con el público. El acto creativo va mucho más allá de ese momento y como tal se experimenta, en la profundidad de la propia vida.

"Hincapié descreo del arte como un espectáculo que se escenifica para un público en un espacio y en un horario preciso: la interminable duración de sus acciones pone en evidencia que su destinatario final es en realidad ella misma, como una forma de dar salida a una necesidad urgente, que puede no obstante ser compartida -de manera fragmentaria -por aquel espectador que esté dispuesto a abrirse a esta experiencia y que no obstante tiene la certeza y la desazón de no poder abarcarla en su totalidad. En un medio artístico en el que se privilegia el efecto, así como la acción consumible y espectacular, Hincapié responde con la contundencia del silencio, y con la fuerza persuasiva de la lentitud".³⁹

³⁸ Orozco, Juan Felipe. Colectivo El Cuerpo Habla. Universidad Antioquia.
<https://es-es.facebook.com/.../cuerpo-habla/...semanamaria-teresa>.

³⁹ *Ibidem*.

En su naturaleza de entender el arte María Teresa Hincapié lo sentía como un todo que formara parte de la vida y su vida cotidiana se convertía en constante lugar de experimentación de ideas y actos nuevos con los que labrar. La fusión con su entorno y la observación detallista de las cosas que suceden a su alrededor, así como la lentitud con la que las experimenta, convierte sus obras en casi actos continuos del propio vivir, y ante todo de la entrega del vivir. Tal como ella misma expresa: "...la sencillez, lo elemental a diferencia de los filósofos que tienen un conocimiento más complejo, más elaborado con el que explican lo mismo que yo pero desde su mirada: a mí me tocó ser elemental y sencillita, nada de complicaciones porque tuve que aprender de la vida cotidiana".⁴⁰ Esta afirmación se podría hacer extensible a la realidad de una gran mayoría de las mujeres.

En la performance *Una cosa es una cosa* (1990), el cuerpo entra en íntima relación con los objetos cotidianos que nos habitan. De su maleta empieza a sacar pequeños objetos cotidianos sin apenas valor material, y los ordena lenta y cuidadosamente en un orden circular. Es una acción sencilla que quiere poner de manifiesto nuestra relación íntima con las cosas, como nuestra vida se constituye en relación a ellas, pero también nos muestra nuestra la relación íntima con la actividad creativa en los actos más sencillos de los que procede aquello que a posteriori convertimos en obra.

"Cada acción suya es una reflexión, es una amorosa protesta y una invitación a recuperar el sentido, a sacralizar la vida del sujeto contemporáneo que no encuentra su lugar en el mundo. Ella se siente solidaria con la época actual y le quiere responder con su arte como camino de construcción, de reflexión, de búsqueda y encuentro, desde sus intervenciones como respuestas amorosas al caos que quiere atemperar con movimientos lentos".⁴¹

⁴⁰ Ramirez Molano, Constanza. *La performance de María Teresa Hincapié. Nómadas*, nº24. 2006. P. 175 Universidad Central. Colombia. <http://www.redalyc.org/>

⁴¹ *Ibíd.* p. 182



Fig. 7 y 8 - María Teresa Hincapié, *Vitrina*, 1989 y *Una cosa es una cosa*, 1990

Siempre está presente en su obra, la nexitud con un todo. En *Esta tierra es mi cuerpo*, performance de 1992, realiza un ejercicio de fusión con la naturaleza, con la que mantiene una intensa relación, y en la que puso su máxima entrega al irse a vivir sola durante tres años a la Sierra, en medio de un espacio casi selvático. Para la artista el cuerpo y la naturaleza formaban parte de un todo que se relacionaban de modo indisoluble. María Teresa Hincapié, fue una mujer que entregó su vida a la condición de ser artista, llevándola hasta sus últimas consecuencias. Sentimos en su trabajo la sinceridad de lo que María Zambrano define: “Indulgencia y sonrisa que viene a ser la compensación del temor de otros días, de ese temor que acompaña siempre como signo de autenticidad a toda vocación (...), como toda pureza humana, está hecha de una infinita, implacable, exigencia...”⁴²

⁴² Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, Alianza Editorial, 2012, p.18

3- Entender diferentemente, el cuerpo
y la percepción

3.1 Algunas variables del tiempo, del cuerpo y del conocimiento en la performance.

Hemos podido intuir á través de los textos leídos sobre su propio trabajo, o incluso a través de los textos de mujeres que reflexionan a través de lo teórico, que en la performance realizada por mujeres, (y seguramente también por algunos hombres), estos tres conceptos: tiempo, cuerpo y conocimiento, adquieren un carácter más vinculante a la esencialidad. Más ligado a la idea de entender la vida desde sus formas puras, en conexión con algo que trasciende lo meramente material, tomándonos la precaución de no insertarnos en misticismos, respetables por otro lado.

Para los antiguos griegos, el tiempo, el cuerpo y el conocimiento, tenían una acepción semántica que los diferenciaba de cómo hoy entendemos estos tres conceptos:

Los antiguos griegos dividían el concepto de "tiempo", en dos acepciones: uno era el tiempo *kronos* y otro era el tiempo *kairós*. Cronos es la idea de tiempo que ha permanecido para la civilización actual; es el tiempo del trabajo, el productivo, el tiempo de reloj, el que controla los horarios, en definitiva el tiempo "útil". Pero Kairós, por el contrario, es el tiempo perceptivo, que escapa a la medida. Es el tiempo del arte y la poesía, es el tiempo de juego de los niños, es el del placer, y el de los ciclos. Es el tiempo que deja crecer las cosas.

Nos parece interesante detenernos en este concepto de tiempo, porque es una idea en la que algunas performers antes citadas, Gina Pane, YoKo Ono, o ya más explícitamente María Teresa Hincapié, muestran en sus obras la lentitud como un acto de resistencia, frente a la velocidad de lo masculino, de lo urbano, de lo civilizado, en el sentido de *civitas*. También porque es una idea que se integra en las performances que se presentan en este trabajo final de máster como obra propia.

Sobre el "cuerpo", también queremos reflexionar sobre algunas diferencias: el cuerpo no *Soma*, no muerto. Buscamos el cuerpo que se relaciona sintiéndose, siendo, sensorial (nos permitimos el juego de palabras). Es desde esta idea de cuerpo desde el cual

pretendemos situarnos. En las acciones de obra propia presentadas en este trabajo, el cuerpo se presenta como un *cuerpo-sentido*.

Para los antiguos griegos el cuerpo y el alma estaban unidos y el cuerpo recogía tanto la realidad orgánica como la actividad psíquica. El *Soma*, designaba el cuerpo muerto, el cadáver, el *Demas* era el porte del individuo, su aspecto exterior y el *Chrós* era la carnosidad, la piel, la superficie.⁴³

Cuando subyace un descontento interior en la persona, una causa psíquica que se refleja en nuestro cuerpo a través del dolor o el malestar, se le llama *somatizar*; justo el termino de origen griego de cuerpo que se refiere a la muerte. Ese cuerpo que se queja en lo profundo nos está indicando que algo de nosotros se está acercando a la no vida.

En la obra de performance presentada en este Trabajo Final de Máster, la noción de *Chrós*, lo encarnado, la epidermis, la superficie, cobra especial relevancia por ser el campo que delimita la separación entre el cuerpo y el espectador. Se trata del velo que une y a su vez la defensa invisible que se erige. El *Demas* inevitablemente nos constituye y el *Soma* forma parte de lo presente ocultado. Por lo tanto nos encontramos ante la idea del cuerpo como un todo, donde se torna indisoluble lo físico con lo psíquico, lo corporal con lo trascendente.

Otra noción que hemos querido diferenciar es la de “conocimiento”: los griegos lo distinguían con dos palabras; el *logos* era el conocimiento científico, la investigación lógica, lo que aprendemos a través de la educación, el *logos* es racional, expresable en palabras, comprobable. *Gnosis* era el conocimiento subjetivo, expresable a través de las emociones, no racional ni normalmente demostrable, era lo metafórico; la captación del momento espiritual, las experiencias anímicas profundamente transformadoras.

De ahí que nuestra experiencia performática busque acercarse al tipo de conocimiento que proporciona la *gnosis*. En las artistas anteriormente citadas, ignoramos si de forma consciente o no, también intuimos esta categoría de conocimiento que busca trascender

⁴³ G.Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, València, GVA. 1996, p.20-21 Esta cita es una referencia a M.Feher. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid. Taurus. 1990.

la materia, que explora en una experiencia anímica tan profunda que la convierte en camino de posible no retorno.

Los términos anteriormente referidos viven descapitalizados en una sociedad como la que nos preside, pero no obstante los consideramos necesarios para la experiencia artística y creativa, que siendo de otro modo colapsa la profunda capacidad crítica y transformadora que la misma debe poseer. Nuccio Ordine nos señala que “...es necesario entender que las actividades que no sirven para nada podrían ayudarnos a escapar de la prisión, a salvarnos de la asfixia, a transformar una vida plana, una no-vida, en una vida fluida y dinámica, una vida orientada a la *curiositas* respecto al espíritu y las *cosas humanas*”.⁴⁴ La inutilidad mayor si cabe, de la performance, nos constata con más fuerza, ese territorio de lo perdido, que sin embargo intenta fundar una traza nueva sobre la que deslizarnos.

En las performances que se muestran a continuación se hallan presentes estas nociones: *kairós*, *gnosis*, *soma*, *demas*, *chrós*, a través de las cuales tratamos de evocar el tiempo detenido para poder recuperar la capacidad del juego y la fantasía que un día abandonamos. Buscamos poder expresar los indicios de que lo intangible, tal vez sea posible, al sentir que nuestro conocimiento, es capaz de extenderse más allá de lo pragmático para atreverse a deslizarse en parajes no escarbadados. También abrimos nuestro cuerpo a la esencia porosa de nuestro vínculo con los otros, con la naturaleza que nos resguarda y con las cosas que nos rodean. Son nociones que esconden en su significado profundo un comprender anímico de nuestro estar en el mundo, no regido solo por lo matérico, donde la experiencia artística y creativa da lugar a una expansión vital de nuestro acontecer en él.

⁴⁴ Ordine, Nuccio, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona, Acantilado. 2013, p. 18

“...resbalar sobre la propia vida, sin adentrarse en ella, puede ocurrir con suma facilidad.”

María Zambrano

Nota: en las performances que se narran a continuación, se ha utilizado en la descripción de las mismas tanto la forma personal del yo como la tercera persona o el plural mayestático. La razón ha sido que en determinadas descripciones resultaba tremendamente difícil, y un tanto artificioso, desprenderse de la singularidad de la primera persona al tratarse de un trabajo en el cual la subjetividad personal se encuentra muy presente. Así confluyen las dos formas temporales en un mismo texto, pero pensamos que no restan, sino que potencian, el sentido descriptivo de la obra.

4- Ser desde el cuerpo

Performance NACIMIENTO

Performance NACIMIENTO 19-01-12. 15'

Centre de Cultura Contemporània Octubre, València



Fig. 9

Nacimiento es un trabajo que se desarrolla como ejercicio de clase, en la asignatura de *Performance*, con el profesor Bartolomé Ferrando. La primera vez que se realizó fue como ejercicio para esta asignatura, en las propias instalaciones de la Facultad de Bellas Artes. Como prácticamente todo el trabajo en aquel momento su origen fue espontáneo e intuitivo. Existe una constante búsqueda de armonía con el espacio, con el color, la forma, el ritmo de la pieza, el tiempo de realización, la repetición de los elementos... Todo este conjunto de consideraciones, al menos en aquel momento, procedían de referentes inconscientes, de una formación en diferentes disciplinas adquirida a lo largo de los años de forma muy libre, muy poco académica, es decir muy poco sistematizada. Sin embargo, pensando a posteriori en la pieza, sobre todo al tener que repetirla en el Centre de Cultura Contemporània Octubre, de València, de donde

procede la grabación, aparecen los interrogantes sobre el posible origen, los significados y referentes que pueda contener.

El final de la obra fue modificado, pues en la versión anterior, en la que se repartían los huevos en las manos del público, compañeros de clase, algunos huevos fueron lanzados deliberadamente sobre la sala. Era un gesto que se trataba evitar porque no era este el efecto pretendido; se buscaba darle a la obra un efecto mucho más enigmático, sutil, con un posible significado mucho más abierto para el público allí presente. Por otro lado, indagando en significados más concretos, se comprendió que la imagen proyectada en el acto performático guardaba relación con el origen de la vida y la maternidad.

Empieza la performance sobre una manta blanca suave. La artista está de rodillas en el suelo. En una palangana de hierro antigua hay unos 250 huevos crudos, de color blanco.

La acción consiste en cogerlos con delicadeza, y de uno en uno, ir lanzándolos suavemente por el suelo, deslizándose mientras ruedan. Son tomados con la máxima suavidad, tratándolos como lo frágiles que son, pero se lanzan con cierta fuerza para que lleguen hasta el público y rueden. Poco a poco se va dibujando en el suelo, un paisaje sugerente de formas, que los huevos parecen trazar en un modo armónico. Se rompen solamente unos pocos. Cuando se rompe el primero, se desvela que los huevos están crudos y se deja entrever el líquido interior. Se oye una pequeña exclamación del público. Es un gesto mínimo que sin embargo suscita un comentario. Al rodar por el suelo, los huevos emiten un ruido peculiar, más fuerte de lo que cabría esperar. Cuando todos los huevos han sido lanzados y forman una imagen en el suelo, acaba la performance.

Los huevos son lanzados por todo el espacio, configurando un dibujo de formas aleatorias. El público mantiene el silencio, solo roto en el momento en que los huevos también se fragmentan. Parece que esas insignificantes roturas, provocan un golpeteo en los asistentes. Una exclamación, vinculada a cada una de las subjetividades allí presentes, y con un sentido diferente para cada una de ellas. Sin embargo algo era común a cada una de las expresiones: la rotura. El momento en que se quiebra la frágil cascará del elemento asociado a la vida. Las mujeres, como portadoras de la vida vivimos la maternidad con una gran contradicción; por un lado somos conductoras de la vida y

la protegemos, por otro sabemos que el acto del nacimiento significa arrojar a un mundo violento al nuevo ser. La violencia forma parte de la vida y se origina en múltiples procedencias, incluso la propia. Reflexionar sobre ella, nos introduce en una mayor, aunque dolorosa, comprensión de la vida, inevitable sin embargo, si queremos entender algo de nuestra condición de sujetos. El mismo nacimiento implica reconocer el lado áspero que lo conforma.

Anna María Maiolino en *Entrevistas*, performance que hemos comentado anteriormente, nos remitía también a la fragilidad y a las relaciones que conforman lo individual con lo social. En *Nacimiento* sentimos lo paradójico de la existencia al jugar al mismo tiempo con los elementos de cuidado y fractura. También nos invita a plantearnos nuestro personaje amable y condescendiente en momentos en los que solo nosotras debiéramos poder pronunciar la *veritas* del asunto. Según Diana Sartori en la vida de las mujeres ha prevalecido lo privado, donde se ha pretendido preservar valores como el amor, la autenticidad, la virtud...en un falso orden patriarcal que pretende separar lo privado/público, como si ambos no guardasen relación entre sí. En el orden patriarcal vale la fuerza, la ley, el interés..., mientras que lo "positivo" ha quedado relegado al orden privado de las mujeres.⁴⁵

"...esto ha permitido a las mujeres mantenerse en el lado del bien, imaginarse en la inocencia, borrar lo negativo y atribuírselo todo al mundo de los hombres. Así no se ha manejado lo negativo, pero se ha manejado el patriarcado, que se hacía cargo de lo negativo, proporcionándole además el apoyo reconfortante de la custodia de un seguro "refugio en un mundo despiadado" permitiendo que continuara, precisamente, siendo despiadado".⁴⁶

El enunciado corporal minimalista de esta acción busca transmitir el mismo gesto sobrio con el que afrontamos la realidad que ponemos en cuestión; recurrimos a un simbolismo que pretende hacer visible la contradicción con la que enfrentamos la propia naturaleza del vivir. La metáfora se convierte en lo no dicho que se quiere expresar. El *Soma*

⁴⁵ Sartori, Diana. Op. Cit, p. 28

⁴⁶ *Ibíd*em p. 31

permite mostrarse antes de ser un cuerpo muerto, al producir una rotura que permite salir lo contenido, lo simbólicamente cerrado.

5- Construir sutilmente otra realidad

Performance CORTANDO SUEÑOS

Performance CORTANDO SUEÑOS 27-09-2012. 5'

Antic Teatre, Barcelona

Corpologia, 2012.



Fig. 10

Esta acción transcurre en un escenario de un pequeño teatro, por lo que la disposición del público es mirando el escenario de frente. Visto unos pantalones vaqueros y la parte de arriba del cuerpo desnudo, solo cubierto con un delantal en tono color rosa de cuadritos. La performance empieza situada de rodillas en el suelo: se extrae de una bolsa de basura una tabla de cortar de madera, un cuchillo de cocina muy grande, que corta muchísimo. En la bolsa se conservan unas semillas en forma de hoja que son ligeras y volátiles.

Con el cuchillo se empiezan a cortar trozos del delantal de la parte pectoral. En el instante que se dirige el cuchillo hacia el pecho el público exclama, suponemos que de cierto desasosiego; si la mano hubiese calculado mal, o hubiese perdido el pulso durante el corte, realmente podría haberse herido el cuerpo. No es la intención ni sucede, pero crea un momento de tensión, de violencia no ejercida pero posible. A medida que se va

cortando el delantal, los pechos quedan al descubierto. El afilado cuchillo pasa muy cerca de ellos. Se corta un trozo de tela y se trocea como si se tratase de comida, en pedazos muy pequeños. Cuando ya está, se mezclan los trozos pequeños de tela con las semillas, y amontonados sobre el cuchillo, soplo sobre él, de forma que todo se expande sobre el escenario. Se crea una imagen bella y sugerente. Se repite esta acción varias veces hasta que toda la parte de arriba del delantal ha sido cortada y el torso queda completamente desnudo. Finaliza la acción.

Con un punto de partida común a la performance *Semiotics of the kitchen*, 1975, de Martha Rosler, pero con un lenguaje mucho más simbólico se presenta una imagen en la que la mujer acata su papel tradicional con referentes a la cocina, pero también manifiesta una insumisión ante ese papel del que desea librarse; rasga una investidura otorgada de nacimiento, busca posibilidades en los pequeños espacios que la vida cotidiana nos proporciona y desea germinar con algo nuevo. El título de esta pieza tiene relación con los sueños que metafóricamente cortamos, de los que nos privamos o nos privan, en una realidad con la que con frecuencia nos resulta arduo convivir. El gesto que metaforiza la simiente lanzada al aire junto a los trozos del delantal, contempla la nueva mixtura que deseamos crear.

Las revoluciones de las mujeres se iniciaron en un mundo ya constituido por valores masculinos, la conquista de derechos que ha sido descubierta, lo ha sido a través de los referentes masculinos. Nosotras ya no partíamos de un mundo reconocido femeninamente; el mundo conformado por los valores y las fuerzas de las mujeres ya no existía y hemos procedido a la imitación. Ha habido una escisión atroz con nuestra propia naturaleza, con la naturaleza del mundo y de los otros sistemas de vida que nos envuelven.

La feminista revisionista Silvia Federici, en unas declaraciones afirma que nos hemos dado cuenta de que los monos de trabajo no nos proporcionan más poder que el delantal de la cocina. Acoplándolo a otro contexto, nos servimos de esta reflexión, para preguntarnos si la liberación iniciada en un sistema económico capitalista, verdaderamente nos ha sido útil o si al pasar a formar parte del sistema de producción

nos hemos ausentado todavía más de la posibilidad de ser libres y creativas.⁴⁷ Al habernos sido destruidos los modelos ancestrales arquetípicos, hemos realizado una revolución un tanto equívoca, centrándola solo en los beneficios de tipo material, olvidando aquello que nos conforma, en nuestro ser fundamental. Todo esto nos hace vivir profundamente agotadas, atrapadas en un eterno modelo de juventud, producción, consumo y frente a una falsa apariencia de liberación.

Así nos continuamos realizando la pregunta de cómo narrarnos a nosotras mismas; cómo relatarnos a través del arte y más concretamente de la performance. Para Juan Martín Prada “Las mejores manifestaciones artísticas evidenciarían, ante todo, la posibilidad de pensar y vivir fuera de los estándares culturales en los que tratan de hacernos encajar, a nivel global, las nuevas lógicas del capitalismo transnacional”. Sentimos dudas ante la responsabilidad de qué puede ser visualmente, artísticamente “lo mejor”.⁴⁸ Tal vez pueda ser en todo caso, lo que necesitamos decir y lo que tratamos de decir con un lenguaje que permita la entrada a la experiencia subjetiva y la puesta en duda de la realidad.

⁴⁷ Federici, Silvia. Periodico digital; andaluces.es Entrevista <http://www.andalucesdiario.es/>. “El capitalismo ha obtenido y obtiene dinero de lo que cocinamos, sonreímos y follamos”

⁴⁸ Martín Prada, Juan. Op. Cit, p. 152

6- Sobre el poder de lo negativo

Performance ROTURAS

Performance ROTURAS 15-11-12. 15'

El patio Martín de los Heros, Madrid

AcciónMAD!, 2012.



Fig. 11

Se extiende en el suelo la manta blanca utilizada para otras acciones. Se trata de una sala pequeña en el interior de la galería de arte El Patio Martín de los Heros en Madrid. El público, numeroso, se encuentra muy cerca de la acción. La ropa vestida consta de pantalón de pana azul y una camiseta blanca de manga larga. Se disponen los huevos blancos en un cuenco de cristal transparente. Al iniciar la acción los voy abriendo y depositando de forma simétrica sobre la manta, en forma lineal horizontal. Repito este movimiento dibujando línea a línea hasta llegar a cubrir de líneas toda la manta. Intento que la yema no se rompa, solo una lo hace hacia el final del trazado y en ese momento se escucha una pequeña exclamación del público. Queda una imagen a modo de lienzo, trazada con pintura orgánica. Cuando se llega a completar toda la manta con este dibujo de huevos abiertos, cojo un pequeño alfiler de coser guardado en mi camiseta y voy pinchando la yema una a una, de forma que la materia orgánica del huevo, se va expandiendo y formando una imagen cada vez más manchada y pictórica, provocada

por el aspecto viscoso del interior del huevo. Me tumbo en el suelo y me cubro totalmente con la manta manchada, de modo que pesa y se pega a mi cuerpo, impregnando mi ropa. Espero cubierta e inmóvil sintiendo cómo el material viscoso y húmedo moja mi cuerpo, un cuerpo casi *soma*, que evoca la ausencia y la desaparición. Se acaba la acción.

Se piensa en esta acción como una continuidad de "*Nacimiento*". La imagen de los huevos rotos de la anterior, sugiere realizar una nueva obra a partir del instante en que esta acción finaliza, seguir con el mismo lenguaje visual y con el discurso del que había partido: completarla, crear un diálogo. Esto es algo que se tiene en cuenta en las acciones: existen elementos de repetición, bien en los objetos bien en el movimiento corporal. Se busca el diálogo de unas con otras, la narración de distintas partes de una historia común.

En esta acción se cuenta una narración acerca de la repetición de la vida, de los actos. De la simetría que guardan unos días con otros, de la simetría de la propia existencia. La delicadeza de la vida pero la facilidad con que se puede destruir. La fragilidad de la imagen se despedaza al pinchar con el alfiler la yema y producirse una rotura. El alfiler es un elemento muy propio del mundo femenino, que no es utilizado en este caso para tejer, reparar...sino para descomponer. Muestra la violencia partícipe de lo común, en ese estado frecuente de paradoja entre fecundación y pérdida. El cuerpo femenino desaparece envuelto en los fluidos pertenecientes a la propia vida; cuerpo que con sus impetuosos arrebatos y sus delicados equilibrios es la metáfora orgánica de nuestra existencia.

En una negatividad ordenada, reconducida por lo metafórico del cuerpo, reubicamos a través del acto performativo la experiencia creativa en relación con la realidad; esta existencia es el lugar en el cual la experiencia fecundativa debiera estar produciéndose casi a cada instante. Ese destino fundativo depositado por la naturaleza pero también por la sociedad, en el cuerpo de las mujeres, es para nosotras de una doble naturaleza contradictoria, sublime y áspera. Sin embargo hacemos frente a las roturas casi por el imperativo de un orden que nos impulsa de lo caótico a lo ordenado. Nos sentimos obligadas a la restitución de lo armónico por una interpelación afectiva con la propia

existencia. “La evasión a los territorios transparentes de la felicidad es otra forma de acercarse al aura metafórica, de seguir intentando representar lo mejor de la invisibilidad”.⁴⁹ De ahí que la ósmosis corporal en fusión con lo orgánico destruido se convierta en el acto transformador que origina la metamorfosis deseada, a través de la creación simbólica con nuestro cuerpo.

⁴⁹ Antonio Ramirez, Juan, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 186

“Ciertamente está el tiempo, lo que ha sido, para bien o para mal, no es revocable, está asignado a una contingencia como intocable, más allá de la voluntad, de lo que se puede hacer y repetir”.

Diana Sartori

7- Me oculto luego existo

Performance TIEMPO Y CUERPO



Fig. 12

Esta performance se realiza en el contexto de las jornadas Ciutat Vella Oberta 2013. Nos planteamos reflexionar sobre la cuestión del contexto en el cual se realiza la performance y el sentido del acto performativo. La performance tiene carácter de acontecimiento y en ocasiones parece que se "inserte", casi como una prótesis, en nuestro acontecer cotidiano; aunque en este caso parece que este hecho casi forme parte del propio significado de la acción, aquello de lo que tratamos de hablar o de narrar, parece que se desgaja del contexto propio o apropiado, para formar parte de algo que no tiene nada que ver con nosotros. Es decir, un encuentro de arte abierto en el que hay múltiples y diversos tipos de participación, nada tiene que ver con los planteamientos de género del Trabajo de Fin de Máster que presentamos. Esta puntualización parece útil para comentar la dificultad de realizar las obras performativas en un contexto mínimamente codificado, cuya lectura de la acción por parte del público partiese de ciertos referentes que la pudiesen insertar en una interpretación abierta, pero comprensible.

Esta performance se realiza un sábado a las 12h de la mañana, en el claustro de la Universitat de València, La Nau. La asistencia de público es mínima pero atenta y respetuosa.

Me sitúo de rodillas sobre una sábana blanca de algodón antigua en referencia al pasado íntimo de las mujeres. Frente a mí hay una palangana de metal, llena de agua. Me lavo el pelo, con champú depositado en un envase pequeño, transparente, que deja ver el color miel del producto. Froto mi cabeza y mi pelo con suavidad. Me voy echando agua con un cazo, para enjuagarlo. Voy vestida con un vestido largo blanco también muy viejo cuya tela se rasga apenas se estira. Cuando acabo de enjuagar el pelo, lo dejo caer completamente mojado sobre la espalda. El agua va dibujando formas sobre el vestido, de modo que el efecto provoca una cierta transparencia del cuerpo: un dentro-fuera de él, un territorio a medias entre lo privado y entre lo que se deja ver. Me levanto y empiezo a dar vueltas circulares alrededor de la palangana, hasta llegar a siete u ocho, pero pierdo en ese instante la noción del tiempo, en realidad no sé cuántas son. El tiempo *kairós* interviene, deteniendo la escena en una imagen repetida. Cuando dejo de dar vueltas me tumbo en el suelo y me cubro totalmente con la sábana. Vacío toda el agua de la palangana sobre mi cuerpo, de modo que la sábana queda pegada a él dejando percibir sus formas. Espero unos minutos con el cuerpo cubierto. Acaba la acción.

En esta performance miramos el paso del tiempo en relación a lo cotidiano, de las repeticiones que nos van sucediendo, de la continuación de actos que por herencia familiar penetran en nosotros; por un lado la herencia familiar, por otro la herencia colectiva, pues ambas han impreso una huella vital en nosotras. De lo circular de la vida, lo repetitivo que hay en ella, y a su vez la plenitud que supone reconocer estos caminos circulares para poder transitar por gran variedad de parajes. De nuevo, al final el cuerpo queda cubierto, desaparece, solo se adivina entre las telas mojadas; una especie de muerte se sucede, de disolución, de esculturización integrada al pavimento.

Esta idea de ausencia guarda relación con el carácter efímero de la performance, sucede y responde a un breve instante de vida; no ocupa lugar, no se llena de polvo, no necesita embalaje ni traslado, excepto el que necesita el propio cuerpo. La performance ofrece

la posibilidad de desaparecer en un momento: la obra deja de ser, para ser de nuevo un cuerpo habitado por alguien. Nos otorga la capacidad de capturar un resumen vital en un breve fragmento de tiempo, condensado en el arranque creador del cuerpo. Representa a su vez, la dicotomía creativa de la fortaleza y la vulnerabilidad vívidas conjuntamente, cuando poseemos el valor de exponer el cuerpo, de llevarlo en ocasiones a límites incómodos, y de vernos diluidas en el enjuiciamiento de las miradas externas. Al igual que en las performances de María Teresa Hincapié, el cuerpo se detiene en la lentitud de lo cotidiano y en el silencio de lo oculto.

“Un silencio que no será ya el del arte de la reticencia, sino el de la mudez patológica, el de la afasia, como si se quisiera insinuar como gesto verdaderamente político en el arte de quedarse perplejo, inmóvil, por la barbarie que asola la realidad. Un convulso silencio, que sin duda, se echa mucho en falta en el arte actual, excesivamente “hablador”, excesivamente “comunicativo”.⁵⁰

La performance *Tiempo y Cuerpo* renueva la preferencia por los significados abiertos. Sentimos que se da lugar a una serie de cuestiones que afectan a cómo en este momento estamos instaladas en el mundo. Se trata de lecturas realizadas en el amplio contexto de nuestro tiempo pero teniendo en cuenta cuál es el pasado que nos conforma: la relación existente entre lo que nos constituye en el momento actual, con los acontecimientos sucedidos antaño, a los duelos, pérdidas y aniquilaciones a los que como grupo hemos sido sometidas. En la Edad Media, a través de la quema de brujas, fuimos despojadas de nuestra conexión con la naturaleza, de nuestro poder sobre el cuerpo, su control sobre la procreación y los ritos del nacimiento, la medicina, la sexualidad, y quedamos sometidas al dominio del patriarcado, del amo. Las mujeres quedaron relegadas al ocultamiento, casi como forma de poder sobrevivir a la barbarie.⁵¹ Se tuvieron que esconder tras el silencio de lo cotidiano: la palangana, el agua, la lentitud. Se convirtieron en cuerpos arquetípicamente desaparecidos pues la

⁵⁰ Martín Prada, Juan. Op. Cit, p. 137

⁵¹ Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2013.

fortaleza psíquica que las constituía como un colectivo de poder fue destruida en aras de un nuevo orden patriarcal.

Es un capítulo de la historia que ha pasado desapercibido, solo aprovechado como mal guión cinematográfico. Pero lo que nos conduce a reflexionar sobre esto, además de la injusticia de la desmemoria histórica, es que en nuestra sociedad actual, aunque de forma mucho más sofisticada y también más ocultada entre lo cotidiano, de nuevo la violencia contra las mujeres se ha convertido en un arma de aniquilamiento sobre nuestros cuerpos y sobre nuestras identidades. Debemos tratar de no dejarnos engañar al caer en el equívoco de no poder reconocer nuestras dudas o nuestros deseos. Todo parece más confuso en el orden occidental donde aparentemente ya estaba establecida la libertad. Mientras nos sentimos fieles a seguir indagando en lo negativo que sucede en nuestras vidas para reconducirlo hacia una posible felicidad, tal como expresa Luisa Muraro:

“Existe el mandamiento de la felicidad en el sentido de que cuando un destello de felicidad aparece en el horizonte de una o más personas, como experiencia vivida o sencillamente como posibilidad, la felicidad manda sobre las personas. Con frecuencia lo que manda es ser anunciada o compartida con otros. Y lo hace con una potencia que supera con mucho los imperativos morales. Creo incluso que ciertas revoluciones han estallado así, solo porque la felicidad se mostró en el horizonte”.⁵²

⁵² Muraro, Luisa. *La indecible suerte de nacer mujer*. Op. Cit, p. 30

8- El cuerpo quiere ser

Performance CUERPO, FLUIDOS...



Fig. 13

Esta performance se realiza en el transcurso de la inauguración de la exposición "Huellas In-Ciertas. La esencia de lo femenino a través de la naturaleza", comisariada por Sara Abad Catalán. Es en el salón de exposiciones de la Facultad de Ciencias Sociales de Valencia. Hay numeroso y variado público, que en general guarda silencio. La sala es pequeña y está ocupada por otras obras: esculturas, instalaciones...de modo que la acción se inserta como parte de obras fijas y de algún modo, durante ese breve tiempo, dialoga con ellas.

Me sitúo de rodillas sobre la misma manta blanca, que utilizo en diferentes performances. Llevo puesto un vestido largo de raso con transparencia en la zona del pecho. Debajo no llevo ropa y se sugiere la silueta del cuerpo desnudo. Tengo dos botijos pequeños, uno a cada lado, llenos de leche, y situados en un orden simétrico. Al centro, frente a mí, a poca distancia, hay un florero de cristal transparente con forma cilíndrica. Con un gesto lento, cojo el botijo de mi derecha y depósito la leche en el cilindro, cuando está vacío lo dejo a mi derecha y repito la misma acción con el botijo de la izquierda.

Cuando el cilindro está lleno de leche, me la bebo dejando derramar algo del líquido por mi cuerpo de forma que la ropa se adhiere a este y se transparentan los órganos: la piel del abdomen, el sexo. La acción finaliza cuando se ha vaciado por completo el cilindro. El cuerpo ha quedado pegajoso. Me levanto y hundo los pies en el blanco líquido que provoca que la manta esté sucia y mullida. Acaba la acción.

Se trata de una obra muy orgánica en la que el cuerpo adquiere una importante presencia, este sería claramente el cuerpo *chrós*, que manifiesta la piel y la carnosidad, “El arte opera en nuestros ojos y cambia nuestro modo de ver: la mirada se convierte así en “haptico”, es decir, en una mirada que consigue tocar y saborear la obra”.⁵³

El cuerpo de la mujer con frecuencia se llena de fluidos: el sexo, la menstruación, la maternidad, la leche que se derrama de los pechos... provocando en ella sensaciones corporales intensas, a veces extrañas, contradictorias; dolor y placer, libertad y docilidad, ante la propia naturaleza de los acaecimientos. La maternidad hace manifiesta la contradicción de deseos: al abrirse, desgarrarse....el cuerpo queda metamorfoseado en otro. ¿Pero en qué otro?

De nuevo recorro a la posición de rodillas, puesto que simboliza bastante acertadamente la posición metafórica de nuestro estar en el mundo. La mujer se ha visto obligada a acatar el orden masculino de la fuerza, el poder, la disciplina... pero en su territorio privado, ha tratado de preservar lo que esencialmente la conforma. Aquello que la singulariza con pequeños gestos.

Lo paradójico forma parte de la esencialidad femenina, en tanto es un concepto indesligable de la propia vida, de ahí que en los actos performativos presentados en este Trabajo Final de Máster, aparezcan materiales utilizados de forma poco habitual, y acciones en las que la tensión se deja entrever, pero no se hace explícita. Se busca la idea de juego entre la representación y el concepto: lo sutil con lo violento, lo placentero con lo doloroso, lo cotidiano con lo ocasional, lo concreto con lo deseado; se juega a dejar ver y a dejar ocultar. Se aparece y desaparece, como entrando en un doble sentido, nuestras presencias se insertan y a la vez se aniquilan en el constructo social de lo que

⁵³ Verzini, Barbara; Op. Cit. p. 168

es "lo femenino". Se trata de conectar con la esencia ritual para aumentar el sentido de la acción y llevarla a un territorio psíquico mayor; son acciones ejecutadas en silencio, de aspecto algo sobrio, con cierta apariencia de aislamiento respecto al público, pero tratando de aperturar algo en él.

Como en un guiño irónico representado por los botijos, elemento un tanto arcaico, se busca significar el doble juego de lo que la mujer es, y lo que se representa que esta es, en donde con frecuencia, participa lo grotesco. Entre la imagen construida que forjamos en nosotras mismas a través de las representaciones, y lo que esconde en el fondo la mujer íntima: el silencio, el placer, la felicidad, el dolor, el amor... Se trata de vocablos fundamentales que constituyen lo esencial de nuestros deseos y sin embargo son sustraídos del lenguaje común, arrancados de nuestro modo de concebir la vida.

El sexo deja de ser, en numerosas ocasiones, una opción libre, ligada a la naturaleza de la propia vida, para convertirse en obligación por imperante continuo del sistema patriarcal mercantil. Nuestros cuerpos presionados hasta la saciedad por los medios publicitarios, son cada vez menos libres para decidir si queremos o no gozar con ellos, o para decidir sobre qué es lo que nos hace gozar, sino que han de responder a aquello que se espera de nosotras. Y lo que se espera es algo con frecuencia decidido por una industria del placer, que en muchas ocasiones, poco tiene que ver con los deseos forjados en la intimidad de nuestros silencios.

9- Conclusiones

9- Conclusiones

El cierre de este Trabajo Final de Máster es el resultado de unos meses de dedicación en los que se ha tratado de reunir una experiencia final venida de distintas procedencias. Los objetivos marcados inicialmente se han visto mayoritariamente satisfechos, a través sobre todo de la investigación de los temas, a los que pensábamos que la producción personal se sentía vinculada; un acercamiento al arte y la performance feminista desde los años sesenta hasta la actualidad, y ante todo haber incursionado en la búsqueda de los significados particulares de la obra presentada.

Aunque ya existía un pequeño camino previo, el cual este trabajo no podía abarcar, desde la primera performance de las aquí presentadas, realizada en enero de 2012 hasta la última en diciembre de 2013, se ha sentido una profunda evolución. No tan visible quizá en el aspecto formal, como en la conceptualización del trabajo y en la complejidad de los tanteos frente a la obra. Lo que empezó siendo casi una extensión de ciertos fragmentos vitales hacia lo corpóreo, ha ido adquiriendo una entidad singular que ha permitido establecer nuevas relaciones con la performance. Se siente la certeza de haber logrado que los objetivos planteados inicialmente, se hayan visto satisfactoriamente cumplidos al producirse un trazado que delinea la obra corporal y la palabra. Ello ha dado lugar a poder encontrar un espacio, en el que tanto la obra ya realizada como la futura, puedan verse significadas.

Destacar en estas conclusiones, que el presente Trabajo de Fin de Máster ha sido el resultado de un recorrido personal, que debe en gran parte al Máster de Producción Artística, su actualización. Actualización entendida como una puesta al día en contenidos y también como un reencuentro con aspectos de la propia creatividad que durante un largo tiempo estuvieron detenidos. Así pues quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las personas que en este contexto académico han propiciado esta feliz fusión entre pasado y presente; una asimilación entre la experiencia personal y lo recibido de los otros, una licuación que separa y nutre elementos para configurar, tal vez, una nueva forma de alojarse en el arte.

Este ha tratado de ser un trabajo de síntesis que buscaba poder expresar parte de lo acontecido a través de la experimentación con la performance, y destacar ese gesto de

fusión (a sabiendas ingenuo) con el propio acto de vivir. El territorio de encuentro con el propio cuerpo no es siempre feliz, sin embargo destacaría de las experiencias performáticas aquí presentadas que han supuesto un desafío para las complejas relaciones con las que nos miramos en los espejos de nuestra realidad.

De los cinco trabajos presentados destacaría que en cada uno de ellos, se generó una experiencia totalmente distinta a la otra; por destino, ubicación, público, relaciones vividas en el antes y el después, por lo que implicaba la propuesta personal del propio acto performativo. Todo ello constituye el corpus del trabajo como una experiencia que se entrelaza, trasciende al mismo momento en que esta se confecciona, y que forma parte indisoluble de la misma. Todo ello unido al acto creativo-conceptual de inspirar el trabajo en la vivencia-realidad.

Ese nexo conductor es el que une el pensamiento creativo-visual con un modo de entender un estar en el mundo, con el que se ha establecido el vínculo con el feminismo de la diferencia. Situarnos desde este lugar nos sirve para ubicarnos en una determinada realidad, para poder comprender un poco más lo que nos sucede y por qué nos sucede, para poder explicarnos un poco mejor nuestro habitar. No importa tanto si somos biológicamente diferentes; la cuestión es cómo vivir, cómo darnos respuestas con las diferencias que nos toca vivir, cómo relatarnos a nosotras mismas y también ante los otros, ante la construcción en la diferencia que la sociedad hace de nosotras. En este sentido, el feminismo de la diferencia y el arte, ambos, nos permiten expresarnos a través de la subjetividad, y ese es un afortunado encuentro liberador.

El término “negativo” por el que hemos circulado, es el que nos ha permitido atrevernos a mirar frente a frente lo que tememos, lo insoportable incluso; es con el que podemos definir las trampas de la realidad, lo desubicado de nuestras vidas. Su embate se atreve a golpearnos sin permiso para advertirnos que permanece asentado en nuestro portal; sólo invitándolo a entrar puede que algún día acepte el desahucio. Invitar a entrar lo negativo, significa dejar de lado los discursos resentidos para ser conscientes de que nuestra realidad está siendo configurada por meta realidades que nos ignoran, que nos utilizan, que nos destruyen y que nos categorizan en el mismo instante de nacer.

Es por ello que desde el territorio del arte podemos intentar algo. Sí, intentar. En lo expresado en este trabajo se ha pretendido llegar a una experiencia circular, para poder seguir con los quiebros y giros a los que la vida nos tiene acostumbrado. Existe el deseo y el proyecto de seguir trabajando a partir de las ideas que han sido ordenadas en este Trabajo Final de Máster. Por una parte la investigación teórica va a tratar de continuar su camino enfocada posiblemente a la realización una tesis doctoral. Por otro se busca convertir el acto creativo en un gesto de deliberación, tanto en el camino de lo personal como en relación al trabajo en arteterapia, disciplina para la que esta noción es fundamental.

Finalmente existe no sólo el deseo sino la ilusión de poder continuar realizando performance, así como crear y combinar con otros lenguajes como la fotografía o el vídeo, que formaban parte del trabajo anterior a performance. En cualquier caso, todo esto son hallazgos..., el tiempo dirá mientras transitamos...

10- Anexo. Dossier de obra

Performances



Fig. 14 y 15 - Performance NACIMIENTO 19-01-12. 15'

Centre de Cultura Contemporània Octubre, València



Fig. 15, 16 y 17 - Performance CORTANDO SUEÑOS 27-11-2012. 5'

Antic Teatre, Barcelona



Fig. 18 y 19 - Performance ROTURAS 15-11-12 15'

El patio Martín de los Heros, Madrid



Fig. 20, 21 y 22 - Performance TIEMPO Y CUERPO 15-11-13. 17'

Universitat de València. La Nau



Fig. 23, 24 y 25 - Performance CUERPO, FLUIDOS... 09-12-13 7'

Huellas In-Ciertas, Facultad de Ciencias Sociales, València

11- Fuentes referenciales

Bibliografía

Ensayos de Arte.

ALIAGA, J.V.; *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2010

CALASSO, R.; *La locura que viene de las ninfas*, Sextopiso, Madrid, 2005

FEHER, M.; *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, 1990

FERRANDO, B.; *El arte de la performance. Elementos de creación*, Mahali, Valencia, 2009

FISCHER-LICHTE, E.; *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid, 2011

GARCÍA CORTÉS, J.M.; *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, GVA, València, 1996

JONES, A.; *El cuerpo del artista*, PHAIDON, New York, 2006

LÖFFLER, P.; *Mujeres Artistas*, Taschen, Colonia, 2001

MARTÍN PRADA, J.; *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Sendemà, València, 2012

PHELAN, P.; *Arte y Feminismo*, PHAIDON, New York, 2005

RAMÍREZ, J.A.; *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009

RECKITT, E.; *Arte y Feminismo. Prólogo*. PHAIDON, New York, 2005

Feminismo y Filosofía.

DEL OLMO CAMPILLO, G.; *Lo divino en el lenguaje. El pensamiento de Diótima en el siglo XXI*, horas y HORAS, Madrid, 2006

MURARO, L.; et al, *La mágica fuerza de lo negativo*, Diótima, horas y HORAS, 2009

MOLINA, J.; et al, *Duoda. Estudios de la Diferència Sexual*, UB, Barcelona, 2012

FEDERICI, S.; *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2013

MURARO, L.; et al, *La mágica fuerza de lo negativo*, Diótima, horas y HORAS, 2009

MURARO, L.; *La increíble suerte de nacer mujer*, Narcea, Madrid, 2013

ORDINE, N.; *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Acantilado, 2013

STEINER, G.; *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Siruela, Madrid, 2007

STEINER, G.; *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2011

SZCZEKLIK, A.; *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*, Acantilado, Barcelona, 2010

ZAMBRANO, M.; *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2012

Psicología y Psicoanálisis.

CYRULNIK, B.; *Morirse de vergüenza. El miedo a la mirada del otro*, Debate, 2011

DOLTÓ, F.; *La imagen inconsciente del cuerpo*, Paidós, Barcelona, 1986

FLAX, J; *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Cátedra, Madrid, 1995

GREEN, A.; *El trabajo de lo negativo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006

GREEN, A.; *La letra y la muerte*, Promolibro, Valencia, 2009

GUATTARI, F.; *De Leros a La Borde. Prácticas analíticas y prácticas sociales*, Casus Belli, Madrid, 2013

WINNICOTT, D.; *Realidad y Juego*, Gedisa, Barcelona, 2008

Recursos electrónicos.

EMIN, Tracey, ¿QUÉ PRECIO TIENE EL ARTE? <http://vimeo.com/80772625>

FEDERICI, Silvia. Periodico digital; andaluces.es Entrevista.
<http://www.andalucesdiario.es/>

MAIOLINO, Anna Maria, *Banquete antropófago: Proyecto de conferencia*, 2009, Fundació Tàpies Barcelona, 2010. . <http://www.fundaciotapies.org/>

MARTINEZ-COLLADO, Ana; Perspectivas feministas en el arte actual.
www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.htm

OROZCO, Juan Felipe, *Colectivo El Cuerpo Habla*, Universidad Antioquía
<https://es-es.facebook.com/.../cuerpo-habla/...semanamaría-teresa>

RAMIREZ MOLANO, Constanza, *La performance de María Teresa Hincapié, Nómadas*, nº24, 2006. www.redalyc.org

Catálogos

MAIOLINO, Anna Maria, *Conversación entre Anna Maria Maiolino y Helena Tatay*, Fundació Tàpies Barcelona, 2010.