

TFG

INTERACCIONES Y ERRORES

PERFORMANCE E IDENTIDAD SOCIAL

Presentado por Abel Bueso Ferrer

Tutor: Juan Vicente Aliaga Espert

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El siguiente proyecto de TFG aquí presente es una propuesta de trabajo performativo, a partir de una serie de planteamientos teóricos, combinados con experiencias dentro de una base intuitiva y experimental. Se trata de una serie de piezas performativas donde se combina la presencia del cuerpo con la instalación, el espacio escénico, el uso del objeto simbólico, y la presencia de conceptos como la interacción social, y la identidad de género y social. Se trata al mismo tiempo de un autorretrato y un retrato del contexto social del autor, puesto que se utiliza la propia identidad del mismo para plantear las cuestiones y conflictos que le afligen, pero que son, al mismo tiempo, cuestiones que afligen al entorno del mismo.

Este proyecto de TFG tiene como intención aplicar los conceptos y conocimientos adquiridos durante la etapa de aprendizaje en un trabajo más coherente y sólido, donde las diversas cuestiones que se han ido planteando y resolviendo a lo largo del tiempo han sido el recurso clave para la producción artística. Estas cuestiones han nacido a partir de conflictos internos en consecuencia de agentes externos, hablando desde un punto de vista de interacción sociocultural. Dentro de ellos no solo abarca la interacción social en sí, sino que tienen cabida conceptos más concretos como son la identidad de género, la transexualidad, el transgénero, la intersexualidad, la fluidez de género, el error en el género, los conflictos dogmáticos en contraposición con los conflictos sensoriales e intuitivos del cuerpo, o la construcción e invención de las diferentes realidades en torno a las identidades individuales en contraposición a la tendencia de la homogeneidad de la masa social.

PALABRAS CLAVE:

GÉNERO, PERFORMANCE, IDENTIDAD, CONSTRUCCIÓN SOCIAL, INTERACCIÓN SOCIAL, INSTALACIÓN, ERROR

ABSTRACT

This next final degree project (TFG) is a performative proposal, based on a series of theoretic approaches, combined with experiences inside of an intuitive and experimental basis. It's about a series of performative pieces where the bodily presence is combined with the installation, the scenic space, the use of a symbolic object, and the presence of concepts such as social interaction, and the social and gender identity. It treats at the same time a self-portrait and a portrait of the authors' social context, since it uses its own personal identity to formulate questions and conflicts which affects it, but, at the same time, are questions that affect its own surroundings.

The intention of this final degree project is to apply the concepts and knowledge acquired during the stage of learning in a more coherent and solid manner, where the diverse questions that have been formulated and resolved over time have been the key resource for the artistic production. These questions were born as a result of internal conflicts poised by external agents, spoken from an interactive socio-cultural point of view. The point of social interaction is not the only one that spans inside of these questions, but other more specific concepts such as gender identity, transexuality, intersexuality, gender fluidity, the error in gender, the dogmatic conflicts opposed to the sensorial and intuitive bodily concepts, or the construction and invention of different realities surrounding individual identities as opposed to the tendency of homogeneity of social mass, are also included.

KEY WORDS

GENDER, PERFORMANCE, IDENTITY, SOCIAL CONSTRUCTION,
SOCIAL INTERACTION, INSTALATION, ERROR

Dedicado a mí mismo

Dedicado a mí mismo como forma de entender *me*

Dedicado a mí mismo como forma de entender *les*

Dedicado a les

Gracias, les

ÍNDICE

RESUMEN.....	p.2
ABSTRACT.....	p.3
1. INTRODUCCIÓN.....	p.6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	p.7
3. ANÁLISIS REFERENCIAL.....	p.9
3.1. LA NORMA Y EL SER HUMANO: SALIR PARA VOLVER A ENTRAR.....	p.9
3.2. INTERNET, REDES SOCIALES E IDENTIDAD.....	p.11
3.3. EL ESPACIO EN BLANCO: MIET WARLOP.....	p.13
4. MARCO TEÓRICO.....	p.14
4.1. AUTORRETRATO: LO PREVIO.....	p.14
4.2. PERFORMANCE: LA NARRACIÓN CONSCIENTE.....	p.17
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	p.18
5.1. SKIRT.....	p.19
5.1.1. La acción.....	p.19
5.1.2. El discurso.....	p.20
5.2. WAXED.....	p.21
5.2.1. La acción.....	p.21
5.2.2. El discurso.....	p.22
5.3. SHOES.....	p.25
5.3.1. La acción.....	p.26
5.3.2. El discurso.....	p.27
5.4. FAIL.....	p.30
5.4.1. La acción.....	p.31
5.4.2. El discurso.....	p.33
5.5. SNOW TV: THE NO NAME.....	p.34
5.3.1. La acción.....	p. 34
5.3.2. El discurso.....	p. 36
6. CONCLUSIONES.....	p.38
7. DOCUMENTACIÓN REFERENCIAL.....	p.41
8. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	p.46

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo realizado a lo largo del proceso práctico del TFG ha tenido un alto porcentaje de experimentación e intuición; sin embargo, este proceso de improvisación física tiene una fuerte base teórica y narrativa previa, como un marco delimitado donde se produce la libertad.

Este aspecto tiene su sentido; muchas veces se tiende a crear ciertas reglas, estructuras o normativas en relación a algo. Esto es lógico en el sentido de que ayuda a organizar las cosas, pero tiene el inconveniente de delimitar fuertemente la libertad expresiva alternativa; creo en la necesidad de disponer de la posibilidad de poder obtener unos horizontes creativos sin barreras. Pero hay algo que me resulta mucho más interesante, y es la posibilidad de poder delimitar libremente tus propias barreras creativas. Esto es, crearte tus propias normas, reglas o límites, dentro de los cuales poder profundizar con total libertad. Creo que los marcos tienen potencial, ya que producen una retención, un corte de fluidez que produce una tensión en la reciprocidad creativa, lo cual lleva a un flujo más intenso en el momento de ser liberado: similar a una tensión sexual acumulada.

Mi límite ha sido marcado a partir de unos imprescindibles: el uso del cuerpo; la utilización de elementos simbólicos como objetos, o elementos adquiridos por el cuerpo; la estética meditada tanto en el espacio como en el objeto y el cuerpo; la posibilidad de homogenización de las diferentes piezas entre las mismas; la importancia del aspecto formal final; las narrativas relacionadas explícita o implícitamente con cuestiones de autorretrato en torno a la identidad, la interacción, y el género; la posibilidad de las piezas de ser tratadas de una forma multidisciplinar o interdisciplinar, e incluso poder ser valoradas desde una sola disciplina, dependiendo del estado de la pieza.

A partir de esta serie de imprescindibles creo una pieza, utilizando algún elemento que me sugiera una serie de narrativas con las que interactuar mediante el cuerpo. Se trata de crear espacios escénicos en los que el cuerpo interactúa. Estos espacios ya no son tan solo elementos dispuestos en el espacio; son una instalación interactiva, un espacio escénico, una delimitación o transformación espacial previamente producida con la que el cuerpo se relaciona para crear estímulos tanto emocionales o interaccionales con el espectador, como líneas narrativas para el mismo. Al mismo tiempo, las performances funcionan a modo de 'ritual procesual' para el autor, como un medio por el cual canalizar y liberar energías, de forma que las piezas tienen un alto grado de intimidad a la par de tener una lectura enormemente abierta.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El sentido de esta serie de propuestas performáticas es amplio. En el sentido del yo, este conjunto de propuestas en clave de performance explícita y consciente han servido y tienen como función final un sentido de auto-crecimiento personal. En cierto modo, estas acciones físicas, en las que el productor de obra es explícitamente partícipe dentro del producto, son una forma de explorar conflictos, tanto internos como externos, particulares o no definidos, desde una perspectiva de lenguaje libre, ambigua, donde la forma en la comunicación de la información, tanto racional como instintiva, ha surgido desde una estructura, desde un lenguaje, extremadamente ambiguo, influenciado y deformable. De este modo, mediante el lenguaje abierto y el uso explícito del cuerpo, pueden hacerse visibles procesos invisibles, y con un alto grado de implicación, que de otra forma no podrían lograrse.

Es la necesidad de buscar recursos expresivos en los que la comunicación trate de abarcar, en la mayor medida de lo posible, el completo entendimiento de algo concreto existente en la mente; algo que, en realidad, no es posible, pero, de algún modo, es posible experimentar el tratar de acercarse, mediante el uso de lo concreto y lo subjetivo, de lo sensorial y lo narrativo, al mismo tiempo. Hay una innumerable cantidad de formas de comunicar, y todas tienen aspectos fuertes y otros débiles. Tal vez el bache, en muchos aspectos del lenguaje en la producción artística, está en lo ambiguo, en lo inconciso e incoherente, en lo que a entendimiento racional práctico se refiere. Pero eso mismo da un enorme potencial de exploración. El concepto de practicidad en la producción artística es algo que escasea en general, y muy posiblemente en este proyecto también. El concepto de practicidad, en el sentido de funcionalidad, quitando la producción reivindicativa con destino a una repercusión social explícita - enmarcada en el arte -, dentro de la realidad palpable, no se tiende a tener en cuenta en la producción artística. Tal vez ésta es la clave para conseguir un nuevo recurso de lenguaje. Aunque, claro está, no todo es *a* o *b*, hay diferentes escalas y, muchas veces, el *a* y el *b* coinciden al mismo tiempo. Siempre hay un grado de practicidad, aunque sea una practicidad ambigua, aunque la practicidad intrínseca en la producción artística sea el mismo proceso de producción y evolución interior del productor de conocimiento. Creo en la necesidad de investigar dentro de lo inconcreto porque, de ese modo, a la larga, en una última instancia, se vuelve práctico. Este es el objetivo, puede que un tanto abierto y ambiguo, o la razón, por la que trato de producir mis procesos complejos o intangibles en mi cerebro; la necesidad de aproximarme a lo que no es concreto, la necesidad de convertir en tangible lo que, por tener una combinación innumerable de percepciones al mismo tiempo -y no-, no puede serlo en una comunicación usual.

En un aspecto más banal, el objetivo de mis propuestas es el de representar, en un ámbito artístico, una serie de conflictos respecto a la interacción social, concretamente en torno a los conflictos que surgen entre la identidad del individuo y la identidad de la masa social, dentro del contexto próximo del sujeto productor, es decir, yo; habría que aclarar si cabe que mi contexto próximo hace referencia a los diferentes entornos que afec-

tan a mi persona, que aunque sí que son, en la mayoría de los casos, los de ámbito cotidiano, también existen otros como la realidad virtual, por ejemplo, entre otras posibilidades. En definitiva, trato de explorar, investigar, ampliar conocimientos, y conseguir densificarlos en piezas performático-instalativas, partiendo de los conflictos que surgen en la relación entre el sujeto y el contexto, desestabilizando las expectativas ortodoxas de género.

Me gustaría hacer un inciso breve en cuanto a la metodología, ya que en apartados posteriores, como en el apartado número cinco, se podrán apreciar los procesos con más detalle. Sencillamente mencionar la metodología que utilizo generalmente de forma sintética. Normalmente el proceso comienza desde un concepto mental y acaba en una pieza (instalación, etc.) con un ejercicio del cuerpo en el 'plano físico'. En el proceso trato de observar, entender y procesar conflictos que aparecen en mi camino, produciendo, en última instancia, una pieza con un lenguaje tanto simbólico y narrativo como experimental y sensorial, procurando unir en un solo concepto varias ideas y formas de lenguaje; un espacio definido abierto a múltiples narraciones. Así pues, normalmente hago un proceso reflexivo, y escribo y dibujo las ideas (Fig 18), tratando de prepararlas y/o plantearlas para realizar posteriormente metáforas mediante la producción artística. Esto quiere decir, reflexionar, dibujar, escribir, y experimentar con el cuerpo y los elementos posibles a utilizar, para acabar encontrando, finalmente, el proceso, la pieza, que buscaba.

3. ANÁLISIS REFERENCIAL

Me gustaría hablar de las personas. Este proyecto habla sobre las personas, habla sobre la comunicación entre las personas, la interacción de las mismas. Y el error y/o satisfacción resultante. Los seres humanos somos una fuente de creatividad. Somos seres de comunicación, en todos los sentidos. Necesitamos comunicarnos, necesitamos representarnos para poder comunicarnos de la forma que nosotros creemos que queremos voluntariamente que se nos vea siendo comunicadores y comunicados.

Dicha interacción es la que provoca en mí la necesidad de resolución. La necesidad de búsqueda. Así pues, en este apartado, realizaré tanto una reflexión de dicha masa referencial, como una pequeña referencia a personas/artistas y conceptos. Aunque sobre todo me gustaría hacer hincapié en esta forma de ver las influencias - el entorno como referente - que inspiran en la producción artística.

3.2. LA NORMA Y EL SER HUMANO: SALIR PARA VOLVER A ENTRAR.

Nos encontramos con el concepto de normatividad en la identidad social del ser humano: la normatividad pensada como una herramienta la cual sirve para 'enmarcar' una serie de normas sociales las cuales el ser humano debe acatar y desempeñar, es decir, asumir, en su concepto de individuo dentro de la sociedad. Para entender el concepto de normatividad, creo necesario hablar de la construcción de la identidad social pues, desglosando el proceso de construcción de la identidad en el ser humano, podremos comprender, con mayor perspectiva, su funcionamiento.

De la forma que yo entiendo, la construcción es el proceso en el que un individuo se forma, se define, a sí mismo y, en última instancia, desde la consciencia. Es un proceso por el cual un individuo determina cómo quiere mostrarse, y qué y cuánto quiere hacerlo frente a sí mismo y a los demás. Y es esa forma exteriorizada de comportamientos, de estética, y pensamientos creados, inventados, lo que denominaremos 'construcción de identidad' (Entendamos el término invención desde un punto de vista más amplio; no se trata del término desde una perspectiva negativa, de una connotación de 'máscara' a la identidad, sino más bien todo lo contrario. Hay que tener en cuenta que todo lo que comprende y cree saber el ser humano es absolutamente inventado, es decir, percibido, procesado, y finalmente, entendido y revisualizado por su mente. Es importante entender esto para poder comprender hasta qué punto de neutralidad y de 'desconnotatividad' queremos significar al término construcción; signifiquémoslo de la forma más sintética posible; entendiéndolo como una serie de múltiples y constantes golpes de 'acción-reacción' entre algo que es, desde su punto de vista como individuo, y su entorno. Es el sutil carácter individual de un conjunto aparentemente 'homogéneo').

Cada ser humano se crea una idea y una definición de sí mismo, que ciertamente es vista de forma diferente por el individuo y por los demás. Esta definición en el sujeto tiene mucho de subconsciente e involuntario, pero también mucho de consciente y voluntario; es pues algo así como una forma base raíz que viene de nuestra diferenciación como individuo, que va tomando diferentes formas, en transformación continua, a lo lar-

go del contexto – el lugar, el tiempo, y los estímulos que transcurren en este- , y las respuestas consecuentes de dicho individuo hacia su entorno.

Dentro de esta idea de construcción social nos encontramos con otro concepto: el binarismo de género. El binarismo de género es la idea de que el ser humano tiene dos únicas identidades en cuanto al género, basadas en ‘hombre’ o ‘mujer’, entendidas desde la perspectiva de la reproducción y, por lo tanto, desde la diferenciación social desde los órganos sexuales. Esto es lo que ocurre por tendencia general, es decir, es la norma. En la sociedad, en general, separamos el género socialmente según el órgano sexual de uno, porque entendemos que es el órgano sexual, y sus consecuentes repercusiones sobre el cuerpo de un individuo, lo que caracteriza la identidad, de forma inamovible. Lo cierto es que esto no es así: si bien sí que es cierto que, dado la ‘obvia’ diferencia entre un ‘género sexual’ y otro, lo más sencillo, por cuestión de simplicidad visual y funcionalidad reproductiva y productiva, sería separar del modo que se ha descrito anteriormente.

Pero existen muchas personas que se salen del binarismo. Deberíamos pensar que, dado al gran aumento de la población humana, y el progreso de desglose o enriquecimiento que está teniendo el mismo, tanto social, como cultural o científicamente, deberíamos llegar a entender que un concepto tan simple, como es el del binarismo, se rompa: hay mucho peso. Y es que cada vez más se está estableciendo una forma de entender el género y el sexo de una forma mucho más rica y variada. Un plantemiento que surge de la necesidad de no adaptarse a un sistema que está empeñando a dejar de funcionar. Un sistema que ya de por sí tiende a discriminar casi cualquier variante; ahora se trata de eliminar esa norma para que todo este conjunto que somos el ser humano, con grandes variables de construcciones de identidad de género, sexual, anatómico, etc., puedan ser tratadas por “iguales”. En este caso, el objetivo no es la normalización de un sujeto dentro de la norma establecida, sino de establecer una nueva norma, que ‘no fuese norma’, de forma que no habría una necesidad de ‘normalizar’ a un sujeto para que pudiera vivir del modo en el que su identidad siente que le corresponde. Y aquí es donde entra el concepto *queer*.

El concepto *queer* es remarcable en lo que a su situación frente a la norma se refiere. Es un concepto complejo pues tiene muchas posibilidades en cuanto a significados, sobre todo a lo largo del tiempo. Podríamos decir que tiene, respecto a lo que yo entiendo – puesto que es algo complejo –, un carácter fuertemente fluido. Comparando, si bien en el pasado la palabra *queer* era aplicable prácticamente a cualquier persona que no fuese heterosexual de raza blanca, ahora el término es mucho más concreto. O tal vez no – todavía sin serlo - .

Podría utilizarse el término en casos donde un individuo se sale de su rol identitario social, saliéndose del binarismo, para entrar, de nuevo, en el mismo desde el otro lado – lo que podríamos entender conceptualmente como una persona transexual o transgénero -. Una persona que transcurre por dicho proceso podría abarcar las aguas de lo *queer*, pese a que al final lo que pretende es entrar dentro del binarismo, es decir, estar normalizado dentro de un concepto de organización social ya esta-

blecido: aunque la teoría queer también afirma que todas las “identidades sexuales” son igualmente “anómalas”, incluida la heterosexualidad.

Pero también nos encontramos con la idea de la no idea, la idea de no estar etiquetado, o al menos no de una forma tan definida. Una persona que no se siente cissexual - persona conforme con su identidad sexual asignada por norma desde su nacimiento -, pero tampoco transexual, y ni siquiera es intersexual física, emocional o mentalmente, estaría también en las aguas de lo *queer*. Aquel individuo que no siente ninguna direccionalidad sexual ni de género definida en su persona, y tampoco se siente cómodo en un rol de género en particular. Si bien se podría decir que la transexualidad o la cissexualidad buscan la definición dentro de lo binario, un individuo de ideología, género y sentimiento un tanto ambiguos, o andróginos, se saldría del ‘campo de juego’. Pero en este caso, para quedarse fuera - o incluso para pasearse ‘libremente’ dentro -. Y esta persona podría ser denominada – entre un alto número de particularidades – un individuo de *género fluido*. Dicho individuo, indefinido en lo ‘fijo’, es una persona que no puede jugar y, por lo tanto, se queda fuera. Estas personas saltarían desde su lado del campo de juego para quedarse en el aire y, en principio, no caer de nuevo al suelo. Es por eso que creo que estas personas pueden ser más difíciles de entender de lo normal. Puesto que no hay una definición evidente, hay una posible incompreensión más fuerte: y es que el ser humano necesita encasillar de alguna forma para entender. Una forma de ‘encasillar el aire’ sería este término tan amplio, ser *queer*, en el que cabe todo y nada, que plantea en la humanidad el aprender a desaprender de lo que sabemos sobre el género y el sexo.

3.2. INTERNET, REDES SOCIALES E IDENTIDAD



Fig 1. Hari Nef. Fotografía perteneciente a su cuenta de Instagram @harinef.

Una persona la cual me gustaría nombrar es Hari Nef (Fig 1). Hari Nef, nacida en 1992, es una mujer – transexual – judía estadounidense. Modelo, escritora y actriz. Su origen como hombre fue la razón por la que desató reacción mediática, aunque evidentemente no fue sólo la reacción mediática, si no que ha sido su uso predeterminado de la identidad - su identidad de género -, su representación social en este nuestro mundo social, lo que ha hecho que, al tener un elemento de tanto poder en su pro más que en su contra, haya creado este fenómeno. Hari Nef es un reflejo absoluto del concepto de identidad media existente en este comienzo de siglo. El suyo es un concepto de persona con una pluriidentidad mutable y múltiple-espacial, en el sentido de que su identidad traspasa la barrera espacio-temporal usual, y se coloca en la realidad de la nueva red social, internet, mucho más compleja y rica en posibilidades aunque, a veces, mucho más pobre en vivencias y en detalles. He utilizado la referencia de esta persona por incluir características interesantes a analizar añadidas, como su identidad de género aunque, claramente, el fenómeno internet es algo que está influyendo en nuestra especie de una forma casi global.

En la red social hay una sobrecomunicación de la incomunicación, una especie de tirolina por la que la información pasa y llega de un punto a otro, casi sin pararse, de forma que la información que uno ofrece se abre al mundo, y desaparece casi al instante. Nuestra existencia en este lugar termina en el

momento en el que el presente inmediato de la información presencial que hemos proyectado (es decir, algún registro que marque nuestra presencia, ya sea una fotografía, un escrito, etc.) en alguna que otra plataforma deja de recibir reacción. A veces pueden ser dos días. A veces pueden ser minutos, o segundos. Se trata de dar atención a los demás sobre tu existencia en todo momento. De prolongar tu identidad en los cerebros del resto de personas a lo largo del tiempo, haciendo uso de la reiterada frecuencia, combinada con una equilibrada "calidad" del material compartido; pero incluso, si tu presencia identitaria en este tipo de redes de comunicación social es lo suficientemente fuerte y recompensada por el simple hecho de que tu representación social – en ese lugar - tiene suficiente poder comunicativo, entonces, ni siquiera necesitarías apoyarte en un aspecto 'cualitativo' de la información o material, identitario o no – siempre es identitario – que hayas compartido.

Todos estos conceptos, al igual que en muchas otras personas, se pueden apreciar dentro de la persona de Hari Nef (podríamos utilizar a otras personas de características similares en cuanto a la identidad de género y la repercusión mediática actual como Caitlyn Jenner, Andreja Pejic, Gigi Gorgeous, Frazer Harrison, etc.). Hari Nef utilizó su transición como un potencial comunicativo identitario en las redes sociales, y esto provocó que saliera a una fama relativa, llegando a obtener un trabajo remunerado por su representación identitaria: a saber, ser modelo para las pasarelas de moda más importantes del mundo, y ser portada de las revistas de moda más importantes, como *Vogue*. Sin olvidar el hecho de convertirse en un ser político de influencia creciente dentro del colectivo LGBTI y fuera del mismo. De esta forma todo lo que pudiese hacer o decir queda mucho más remarcado que antes. Y todo a causa de las redes sociales, utilizando su construcción de identidad como herramienta, entendiendo la 'herramienta' desde un amplio número de significados.

Dentro de este proyecto sobre la identidad social, la identidad de género, la interacción social, y la desestructuración de identidades preestablecidas, creando y aprendiendo nuevas formas de identidades y comportamientos, no podía faltar el <<estigma internet>>, el mayor difusor de información y proveedor de comunicación actualmente en el mundo.

Con este pequeño apartado de internet me gustaría, finalmente, remarcar este doble aspecto tan sumamente característico de nuestra era; internet ha abierto al ser humano la posibilidad, no de globalizar, si no de homogeneizar, en una heterogeneidad de inacabables posibilidades, la cantidad de información, formas, procesos y comportamientos ofrecidos por el mismo en un solo cuerpo identitario, el cual se extiende más allá del espacio-tiempo usual y se deforma y transforma de formas inesperadamente ricas y variables. En consecuencia, parece internet un espacio que da la posibilidad del conocimiento (sea bueno, entendido como 'información', o malo, entendido por 'desinformación') y parece atenuar la ignorancia. Al mismo tiempo, el natural comportamiento del ser humano de buscar el orden y el equilibrio parece augurar un futuro en el que toda esa información tan rica y variada, pública y privada, surgida gracias a cada uno de los usuarios que utilizan internet, podría verse utilizada como una herramienta de alto poder de homogenización, control, dictadura: la incomunicación de la sobrecomunicación, la desinformación de la sobreinformación: el control del medio de "libre" información y expresión más grande que el ser humano haya concebido para sí.

3.3. EL ESPACIO EN BLANCO: MIET WARLOP

El espacio en blanco es uno de los conceptos base que utilizo en mis performances. La idea del espacio en blanco consiste en tratar de segmentar un espacio de forma que la libertad y la anarquía queden ahí liberados, de forma que la creatividad esté tan solo condicionada por el marco que uno mismo ha impuesto. En este apartado trataré el espacio en blanco y haré hincapié en la artista Miet Warlop desde este punto de vista.

Miet Warlop (1978) es uno de los referentes que considero, dentro del aspecto performativo, escénico y estético, más importantes dentro de mi producción artística. Ella es una artista de Bélgica, nacida en Torhout, y trabaja con el espacio escénico, la performance y la escultura, combinándolos en un mismo ámbito. Lo que llama la atención de esta artista es esta capacidad para combinar una multitud de recursos en un mismo espacio escénico. Se apropia de la pintura, la escultura, la instalación, la danza y la performance para crear una única pieza donde cada elemento está nivelado con la misma importancia, ya sea una persona o un objeto, pues todos conviven en un mismo nivel de participación. Crea una estética en la cual la línea de sucesos plásticos y físicos llevados a cabo crean una narrativa con una función muy estética y con una fuerte presencia cómica.

Uno de sus trabajos se titula *Mystery Magnet* (Fig 3). Se trata de una pieza en la que el absurdo provoca la risa. Una serie de personajes pasan por escena, realizando diferentes acciones. Estas acciones cruzan la línea de lo políticamente correcto o, tal vez, caen en el error de intentar ser o realizar algo a lo que no llegan. O tal vez lo sobrepasan: pantalones andantes que tiran chorros de pintura por la bragueta; un hombre gordo intentando descolgarse de un agujero; la utilización de recursos pictóricos a modo de énfasis tanto estético como cómico. El resultado es una explosión de estímulos en un espacio de momento presente. También ha realizado otro tipo de acciones, como sabotear su propia exposición en una galería usando los personajes del 'pantalón' para pintar todas las piezas y paredes, o crear espacios instalativos donde la performatividad está incluida en el espacio, pero en un plano más secundario.

Lo cierto es que la idea del espacio en blanco podría apreciarse en cualquier instalación: la razón por la cual he relacionado mi idea del 'espacio en blanco' con esta artista es por el aspecto activo del cuerpo en el espacio interactuando con los elementos, algo que considero está fuertemente presente en mi producción. Viendo sus piezas podemos apreciar como, enmarcando un segmento espacial de libre creación, marcado con límites propios compone, con una serie de elementos, sujetos, y elementos-sujetos, una narrativa que se articula en movimiento. Esta idea se acerca, dependiendo del producto estético final, a la performance, la instalación, la galería de arte o el espacio escénico, pero siempre tienen en común la cualidad interactiva desde un aspecto de producción artística. En la pieza *Dragging the bone* (Fig 4) de Miet Warlop se puede apreciar de una forma visualmente más sintética la combinación entre la escultura y el cuerpo, la instalación y el espacio intervenible, además de narrar conflictos de la propia autora como individuo. *Dragging the bone* es una pieza en la que la autora interactúa



Fig 2. Miet Warlop. *Springville*. 2006.



Fig 3. Miet Warlop. *Mystery Magnet*. 2012.



Fig 4. Miet Warlop. *Dragging the bone*. 2014.

con una serie de esculturas, algunas de escayola creadas a partir de moldes de su cuerpo y prendas de ropa, y otras estructuras. La autora se relaciona con los elementos para crear nuevas realidades corpóreas y espaciales.

Piezas como las que Miet Warlop realiza podrían verse tanto como instalaciones, performances, piezas de videoarte o series de esculturas. Con este tipo de obra se puede apreciar cómo la diferencia en la catalogación de producción artística podría estar en el contexto (espacio) y no en el contenedor ni el contenido (pieza): Piezas interdisciplinarias que cruzan las barreras del marco de 'arte de galería', llegando al espacio escénico. El concepto de espacio en blanco, un lugar que abarca cualquier espacio con cualquier disciplina, pues lo interesante del mismo es él mismo, en relación con la mente/cuerpo del sujeto productor, el espacio, el proceso, y la misma producción artística.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. AUTORRETRATO: LO PREVIO

Identidad. Construcción. Análisis.
Deconstrucción. Análisis.
Construcción.
Bucle.

Para comprender la producción artística aquí presente de forma completa, es necesario hacer un retroceso en la línea de tiempo, en la línea de evolución. El fenómeno que dio origen a este proceso fue un conflicto de identidad. Hay que tener en cuenta que todo este proceso creativo proviene de un autorretrato y, en consecuencia, de un planteamiento identitario. El conflicto identitario llegó a un plano consciente en el punto en el que se dio un tiempo y un espacio anárquicos. Esto quiere decir que surgió a causa de una situación de libertad para el sujeto.

Con esto me refiero a que yo tuve la posibilidad de plantearme mi identidad de una forma libre y consciente en el momento en el que me alejé de mi espacio y tiempo usual, y encontré un lugar en el que, a puerta cerrada, era un 'lienzo mental' totalmente en blanco, en el cual yo pude, libremente observar todas las características que fui capaz de descubrir en el 'yo identitario'.

Esto ocurrió cuando me fui de Erasmus a Rochester y Londres, Reino Unido (2014-2015), momento en el que me alejé de mi contexto social habitual, el cual influía fuertemente en mi proceso de interacción con el entorno; por lo tanto, dejaba de producirse dicha influencia de forma directa, y entonces, era capaz de observar el entorno no-presente con mayor perspectiva. En el período de tiempo que estuve en Inglaterra, unos cinco meses, se me asignó una habitación para mí. Siempre había querido estar solo una larga temporada para poder realizar un autoconocimiento profundo. En esta situación tuve la posibilidad de hacerlo. Durante este pe-

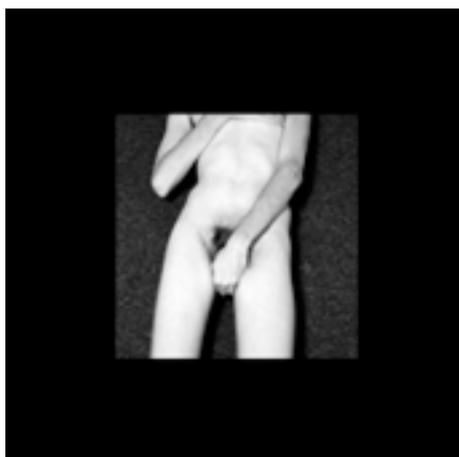


Fig 5. Abel Báguena. Autorretrato: *Desesperación*. Fotograma de vídeo-performance. 2015. (<http://elvellutblau.tumblr.com/post/100199278359>)

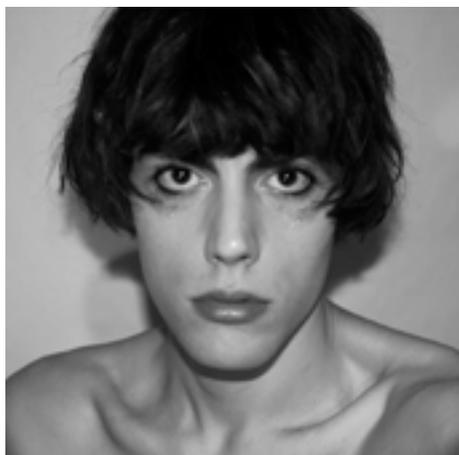


Fig 6. Abel Báguena. Autorretrato: *Waxed*. Fotograma de vídeo-performance. 2015. (<http://elvellutblau.tumblr.com/post/102608741019>)



ríodo dediqué la mayor parte del tiempo a estar inmerso en aquella habitación, la cual funcionó a modo de crisálida, en la cual realicé un proceso de autoanálisis, deconstrucción y construcción, a la par de consumir información respecto al tema de la identidad, la identidad social y de género.

En síntesis, tuve la posibilidad de crear un espacio de evolución consciente en el cual yo tenía total libertad para decidir qué era lo que definía y lo que no definía mi identidad. Fui capaz de analizar las características que componían mi identidad - tales como, por ejemplo, comportamientos estereotipados predispuestos para el 'hombre cis heterosexual' -, hacer una crítica, y observar cuales consideraba como una falacia. Durante este proceso hice uso del autorretrato; se trataba de utilizar la fotografía como herramienta de autoexploración. Este método es algo que ya había empezado antes de irme a Inglaterra. Pero en mi espacio anárquico, o en blanco, cogió fuerza.



Mediante el uso de la fotografía fue como empecé a indagar, de forma inconsciente, en el autoconocimiento. Gracias a la fotografía pude descubrir de mi mismo mucho más de lo que en un principio se podía esperar. Encontré nuevos aspectos, facetas, inexploradas en mi persona. Cuando volví a mi contexto habitual, es decir, volví a Valencia, apliqué absolutamente todo lo que había macerado allí; comencé a mostrar externamente facetas que materializaban explícitamente las diferentes formas de identidad a las que había llegado. Esto quiere decir, por ejemplo, que comencé a 'feminizar' mi apariencia: Comencé a utilizar cosméticos, a ponerme ropa y complementos 'de mujer', etc.. Femenicé socialmente mi apariencia, es decir, representé mi identidad de una forma estereotipadamente más femenina para poder presentar mi nueva realidad. Incluso empecé a realizar sesiones de láser facial para eliminar mi barba.



Fig 7, 8 y 9. Abel Báguena.
Autorretrato. 2015.

Esto fue lo que yo entiendo como mi primera gran evolución de crecimiento autoconsciente, en el cual me vi con la necesidad de utilizar la fotografía como un elemento clave con el cual yo entender a mi persona. En un principio no tuve demasiados conflictos con mi entorno, pues yo veía el proceso como algo obvio. La gente que no lo llegaba a comprender y me preguntaba era respondida con muchísima naturalidad. Y esa naturalidad fue la que hizo que se viese de una forma más o menos neutra, e incluso positiva, dentro de mi entorno cercano. Pero con el transcurso del tiempo, la situación empeoró. Al pasar cierto tiempo en mi contexto social, y estar mostrando algo tan frágil y sincero en el entorno cotidiano constantemente, el hecho de percibir las energías negativas y recibir los comentarios negativos, pasaron factura. E incluso el complejo de sentirme sexualmente menos atractivo, hasta de quedar vetada mi sexualidad socialmente por lo demás, por una cuestión de identidad, provocó en mi una implosión en mi evolución de inteligencia identitaria. Esto quiere decir que comencé a mostrarme y esconderme de forma alterna, simplemente para pasar más desapercibido en algunos momentos y poder realizar mi vida cotidiana sin tener que cargar con un enorme esfuerzo añadido innecesario.

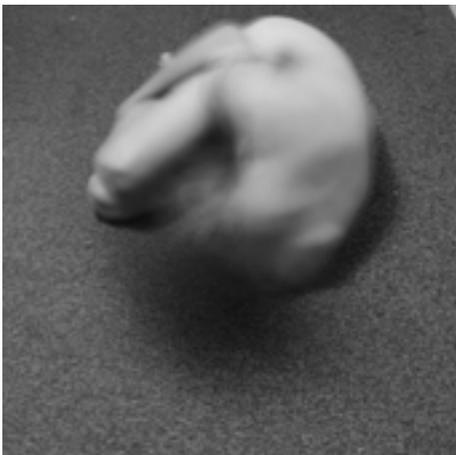


Esta alternancia entre la necesidad de expresar mi libertad identitaria, y la necesidad de sentir que mi vida tenía una calidad más o menos llevadera, me ocasionaba, y me sigue ocasionando, quebraderos de cabeza. El equilibrio entre identidad y calidad de vida se hace difícil, sobre todo en el momento en el que tu identidad no es algo definido en absoluto.

Hubo un momento en el que consideré mi transexualidad. Llegué hasta un extremo en el que el siguiente paso sería la hormonación. Pero justo en ese momento visualicé la situación como una imposición extremadamente social. Traté de llevar mi identidad como un *dogma* certero en el que moverme en sociedad, y después me di cuenta que lo que estaba haciendo era intentar definirme, nuevamente, para satisfacción de los demás. No es que yo no quisiera ser aparentemente una 'mujer al uso'. Es que, en realidad, no me importaba.

Y con esto quiero decir que, del mismo modo que no considero estar definido en un rol de género concreto, no le doy importancia, por lo tanto, a llegar a estar definido por alguno de estos roles. Esto quiere decir que todas y ninguna de las segmentaciones de identidad están en mí al mismo tiempo, o a tiempos segmentados distintos. Se podría acercar a la definición de *género fluido* nombrada anteriormente. El problema de abarcar este tipo de identidad es que, en sociedad, eres un sujeto difícil de clasificar, y por lo tanto, sueles recibir emisiones negativas de los demás, porque, la gente, al no ser capaz de definirte, se confunde, se frustra, no entiende, rechaza.

Fig 10, 11, 12, 13 y 14. Abel Báguena. *Autorretrato*. 2015.



4.2. performance: la narración consciente

Del autodescubrimiento a la narración.

De la vida a la acción.

De hacer de la vida una acción.

Esto es, en resumidas cuentas, el inicio de mi autoexploración. A partir del uso del autorretrato como autodescubrimiento, y su posterior éxito personal en lo que a funcionalidad se refiere, comencé a utilizar el concepto de un modo más narrativo-explicativo, y con un autoconocimiento más implícito. Esto es algo que se podrá observar durante el proceso de producción artística. La primera fase de producción artística se basaba en el autorretrato como una forma de autodescubrimiento y medio para generar nuevas posibles realidades identitarias, de una forma naturalmente explícita, por el hecho de que ese era su fin mismo. En cambio, posteriormente, la idea de autoconocimiento por autorretrato era una idea mucho más implícita. Ahora, las ideas que se generaban eran, como he dicho, de un contenido de tendencia mucho más narrativa-explicativa. En este momento, se trataba de mostrar ideas a partir de lo aprendido, y de darles la vuelta, o de mostrar los conflictos de esa misma idea, en sí misma, o con el contexto. Utilizar el autorretrato como una forma de narración abierta, más que como una forma de autoconocimiento explícito; porque siempre hay un grado de autoconocimiento en el autorretrato, pero la cuestión es el grado de implicación consciente que se aprecia en la producción artística.

Cuando comencé a realizar performances, mi idea era transmitir sensaciones, más que mostrar narrativas. Aunque lo cierto es que en una primera instancia lo que parece es que se pretendan mostrar narrativas; esto es cierto, totalmente; pero lo que es más interesante dentro de esta narrativa, y que es su esencia, es la energía y la capacidad de transmitir discursos emocionales, a través y con ayuda de los recursos simbólicos y narrativos. De esta forma, conseguía transmitir los diferentes aspectos provenientes de un mismo origen; la línea narrativa funciona a modo de base, con la cual trato de explicar realidades dogmáticas. Es como explicarle algo a un niño con ejemplos, que podría ser, por ejemplo, utilizar un objeto como elemento simbólico, y trabajar con él, de forma que esa interacción genere narrativa por el solo hecho de que tanto el objeto como el sujeto tienen una fuerte carga simbólica en el espacio: esto último es la base de mis performances hasta ahora. La combinación de la narrativa preconcebida con la interacción intuitiva. Influenciar a los elementos predispuestos en el espacio con un significado, de forma que ese significado altere la interacción intuitiva, y que esa relación básica que ocurre en el espacio genere la narrativa, haciendo que dicho proceso cargue, en consecuencia, y de forma inamovible, un proceso emocional interno, visible en el exterior.

Fig 15, 16 y 17. Abel Báguena. Registro fotográfico de performance. *Autorretrato*. 2015.

5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Como se ha mencionado antes, las performances nacen desde un punto de vista ideológico/simbólico. Esto quiere decir que desde un principio se tiene en cuenta una cuestión, una circunstancia, un conflicto, con el cual se procede a la experimentación creativa, y a la creación simbólica y visual, finalizándose en una pieza multidisciplinar donde la performance y la instalación se encuentran de un modo consciente. A continuación se presentarán las diferentes piezas que forman la serie.

He de decir que en cada apartado las performances vendrán siendo descritas de un modo fuertemente conceptual y narrativo-explicativo. No se describirán en su proceso de producción física en si misma en una idea de artista-artesano, pero sí de un modo mental (el discurso) y también procesual (la acción).

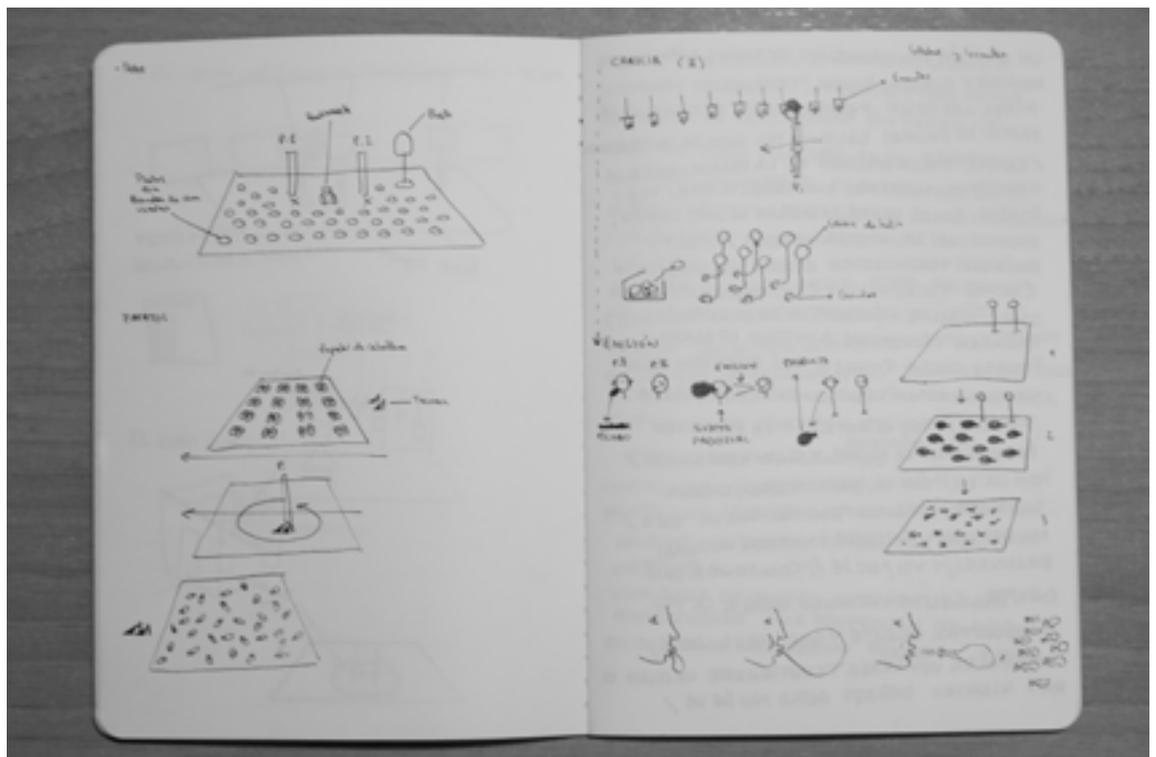


Fig 18. Abel Báguena. Libreta de ideas. 2015.

5.1. SKIRT (2016)



Fig 19. Abel Báguena. *SKIRT*. 2016. Performance.

VÍDEO: https://youtu.be/jBFdv_vseyA

Esta pequeña pieza servirá a modo de introducción y ejemplo al resto de las performances. Al contrario que las demás piezas, esta es una performance sencilla, desde un aspecto instalativo y espacial, pues tan solo consta de la necesidad de haber un objeto en el espacio junto al performer. Dicho objeto es una falda, con la cual se ha trabajado tanto desde un punto de vista intuitivo como narrativo-emocional. Presentando esta pieza, podremos observar de una forma más sintética el proceso que lleva a unir en un mismo núcleo la narración simbólica, y la experimentación e interacción con el entorno pre-dispuesto, ya sea un espacio (escénico o no, instalativo, etc.), un objeto, etc.

5.1.1. LA ACCIÓN

La pieza a describir contiene, al igual que las siguientes performances que vendrán a continuación, una serie de acciones las cuales van enlazadas de forma ordenada, y pretenden crear una narración tanto en el aspecto de lectura puramente visual y perceptiva como en una lectura simbólicamente más formal.

Primeramente, el performer aparece en el espacio, con una falda puesta. El performer procede a quitarse la falda, y la deja en el suelo. A continuación, se agacha e introduce la cabeza y el cuerpo en la falda por el lado inferior de la misma, de forma que al volverse a tener en pie se crea una imagen similar a un 'nido' de tela alrededor de la cabeza. El performer comienza suavemente a pronunciar la palabra <<pollito>> (Fig 19) repetidamente. La sensación que se produce en el performer es la de ser un sujeto delicado en un espacio acogedor. Pasado el tiempo, y de forma tajante, el performer tira del cinturón acoplado a la falda (Fig 20), de forma que se produce una imagen visual que lleva al espectador a visualizar el aspecto contrario, una



Fig 20. Abel Báguena. Detalle: acción 'pollito'. SKIRT. 2016. Performance.

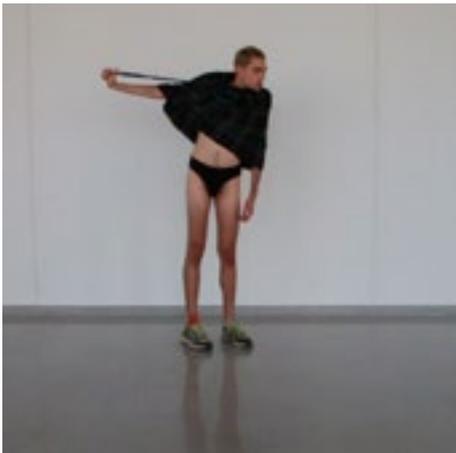


Fig 21. Abel Báguena. Detalle: acción 'ahorcamiento'. SKIRT. 2016. Performance.

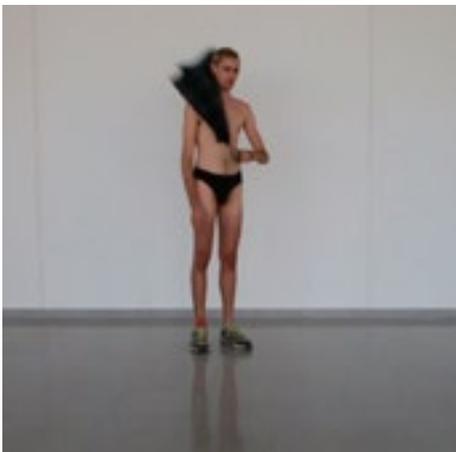


Fig 22. Abel Báguena. Detalle: acción 'flagelamiento'. SKIRT. 2016. Performance.

imagen seca y poco acogedora. Parece una insinuación al ahorcamiento. El performer tira del cinturón, y deja el cuerpo estático pero muerto, acumulando la tensión durante un tiempo. A continuación, el performer procede a quitarse la falda, procurando no romper la línea visual y, tan solo con la punta del cinturón en la mano, deja la falda colgando en el aire, el brazo estirado (Fig 18). Ahora aparece una nueva acción: el performer comienza a balancear sutilmente el brazo y, poco a poco, va agitándolo más fuerte. Llega un punto en que la acción de 'agitar' produce un movimiento que va enlazándose a la acción de autoflagelamiento. El performer está 'flagelándose' con la falda (Fig 21), en un ejercicio en el que la lectura percibida es de un cierto automatismo corporal. Esta acción comienza a disolverse de nuevo hasta que todo el cuerpo empieza a balancearse, llegando a un punto de delirio y frenesí que continúa hasta que, de repente, el performer para en seco.

5.1.2. EL DISCURSO

La narrativa de esta acción, como se ha dicho anteriormente, lleva consigo tanto un aspecto fuertemente simbólico como de intuición corporal. Podríamos decir que el proceso de las dos lecturas va fuertemente unido.

Hablado de la falda, podemos decir que es un objeto con fuerte carga discursiva para el performer. Atendiendo a la lectura del cuarto apartado, el marco teórico, en el que el suceso descrito contaba el proceso de desfragmentación y posterior reconstrucción identitaria, esta falda fue uno de los primeros objetos que funcionaron a modo de canal entre el proceso mental y la aplicación física de dicho proceso. Esta fue la primera pieza de carácter 'femenino' que compré con destino a ser un uso totalmente cotidiano después de ser consciente de mi proceso de construcción de identidad, es decir, destinada a tener la función usual de la ropa. Con ella rompí la barrera estética de mi propia estética corporal en un ámbito totalmente público y usual. De este modo, escogiendo intuitivamente este objeto para realizar una o varias acciones, se destapó inesperadamente una serie de cargas intrínsecas.

Dentro de esta pieza podemos encontrar un discurso fuertemente emocional. Es el resultado de esclavitudes de conceptos, en el sentido de que la falda supone un concepto para el autor y el concepto en sí mismo resulta al mismo tiempo conciliador y estigmatizador en la vida usual. Podríamos decir que la falda es un recurso que enriquece la identidad del sujeto pero al mismo tiempo condiciona a ciertas cargas negativas que, por el estado y el proceso, todavía deben procesarse, filtrarse, eliminarse del cuerpo. El resultado es una serie de acciones intuitivas las cuales dejan libres y al descubierto este cúmulo de residuos negativos, los cuales podrían estar depositados tanto en el objeto, la falda, como en el cuerpo del performer, pero sobretodo en la mente del mismo. De esta forma, nos encontramos con una función cercana al ritual, al igual que en *Waxed* - la pieza que viene a continuación -, pero con una estética y práctica mucho más desvinculadas de esta y más próximas a una estética performática simple. Considero que esta performance es un buen ejemplo de introducción, por su simpleza visual, y por la relación tanto intuitiva como emocional y narrativo-simbólica entre el performer y el elemento con el que interacciona.

5.2. WAXED (2015)



Fig 23. Abel Bagueña y Amparo Bagueña. *WAXED*. 2015. Instalación-Performance. Espacio Madame Mim, Valencia.

VÍDEO: <https://vimeo.com/182101801>

Este proyecto se basa en la creación de un espacio en clave de instalación, es decir, la realización de una instalación, en la que se utilizará como medio-herramienta una acción performativa: la performance formará, mediante su rastro y desecho, la instalación. Así pues, el espacio intervenido será un rastro de la presencia de la performance realizada. Los elementos que se utilizarán para la instalación serán: treinta bandas de depilación a cera; treinta platos de cerámica convencionales; una percha-maniquí; los elementos (ropas y objetos) que cubrirán, en un primer momento, al *performer II*. También se dispondrá de un radiocasete que en el que sonará la canción *Trolley song* de Judy Garland en el momento previo y posterior al proceso de instalación. Será una instalación final con cierto aspecto paisajista o escénico, con un punto de vista frontal principal, pero en la que el espectador podrá adentrarse e interactuar dentro de ella.

5.2.1. LA ACCIÓN

La acción consiste en la interacción de dos performers. Los performers entrarán en el espacio, el *performer I* con el radiocasete encendido en la mano, y se colocarán en sus posiciones previamente marcadas. El *performer I* colocará el radiocasete entre los dos performers y lo apagará. Ellos permanecerán estáticos y, lentamente, comenzarán la acción.

El *performer I* hará una acción individual de repetición en la que utilizará el elemento de la banda de cera para depilarse las piernas. Posteriormente, el *performer II* recogerá las bandas de cera usadas, una por



Fig 24. Abel Báguena. Detalle del maniquí. WAXED. 2015. Instalación-performance.



Fig 25. Abel Báguena. Detalle de los platos con las bandas de depilación a cera usadas. WAXED. 2015. Instalación-performance.

una, justo después de cada intervención del *performer I*, y las depositará en un plato (Fig 24). Todos los platos con las bandas de cera usadas serán colocados por todo el espacio uno por uno, con un objetivo de efecto visual de elementos repetidos en masa. Al finalizar el *performer I* su acción, el *performer II* se despojará de los elementos que le cubren. El *performer I* colocará dicho despojo en el busto-maniquí (Fig 23). Los performers se colocarán en sus marcas iniciales, y el *performer I* pondrá nuevamente la canción del radiocasete. Al final del proceso instalativo, los dos performers abandonarán la sala, dejando su rastro, que será la instalación.

5.2.2. EL DISCURSO

En el discurso de este proyecto se plasma una narración, la cual es al mismo tiempo convertida en una introversión y desmentida, para ser nuevamente reafirmada; se trata pues de tratar un tema con seriedad, y desproveerlo de sentido en tanto que se pierde en otro tema. Así pues, la narración dentro de la acción puede que parezca verse clara y al mismo tiempo no, de forma que las conclusiones a las que llegue el espectador puedan ser tanto de lecturas conceptuales distintas – provocadas intencionalmente –, como de lecturas de escenificación visual, que funcionan a modo de construcción de la instalación.

Este hecho se ve reforzado al segmentar el proyecto de instalación en la parte de la construcción y el resultado final; se puede leer como una narración continua, y al mismo tiempo, obtener lecturas del proyecto por separado. Esto viene a ser un hecho puesto que, al visualizar la instalación en paralelo al proceso, la lectura hacia los elementos, y como interactúan entre ellos y hacia el espectador puede ser – o no – muy distinta a la que se pudiese entender en su conjunto. Lo mismo ocurre con la acción pues, puede leerse en ella una serie de narraciones, y al mismo tiempo puede entenderse simplemente como ‘la forma de montar’ la instalación. Este juego permite al espectador crear su propia lectura, aunque también se le induce a desfragmentársela. Se trata pues de desmitificar la seriedad en el significado, pese a sí tenerlo, y darle el valor al proyecto en su conjunto, de forma que el espectador pueda ‘elegir’ a qué se lo ofrece.

El *performer I* realiza la acción individual de depilarse las piernas; esta acción proviene de un diálogo en el que se trata de exponer el tema de la feminidad del cuerpo como algo constructivo: hasta hace poco, y todavía presente, la anulación del vello es símbolo de feminización, y la feminidad per se, en el ser humano, es algo que se le atribuye de forma mucho más directa a una mujer: la máscara femenina. Así pues, al ser el *performer I* un cuerpo de sexo masculino, el cual está exponiendo el proceso tabú de la depilación, y en definitiva, el tabú que hay a mostrar la construcción de la “feminidad”, crea un pequeño diálogo controvertido en el cual el tabú está siendo mostrado por un cuerpo que no necesita por norma social llevarlo a cabo, pero que, en cambio, elige hacerlo. Así pues, habla también de la elección de un sujeto sobre su identidad visual, influenciado por su contexto, para poderse mostrar de la forma que desea ser entendido por la sociedad. Algo contradictorio, pues parece una elección voluntaria, pero al



Fig 26. Abel Bagueña y Amparo Bagueña. Performance *WAXED*, realizada en el Festival Cabanyal íntim, Valencia. 2016.

mismo tiempo es una elección impuesta por la masa social, que le obliga a sentirse entendido mediante diferentes formas de ‘alteración del cuerpo’, a diferentes niveles, como podrían ser el maquillaje, la ropa, las operaciones estéticas y, en este caso, la eliminación del vello corporal. El hecho de mostrar procesos de construcción que tienen cierto desagrado, como la depilación, que, como se sabe, es dolorosa, plantea el dejar de ver la feminidad tan solo como algo bello, blando y agradable, y permite mostrar también su lado hiriente ; la alteración física como forma de construcción de identidad.

El *performer II* recoge los despojos del *performer I* y los deposita en platos, los cuales va distribuyendo por el espacio. Desde este punto de vista, el *performer I* genera el material, la producción, y el *performer II* funciona simplemente como el constructor del ‘expositor final’; el *performer II* crea la mayor parte de la instalación, mientras que el *performer I* crea la mayor parte del material.

Pero la lectura individual del *performer II* es paralela a este hecho.

El *performer II* lleva una serie de atuendos y elementos ‘incorporados’ que están directamente relacionados con el hogar y la connotatividad de una ‘ama de casa’ real, una mujer que trabaja y dirige la casa. Su apariencia termina por ser totalmente una hiperbolización burlesca del concepto de ‘ama de casa’, con una finalidad crítica y propia del absurdo. El *performer II* es de sexo femenino y está realizando la acción de ‘servir los platos’. Trabaja y comenta ‘como una ama de casa’, de una forma un tanto predeterminada y mecánica. Su rol está llevado a una síntesis más extrema, de forma que la hace más evidente y le atribuye gravedad.

En la acción conjunta de los dos performers hay también un diálogo verbal en el cual el *performer I* pregunta repetidamente <<mamá, ¿así ya soy mujer?>> cada vez que realiza la acción de depilarse, a lo que el *performer II* le responde con frases aleatorias e incoherentes que no tienen mucho o nada que ver con la pregunta. De este modo, se trata de crear un diálogo en el que el *performer I* trata de buscar respuestas en el *performer II*, y este último parece tratar de “evadir” o “desviar” la pregunta. E incluso, al final de la acción, le responde con gruñidos y quejidos en muestra de descontento hacia lo que está sucediendo justo a su lado.

La última lectura dentro de la performance que se puede observar es la acción del despojo en su conjunto. El primer despojo, el cual ya se ha descrito, es el de depilarse y distribuir las bandas usadas en el espacio. Pero también existe un segundo despojo al final de la performance, en el que el *performer II* se ‘libera’ de los elementos que la cubren y, posteriormente, el *performer I* coloca en el busto-maniquí. Así pues, también hay un diálogo sobre la liberación de roles en los dos diferentes cuerpos normativos por excelencia: hombre y mujer biológicos.

El diálogo de los dos performers no es solo pura narrativa construida, pues los performers son, dentro y fuera de la acción, parientes, es decir, el *performer I* es hijo y el *performer II* es madre. Así pues, es una narración real intrínseca en la relación de los dos sujetos, llevada a un plano de producción artística.

La lectura dentro de la instalación por sí misma está puesta en manos de los elementos que contiene. Una masa de platos, los cuales tienen el uso de ser utilizados para depositar alimento que pretende ser comido, llevan bandas de cera usadas, es decir, llenas de vello corporal. Se crea un nuevo significado; la banda de cera usada como comida, una narración en la que pretende exponer el ya comentado tabú de la depilación. La repetición del mismo es utilizado para masificar el conjunto en un único concepto que al mismo tiempo es plural. El maniquí con elementos 'femeninos' y 'del hogar' apoya la presencia del rol estereotipado de la mujer dentro de la instalación. Visto en su conjunto, la instalación puede ser vista como un paisaje que muestra la 'carnicería' del proceso de feminización.

Por último, me gustaría señalar un pequeño inconveniente que hubo con el registro de esta performance. Dado que es una performance que, por lo que supone hacer - depilarse a cera - no se puede realizar numerosas veces, la única vez que pude registrarla en forma de vídeo, el audio se grabó en malas condiciones y tuve que eliminar la voz del *performer II*. Traté de hablar con el Festival Cabanyal Íntim, pero de momento no ha habido manera de que me ofrecieran sus grabaciones de vídeo. Por lo tanto, el enlace que aparece junto a la Fig 23 es un enlace directo a la performance completa pero editado, sin la voz del *performer II*.

5.3. SHOES (2016)



Fig 27. Abel Báuena. *SHOES*. 2016. Instalación-performance.

VÍDEO I: <https://vimeo.com/158816516>

VÍDEO II (Ámsterdam): <https://vimeo.com/169661666>

Zapato

Zapato como un objeto.

Tiene infinidad de posibilidades.

Zapato como concepto.

Tiene infinidad de posibilidades.

Zapato como un objeto al uso.

Tiene una posibilidad.

Zapato como concepto al uso.

Tiene una posibilidad.

El par de zapatos.

El par de zapatos como objeto al uso con concepto al uso.

El par de zapatos de caballero.

El par de zapatos de caballero como objeto al uso con concepto al uso.

El par de zapatos de caballero pertenece al caballero.

El par de zapatos de caballero perteneciente al caballero subraya la condición de caballero del sujeto que los lleva.

El par de zapatos de caballero perteneciente al caballero subraya la condición de sujeto con pene al sujeto que los lleva.

El par de zapatos de caballero subraya la condición masculina a la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero subraya la condición masculina a la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero sugiere la presencia de genitales en una condición masculina de la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero sugiere la presencia de genitales en una condición masculina de la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero sugiere la presencia de genitales en una condición masculina de la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero sugiere la presencia de genitales en una condición masculina de la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero sugiere la presencia de genitales en una condición masculina de la persona que los lleva.

El par de zapatos de caballero sugiere la presencia de genitales en una condición masculina de la persona que los lleva.

Esta instalación es de vista circular, es decir, se podrá apreciar desde todos los ángulos con la misma intensidad pero, a diferencia del primer proyecto de instalación, esta instalación no pretende introducir al espectador en un espacio intervenido, sino mostrarle un concepto dentro de un espacio mediante la organización de los elementos en el mismo; aunque, al mismo tiempo, juega también con la dualidad entre la segmentación del espacio y la ruptura del mismo, mediante el juego de colocar, en primer término, todos los zapatos dentro del espacio segmentado y, posteriormente, que todos los zapatos estén dispuestos fuera del espacio, creando una instalación de espacio y segmentación indefinidos, con lo cual podría introducir al espectador, sin opción de elección, dentro de la instalación. Igualmente ocurre con la posibilidad de ‘romper’ el cuadrado durante el proceso de la acción performática.

El performer camina dentro del espacio

El performer camina con naturalidad dentro del espacio

El performer camina dentro del espacio

Pese a estar lleno de zapatos

Pese a tener los ojos vendados

Pese a llevar zapatos de tacón

5.3.1 LA ACCIÓN

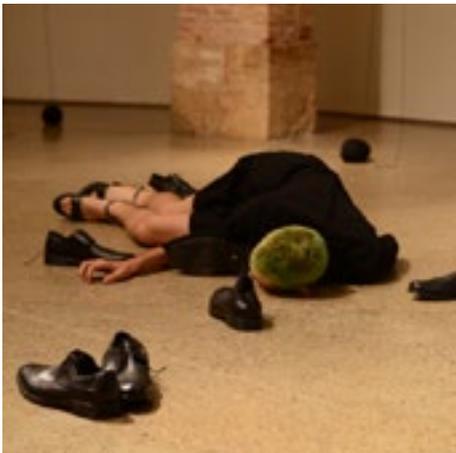


Fig 28. Abel Báguena. Performance *SHOES*, realizada en el Festival Diàleg Obert, Valencia. 2016.

La performance consiste en colocar la simple acción del performer, caminar, en un contexto en el que se le dificulta de alguna forma, tanto explícitamente espacial como implícitamente simbólica.

La acción consiste en la intervención del performer sobre el espacio ya intervenido, es decir, sobre la instalación.

El performer se aproximará a la instalación por el lado donde estarán situados los zapatos de tacón. A continuación, el performer se pondrá los tacones y se pondrá una cinta negra sobre los ojos o, en caso de no disponer, cerrará los ojos. Entrará, a ciegas, dentro del espacio segmentado y se dispondrá a caminar dentro de él.

La idea base en la acción es la de que el performer comenzará andando lentamente y, poco a poco, irá caminando más deprisa. La dificultad al caminar, a causa de los zapatos distribuidos por todo el espacio, devendrá el conflicto del performer al realizar su acción. La acción de andar continuará en bucle hasta que él mismo lo considere oportuno, o se tropiece y caiga al suelo (Fig 27).

De esta idea de acción inicial hay variantes. La performance podrá ser un proceso de desplazamiento por el espacio en crescendo; al principio, el performer, con los ojos cerrados, tratará de andar por el espacio en una dirección más o menos concreta hasta que se tope con algún zapato que le obstruya el paso, de forma que deberá cambiar de dirección. Es una forma de desplazamiento disidente llevado a síntesis. Poco a poco, ese ‘respeto’ hacia el objeto, el zapato, de provocar la mínima influencia al toparse con él, irá disminuyendo, es decir, la acción de andar pasará poco a poco de la

microgestualidad a la gestualidad pronunciada, llegando a correr por el espacio mientras chafa y se tropieza con los zapatos y cae. Posteriormente, el performer comenzará a caminar sobre los zapatos y más tarde a irrumpir directamente en ellos, expulsándolos del espacio segmentado mediante la inercia (Fig 28). Finalmente, el performer caerá al suelo, y procederá a hacer un trabajo corporal en el que el conflicto será entre los pies del performer y los tacones atados a él; el cuerpo del performer quedará anulado, muerto y suspendido en el suelo, y la lucha física se concentrará gradualmente hacia los pies. Finalmente el performer conseguirá deshacerse de los tacones, se levantará, y saldrá del espacio intervenido, finalizando la acción.

Esta forma de procesuar la acción narra diferentes formas de conflictos, tanto de forma como de concepto. Primero pretende jugar, como ya hemos dicho, con los diferentes grados de influencia del performer hacia el contexto, y viceversa. Posteriormente, trata de narrar un discurso sobre la presencia del objeto y del sujeto y la influencia provocada entre ellos, surgiendo de la imposición del zapato como objeto y símbolo sobre el performer con tacones, como objeto y símbolo, y cómo los roles de dominación se cambian a lo largo de la acción y, finalmente, cómo se pierden los roles.

Un espacio destruido es un espacio nuevo.

Un concepto destruido es un concepto nuevo.

Destruir es transformar

Destruir es intervenir de forma anárquica sobre algo

5.3.2. EL DISCURSO

Para describir el discurso de la performance analizaremos tanto la acción del performer como el espacio instalativo y la relación producida entre los mismos. La instalación se divide en tres estados principales, según la intervención del performer.

En el primer estado, la instalación podrá ser entendida sencillamente como un concepto; un espacio delimitado lleno de zapatos de caballero. Esto sugiere la presencia masculina. Pero es una presencia numérica. La repetición del símbolo sugiere la presencia del concepto a una escala numérica mayor, a una presencia más impersonal y más conceptual, puesto que son varios zapatos, y son exactamente iguales. De haber sido diferentes modelos de zapatos, colores, incluso desgastes, la presencia 'humana' en ellos habría sido clave para haberse entendido la instalación como un conjunto de zapatos de personas, y no como un concepto en su totalidad. Este concepto es la columna vertebral de la performance, puesto que produce el conflicto en la acción y, por lo tanto, el discurso. Como se ha mencionado anteriormente, habrá, dentro de la instalación, un par de zapatos de tacón colocados. Hay pues una presencia explícita de la feminidad en la instalación. Tengamos en cuenta que se está jugando con dos conceptos tremendamente simples y con connotaciones muy banales. Evidentemente los zapatos de caballero y los tacones son absolutamente a-género* -es decir, que somos nosotros mismos los que dotamos a los objetos de condiciones conceptuales-, e incluso pluri-

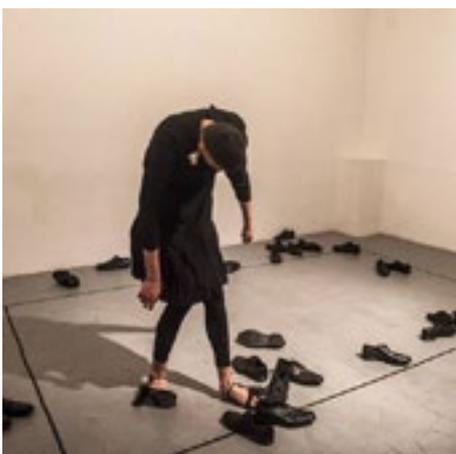


Fig 29. Abel Báguena. Performance *SHOES*, realizada en la galería 4Bid, Ámsterdam. 2016.

funcionales, puesto que son simples objetos y su función estará determinada por el propio uso que le demos. Pero en este caso, por la sencillez de la lectura, se han utilizado como símbolos de lo que redundantemente significan para un público mucho más amplio y, además, sintetizados a un concepto.

El segundo estado de la instalación es el aspecto performativo del proyecto. Los estados previo y posterior a este son instalaciones inmóviles, en cambio, en esta fase es donde actúa el performer; surge la destrucción o transformación de la instalación. Ahora, la instalación, al ser intervenida por el performer, se convierte en un espacio escénico, el cual es transformado mediante la acción. Es entonces cuando aparece el performer. El performer aparece en escena y se coloca los zapatos de tacón, ojos vendados o cerrados, y, simplemente empieza a caminar, y no dejará de hacerlo hasta que considere oportuno.

Hay cierto grado de aleatoriedad e improvisación en la acción, que provoca el mismo resultado en la instalación. Se tienen ciertos parámetros acotados, pero, dentro de ellos, la improvisación es total. Así pues, el performer sabe que tiene que caminar en los zapatos, o sobre, o entre, o por debajo, todo ello depende de su permeabilidad con los elementos y el espacio y, claro está, con el elemento añadido de los tacones, que desde un principio le condiciona al andar. Tenemos pues una contradicción: los zapatos de caballero impiden al performer que ande con 'naturalidad', pero, al mismo tiempo, los tacones son una condición predeterminada de andar desde el principio. Por lo tanto, llegado a este punto, no sabemos muy bien si son los zapatos de caballero los que impiden al performer caminar con naturalidad, o si son los tacones desde un principio los que ya condicionan, creando un discurso sobre el sujeto de género y el contexto de género contrario (social). Un ser femenino y masculino, al mismo tiempo, con su peso connotativo predispuesto socialmente, intentando caminar con 'naturalidad' en un mar donde la presencia masculina impuesta impide llegar a este cometido. Por lo tanto, un doble peso, una doble falsedad, un completo sinsentido en el que la feminidad intenta encontrarse disfrazada de feminidad inventada entre un contexto de presencia masculina disfrazada de masculinidad inventada. Un bucle interminable en el que el resultado, finalmente, es caer. Procurar llevar la 'naturalidad', la 'normalidad', dentro de un contexto en el que no es posible llevarlo a cabo, con lo cual, se produce el conflicto y, por lo tanto, el interés discursivo.

Sin conflicto no hay interés discursivo

El conflicto es el medio

El medio es el proceso

El tercer estado es el último; el resultado de la acción. La destrucción de la instalación, y al mismo tiempo, la transformación de la misma, provocada por la influencia de la presencia activa del performer.

Entonces, el resultado será un espacio segmentado donde fuera de él se hallarán un montón de zapatos de caballero dispuestos de forma totalmente desordenada y anárquica. La instalación se habrá convertido en un caos conceptual, el resultado de la imposibilidad de sobrellevar una doble ironía que no se sostiene: la fachada feminizadora contra la fachada masculinizadora.

Plantea la imposibilidad de un sujeto masculino de llevar su feminidad entre el imperativo masculino

Plantea la imposibilidad de un sujeto máscara masculino de llevar su máscara femenina entre el imperativo máscara masculino

Plantea la imposibilidad de un sujeto no máscara a hacerse máscara sin ser máscara imperativa y llevarla entre el imperativo enmascarado

Plantea la imposibilidad de un sujeto de máscara fluida a ser un sujeto de máscara fluida entre el imperativo enmascarado fijo

5.4 FAIL (2016)



Fig 29. Abel Báuena. *FAIL*. 2016. Instalación-Performance.

VÍDEO: <https://vimeo.com/174104463>

Este tercer proyecto se basará en el concepto del error. Otros dos conceptos serán las palabras clave en esta performance que, al entrar en conflicto, crearán el diálogo, el concepto resultante de error: el dogma, y el instinto. 'Error' trata una dualidad y un conflicto interno. Se basa en las incoherencias en la relación social, entre las pretensiones dogmáticas y las intenciones de naturaleza instintiva y hormonal, dentro de un mismo sujeto: La no correcta interacción entre lo que la mente pretende proyectar como sujeto social, y lo que el cuerpo del sujeto demanda, a modo de instinto que, no bien comprendido, resulta esclavizador. Las intenciones de un sujeto construido por encima de la segmentación de géneros, encerrado dentro de las reacciones sexuales e instintivas de un cuerpo masculino. El resultado es 'Error', una pieza donde se utiliza la intervención en la instalación a modo de metáfora del cuerpo.

Esta pieza, nuevamente, trata el diálogo entre objeto-concepto y el cuerpo dentro de un espacio preconcebido. Dicho espacio preconcebido constará de dos pequeños espacios cuadrantes, delimitados con cinta aislante blanca, cada uno situado a un extremo del espacio, desde un punto de vista frontal. En el cuadrante izquierdo, se colocará el performer. En este mismo cuadro también estará colocado, justo en el centro, un pomelo; en el cuadrante derecho, se colocará una escultura que funciona a modo de comparación metafórica del performer. Entre los dos cuadrantes, habrá una silla tumbada.

5.4.1. LA ACCIÓN

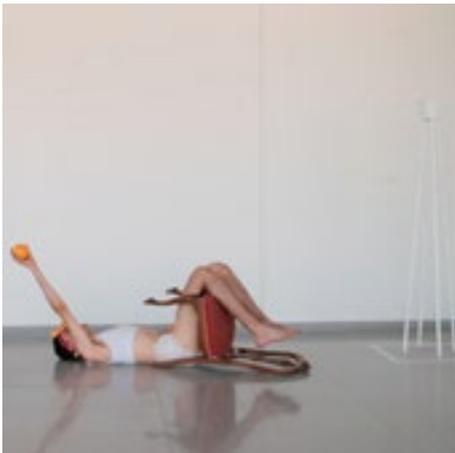


Fig 30. Abel Báguena. Detalle: acción 'pomelo'. FAIL. 2016. Instalación-performance.

La performance comienza con el performer entrando dentro en el cuadrante izquierdo. Antes de entrar, se quita el calzado. El performer lleva un vestido negro, siguiendo la línea cromático-narrativa de *Shoes*, pero, en el momento en el que entra dentro del cuadrante, se quita el vestido. Entonces se puede apreciar que debajo lleva otros atuendos: el top y el pañal blancos. Aquí entra en acción una pequeña poesía visual que se mantendrá a lo largo de toda la pieza; el negro representa lo concretizado, el sujeto pluridentitario concretizado por el contexto. En el momento que el sujeto se 'libera' de lo concreto, nos muestra una visión cuerpo-identidad del mismo en un plano abierto. Los elementos que lleva hacen una alusión narrativa del género idéntica al vestido negro, pero en un significado abierto, un significado del no-significado, un cuerpo simbólico puro no influenciado -todavía-. De algún modo, la diferencia entre lo negro y lo blanco es el grado de pureza, es decir, de influencia e interacción. Un mismo significado en dos estados diferentes. El previo a la interacción, y el ya interaccionado por su contexto. Así pues, el sujeto andrógino en blanco será un sujeto andrógino abierto a su significado en un estado puro y no perturbado, pese a ser una presentación de un cuerpo no-influenciado por su retroceso consciente y no por su verdadera no-influencia identitaria, la cual sería inconsciente.



Fig 31. Abel Báguena. Detalle: acción 'esponja'. FAIL. 2016. Instalación-performance.

Esta idea de consciencia e inconsciencia nos lleva al siguiente paso. El performer, lentamente se agacha y coge el pomelo. Sube lentamente con el pomelo en las manos hasta colocarlo justo a la altura del sexo, ya de pie. Aquí es donde entra una interacción pura. El performer comienza a interaccionar con el pomelo, sujeto en el sexo con las manos (Fig 29). La interacción empieza lenta y va *in crescendo*. La interacción puede ser vista, en un plano visual final, como una danza, entre el sujeto y el objeto. La interacción cuerpo-objeto empieza a vislumbrarse como una lucha, en la que puede apreciarse una incoherencia del flujo entre los dos elementos. Esta 'incoherencia' es la que da la visión resultante de lucha. Parece haber un desacuerdo en el trabajo físico, entre el cuerpo y el pomelo. Se crea una danza-conflicto de lucha, en la que el cuerpo trata de sobreponerse por encima del pomelo, pero en la que el mismo no consigue llegar a dominar. Esta tensión y conflicto se alarga y aumenta a lo largo del tiempo. Finalmente, el performer, con dificultad, empieza a desplazarse hacia la silla, continuando con el trabajo de lucha. Parece apreciarse que el pomelo tiene una voluntad propia y que no quiere dirigirse hacia la silla. En cambio, el cuerpo hace lo posible por llegar hacia ella. En esta lucha, el pomelo funciona como el instinto primitivo del cuerpo, que quiere tomar sus propias decisiones sobre el mismo. En cambio, el sujeto narrativo quiere dogmatizar su cuerpo, pero hay un vacío en el que el instinto primitivo lucha por regir la realidad en pro a su beneficio práctico.



Fig 32. Abel Báguena. Detalle: acción 'esponja'. FAIL. 2016. Instalación-performance.

Finalmente, el performer 'consigue' sentarse en la silla tumbada. Al estar la silla tumbada, la posición del performer es con el cuerpo boca-arriba en el suelo. La lucha y la tensión han terminado. Parece que la idea dogmática ha vencido sobre el instinto, de alguna forma. Entonces, el performer, con cuidado, desplaza el pomelo desde el sexo hasta fuera del cuerpo con la mano, estirando el brazo al máximo. Entonces el performer empieza a golpear el pomelo contra el suelo (Fig 30). Aquí la narratividad se hace evidente. Después de la lucha sujeto-objeto, cuerpo-pomelo, dogma-instinto, el performer está reventando el pomelo contra el suelo. Lo golpea varias veces hasta que el pomelo se rompe y consigue sacar todo su zumo. El pomelo se convierte entonces en el zumo, una metáfora de la información retenida dentro del instinto del propio cuerpo.

Ahora el performer sale de la silla y, a cuatro patas y con la esponja en la cabeza, comienza a recoger el zumo desparramado en el suelo (Fig 31). Ahora entra en narrativa el zumo y la esponja en la cabeza. De algún modo, estos elementos están representando la información y la absorción de información. Sigue planteándose el diálogo entre el dogma y el instinto, pero ambos como iguales, en el momento en el que la mente consigue equilibrar por imposición al instinto. Esta tercera acción, la de recoger el zumo, tiene un trabajo físico ligeramente sexual. Esto está ahí para mantener el hecho de que el conflicto entre el cuerpo dogmático y el cuerpo puramente empático es una cuestión sexual, por una cuestión de interacción frustrada, por un fallo de entendimiento.

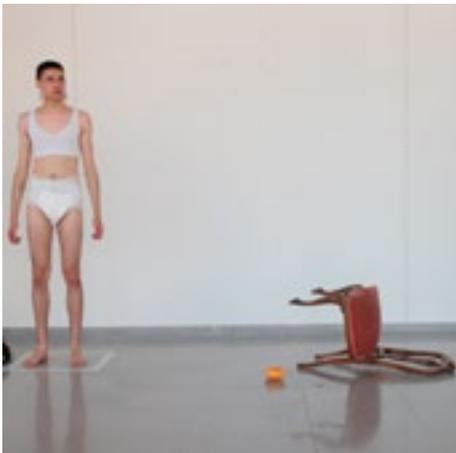


Fig 33. Abel Báguena. Detalle: acción 'orinar'. FAIL. 2016. Instalación-performance.

Cuando el performer finaliza la acción de absorber el zumo con la esponja, se levanta y se dirige a la escultura, situada en el cuadrante derecho antes mencionado. Con todo el zumo en la frente, exprime la esponja y lo deposita dentro de la escultura (Fig 32). La escultura está compuesta por un pequeño cubo metálico con cuatro patas, con la misma altura que el performer de pie. La escultura es una comparación metafórica del performer como un sujeto contenedor de informaciones. Así pues, el performer deposita la información de todo lo sucedido dentro de la escultura. El cubo tiene un pequeño orificio en su base, lo cual hace que el zumo vaya cayendo lentamente al suelo, goteando. Aquí aparece el concepto de error. Cuando esta acción ha terminado, el performer se coloca justo en el sitio contrario, nuevamente en el cuadrante izquierdo.

La escultura está goteando líquido. Ahora el performer también; al igual que el cubo de la escultura tiene un orificio que le impide retener el líquido, el pañal que lleva puesto el performer lleva un orificio también. De algún modo, la escultura y el performer son lo mismo. El performer se orina en el pañal (Fig 33). El performer se orina en el pañal pero, al tener un orificio, la orina se escurre por su entrepierna hasta caer al suelo. Esta es la última poesía visual, el error. El contenedor de significado que nunca llega a retener del todo. Es imperfecto, está mal hecho. La idea dogmática, por encima de la verdad del instinto del cuerpo, provoca un desperdicio. Sin la equilibrada interacción entre el dogma consciente y la atención al cuerpo, el dogma aparece como un salvador ético que es, al final, el veneno del no completo entendimiento.

Pasado un tiempo, el performer sale del espacio instalativo, y finaliza la performance, dejando el resultado presente al espectador.

5.4.2. EL DISCURSO

La estética de la pieza trata de remarcar en el blanco; tanto la cinta, la escultura, como la ropa del performer en acción serán blancas. Después, a modo de contradicción, la silla será de madera oscura, de estilo clásico. Otros elementos como unos pendientes de perlas, una esponja atada con una cinta granate en la cabeza del performer, y el pomelo, resaltarán por sus significados alternativos. Los elementos en blanco tratan de delimitar lo físico en un concepto abierto; al igual que el negro, por ejemplo, trataba de hacer a los zapatos un concepto abierto cerrado, el blanco aquí trata de hacer que conceptos cerrados queden abiertos al significado del no-significado; como si fuese lo mismo, pero justo lo contrario.

Así pues, el performer llevará un top blanco que, junto al elemento de los pendientes, ofrecerán la visión de construcción identitaria alternativa. Un top y unos pendientes no tienen un uso especialmente funcional dentro de la performance, sino por su significado. Se trata de ofrecer el concepto transgénero de una forma alejada y no explícita, al igual que ocurre con *Shoes*, en donde se trata de ofrecer un cuerpo de concepto andrógino, abierto a varias identidades. Además, el performer llevará también un pañal blanco, a modo de contenedor de comunicación, interacción e ideas, y, como se ha dicho anteriormente, una esponja atada en la frente, como una metáfora de la 'absorción' de información por parte de la mente y el dogma, de las realidades más puras y primitivas. Los elementos simbólicos en esta propuesta son mayores y con significados más variados que en la propuesta anterior, *Shoes*. Estos elementos simbólicos no entran en discurso hasta llegado el momento. Previamente, la mayoría de dichos elementos pueden perfectamente no entrar en discurso narrativo dentro de la mente del espectador. Esto ocurre porque algunos de ellos tienen funciones muy concretas dentro de la performance y no pueden ser entendidas hasta su momento de acción. Así pues, el pomelo no entrará en discurso hasta que el performer no trabaje con él; la esponja no entrará en discurso hasta que no sea utilizada; y lo mismo ocurrirá con la escultura y el pañal, que no entran en un discurso protagonista hasta el final de la acción.

Como se ha dicho anteriormente, hay varios elementos que se salen de la estética blanca y limpia. El elemento más llamativo es la silla. La silla está ahí por alguna razón y al mismo tiempo por ninguna. Es un elemento que funciona a modo de retención del cuerpo. Es también, junto al pomelo, una reminiscencia al bodegón; aunque no es explícito, en esta performance se parte de una estética en la que el retrato de un sujeto sentado es el protagonista, y donde las frutas acompañan al retrato, como en una usanza más clásica. Esta reminiscencia pretende presentar también la estética y la belleza pintada, muchas veces andrógina, y con un uso de elementos como flores y frutas, a modo de símbolo sexual o de sexualidad. Así por ejemplo, el pomelo adquiere, en esta pieza, un significado sexual.

5.5. SNOW TV: THE NO NAME



Fig 34. Abel Báguena. *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016. Instalación-performance.
https://www.instagram.com/trans_accion/

La última performance aquí presentada se titula *Snow TV: The no name*. Este título hace referencia a un pequeño detalle que abre un nuevo campo en esta línea de producción artística, y es el de introducir el concepto de cine, o de 'videoarte', de una forma intrínseca, en la pieza performática. Esto quiere decir que, al igual que como anteriormente se ha podido apreciar, el concepto instalativo y la acción unidos conscientemente en una sola modalidad, ahora, además, el aspecto instalativo de la performance adquirirá, como una forma de ampliar los campos espacio-temporales de la pieza, el recurso del vídeo, la imagen en movimiento, que podrá ser de un carácter atemporal, o podrá generar una reminiscencia a espacio-tiempos pasados y/o futuros. La idea de la 'nieve', el ruido que se produce por la falta de emisión en una televisión analógica, hará en este caso referencia al concepto de <<no name>>, es decir, a la idea de lo 'no etiquetado', lo no segmentado, lo que no tiene un nombre. En esta pieza en proceso quiero tratar de abarcar el concepto de multidisciplinariedad en un ámbito mucho más amplio.

5.5.1 LA ACCIÓN

Adentrándonos en el trabajo físico, esta pieza dispone de muchos recursos posibles, los cuales quedan todavía por matizar. La primera acción sería la de las perchas (Fig 34). Esta acción sería llevada a cabo con un traje hecho de tela de lienzo, el cual llevaría colgado una multitud de perchas las cuales llevarían enganchadas parches de la misma tela. La acción sería ir despojándose una a una de las perchas, colocado justo encima del televisor, el cual estaría reproduciendo un vídeo al mismo tiempo. Esta acción simbolizaría el concepto de *segmentación*. Esto quiere decir la predisposición que tiene el ser humano a definir en conceptos su entorno, desfragmentándolo con tal de

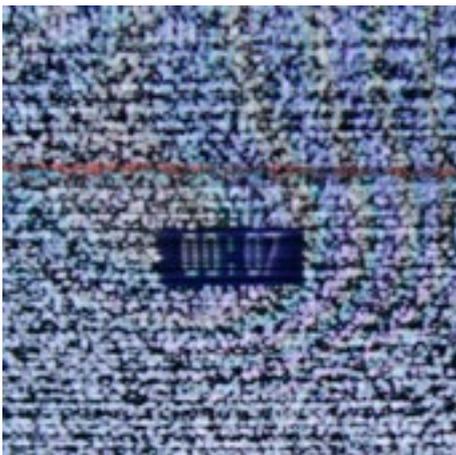


Fig 35, 36 y 37. Detalle: acción radio-televisor. Performance *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016.

entenderlo. Si bien las perchas simbolizan la segmentación, al estar sobre el cuerpo lo que se trata es de ‘eliminar’ todas aquellas segmentaciones ‘fijas’ que anulan la identidad, evocando así nuevamente a la fluidez identitaria, al concepto de no-nombre, de no-segmentación.

El segundo ejercicio físico sería el trabajo existente entre el cuerpo y la escultura. Se trataría de crear una relación experimental e intuitiva con el objeto, teniendo en cuenta que dicho objeto es un doble del performer. El performer estaría quieto, adoptando la misma posición de la misma, atrapado en su propio cuerpo. Poco a poco el cuerpo va disolviendo la tensión, produciéndose un intenso ejercicio corporal. Para trabajar en esta acción, hice uso de la experimentación corporal intuitiva, utilizando la música - concretamente usando las composiciones de Isaac Albéniz pertenecientes a *Suite ibérica* -, y la presencia de la escultura que, en este caso, es el maniquí (Fig 38). Mediante el proceso de varias sesiones de experimentación corporal el cuerpo va reteniendo ciertos movimientos en su memoria, los cuales vuelven a aparecer intuitivamente, creándose una línea narrativa por sí sola. Habría que mencionar la gran ayuda que me sirvió el haber asistido estos últimos meses a unas clases de danza con las cuales, desinhibiéndome del aspecto dancístico usual, pero absorbiendo los nuevos recursos corporales, sobre todo los de la conciencia del cuerpo, he conseguido ampliar mi registro corporal, de forma que el cuerpo ahora empieza a conectar consigo mismo y el espacio de una forma mucho más efectiva.

Por último, me gustaría mencionar el aspecto del absurdo, la comicidad: acoplar dentro de la narrativa de la pieza el sentido del sinsentido que, al igual que ocurría en la pieza de *Waxed*, al “desviar” la línea narrativa, provocar “baches” dentro de la misma, se producen recursos ricos en narraciones alternativas que crean en la pieza a lecturas abiertas, aún teniendo pretensiones de ser una pieza de composición cerrada. En esta línea me gustaría mencionar el trabajo de acciones que se acercan a lo cómico, lo absurdo, lo *naif*, como la acción con el cocodrilo de juguete (Fig 41 y 42), la cual se incluiría dentro de esta pieza. Esta acción, al igual que otras con las que he trabajado, tratan de desmitificar la seriedad formal de la acción y usar el juego para narrar con la misma fuerza con la que se hacía anteriormente, pero colocándose en el límite entre la seriedad, la concentración, y el proceso profundo y sufrido, y el puro juego intuitivo: tratar de unir lo bueno que hay en la madurez de conceptos y la libertad del desconocimiento.

Como he mencionado desde un principio, esta pieza es un proyecto en proceso, y por lo tanto no es posible tratar de describir la pieza de una forma definitiva. Pero claro está que con esta última performance aquí presente me dispongo a ampliar horizontes en la instalación-performance, y de retarme a mí y a los recursos adquiridos durante el curso.



5.5.2 EL DISCURSO

Lo que se pretende dentro de esta pieza es introducir en un mismo espacio diferentes narraciones que al mismo tiempo están en diferentes tiempo y espacios. Es algo complejo de describir pero sencillo de visualizar. Simplemente, con el hecho de crear, mediante los televisores, nuevas imágenes autosuficientes, y al mismo tiempo estar creando imágenes con el cuerpo y los elementos del espacio, creando narraciones conectadas entre sí. Se trata de llevar la idea de la instalación-performance a un nuevo plano, que la instalación sea vídeo, que la instalación sea cuerpo, que la instalación sea objeto. Que sea múltiples lenguajes en un mismo momento.



Debido a la falta de tiempo para la producción de esta pieza, considero a la misma un proyecto en progreso. Cabe decir que, en general, todas las piezas aquí presentadas tienen el objetivo de cerrarse en un concepto contundente, pero, al mismo tiempo, nunca están cerradas a mejoras posteriores, ya sea en el aspecto instalativo o en el ejercicio físico, pues con el aprendizaje a lo largo del tiempo las obras pueden madurar a mejor, siempre y cuando esa sea la intención. Como ejemplo, podría nuevamente mencionar la performance *Shoes*, la cual ha ido transformándose a lo largo del tiempo. Así pues, esta pieza se presentará en este proyecto de TFG como una propuesta que abrirá la puerta a la línea cinematográfica incluida dentro de el ámbito performático-instalativo. Una pieza que no deja cerrada y concluida esta serie de performances, si no que continua el camino con nuevas propuestas.



Por el estado en el que se encuentra, la pieza no dispone – todavía – de material audiovisual para incluir dentro de la instalación, ya que eso es un proceso más lento y complejo. Igual o más complejo está siendo el proceso de construcción de una escultura la cual estoy realizando con ayuda de un escultor. Así pues, por ejemplo, en la descripción de esta performance hablaremos de una ‘escultura’ que actualmente no está terminada, y que está sustituida por un maniquí el cual he estado utilizando para trabajar en el aspecto físico y corporal de la pieza.

Fragmentando la composición de la pieza en el aspecto instalativo, esta pieza pretende constar de una forma compositiva similar a la propuesta de FAIL: al igual que en la pieza anterior, esta propone una composición de simetría asimétrica. Hay un objeto de fuerte presencia en un extremo lateral de la pieza, y con la presencia del performer justo al otro extremo del espacio, se ofrece un marco visual, como si a dos ‘columnas’ a modo de paréntesis espacial nos refiriésemos, y donde las acciones ocurren generalmente en el espacio que hay entre las mismas. Así pues, en el lado izquierdo habrá una escultura hecha a base de moldes del cuerpo del performer – comentaremos esto más tarde -, y en el lado derecho estará colocado, como situación espacial base, el performer. Podremos observar así dos ‘cuerpos’ similares creando una simetría espacial. Esta composición sería una metáfora más explícita aunque igual de connotativa que la composición existente en la performance FAIL, entre el performer y la escultura del cubo.

Fig 38, 39 y 40. Detalle: acción corporal. Performance *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016.

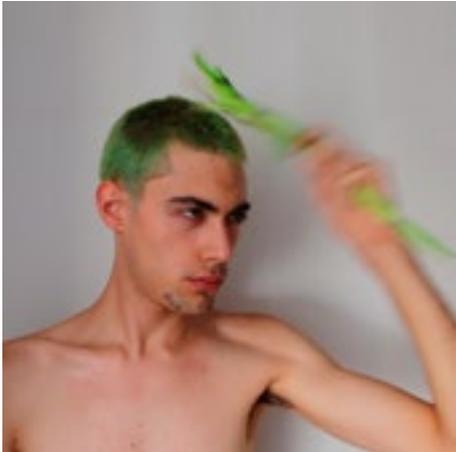


Fig 41 y 42. Detalle: acción juguete. Performance *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016.

En esta instalación habrán dos televisores, ambos analógicos. El primer televisor será una radio-televisor pequeña (Fig 36), y estará colocada justo en la zona del sexo de la escultura. Esta televisión no aportará, en lo que usualmente se entiende, calidad de cine. Podríamos decir que, al estar el televisor encendido, y no poder verse en ella nada más que ‘nieve’ (Fig 37), ruido blanco, su carácter presencial será el de un concepto más añadido dentro de la escultura, y en consecuencia, dentro de la instalación, pero no tendrá narrativas lineales, como en el cine usual, de ningún tipo. Será un concepto constante, de la misma forma que podría considerarse un zapato de la pieza *Shoes* un objeto con cualidades conceptuales adquiridas. Aunque, en este caso – no como ocurría con los zapatos, los cuales tendrían esa cualidad conceptual por sí mismos en casi cualquier situación – un televisor con nieve adquirirá las cualidades narrativas en el momento en el que se le ponga en contexto adecuadamente, como es en este caso, introducido justo en el punto donde por norma del realismo deberían estar los genitales. La idea de que el televisor con la ‘nieve’ esté situado en la zona genital es un hecho que pretende remarcar nuevamente el aspecto agénero, no género, o fluidez de género no fija a lo largo de la segmentación de vida del autor. La escultura está ahí para presentar y representar al mismo performer en la pieza. Pretende crear dualidades, y también pretende crear bases narrativas las cuales estén presentes de una forma más explícitamente constante, además de ampliar la riqueza narrativa, visual, sensorial.

La escultura, siendo un molde más o menos preciso, que representa el concepto del performer, es decir, la naturaleza conceptual del performer llevada a síntesis, extraída a partir de un material ajeno al modo de producción artística, tendrá una serie de fuertes connotaciones dentro de la pieza performático-instalativa. Ahora que el lector estaría ya familiarizado con el campo conceptual aquí recreado, podrá intuir, al menos de lejos, la calidad de una representación del performer a modo de escultura. La escultura, al igual que el pozal en la performance *Fail*, es un elemento que pretende “reproducir” el aspecto narrativo del performer. Así pues, la escultura es un elemento que funciona de espejo para el performer; ocurre una metáfora sobre lo que yo denomino ‘efecto espejo’, y es el hecho de que el ser humano necesita utilizar a alguien o algo para reflejarse a sí mismo. Al igual ocurre en una conversación entre dos personas, donde cada una se informa de sus características y procesos: pero al mismo tiempo lo que realmente se produce es una ‘actualización de la información’ en el cerebro del individuo. La relación entre la escultura y el performer tiene una función espejística. Se trata de conversar con uno mismo. De proyectar físicamente un lenguaje introspectivo de una forma visual todavía más explícita.

La segunda televisión (Fig 39 y 40) es la que contendrá el material audiovisual. Jugando entre la línea estética de la ‘nieve’ y los diferentes trabajos físico-corporales - los cuales comentaremos más adelante -, a demás de nuevos recursos, este objeto funcionará en el cuerpo del performer del mismo modo en que la radio-televisor funciona en la escultura. Las imágenes que en ella aparecerán ayudarán a completar las narraciones del resto de la pieza.

6. CONCLUSIONES

Considero sentirme orgulloso del trabajo realizado durante mi periodo universitario, es decir, todo el aprendizaje y producción realizados a lo largo de la carrera. Creo haber conseguido prácticamente todos los objetivos que tenía en mente. Si consideramos en análisis este último curso, gracias al empeño y esfuerzo que he realizado dentro de la rama de la performance, he conseguido no solo hacer una serie de proyectos que, para mí, han tenido un resultado positivo, si no que he podido mostrar mis piezas en numerosas ocasiones. Podría nombrar no solo las veces que nuestro profesor y mentor Bartolomé Ferrando nos ha apoyado a mí y a todos los alumnos ayudándonos a mostrar nuestras piezas, sino mi propia constancia en procurar mostrar mi trabajo con éxito. En un solo año, he conseguido exponer mis piezas no solo en varias galerías, espacios y/o eventos de Valencia, sino también en diferentes festivales, a demás de llevar mi pieza *Shoes* a una galería de Ámsterdam, así como *Fail* a una galería de Madrid. En este aspecto, creo que todo lo que me habría gustado conseguir este año en torno a mi producción artística ha sido realizado.

Por otro lado, habría que mencionar este proyecto en sí mismo. Siento que he utilizado el TFG como una excusa y un medio de motivación para llevar a cabo mis proyectos y mis propósitos artísticos: una forma de condensar de una manera más o menos sólida, al menos para comenzar a moverme como artista y desarrollar mi trabajo. Sin embargo me gustaría mencionar algún aspecto negativo. Me considero una persona bastante autoexigente, y por esta misma razón tengo la necesidad de expresar mi desagrado al no haber podido realizar por completo mi última propuesta, *Snow TV: The no name*. Debido a la falta de tiempo, incluso habiendo dejado este proyecto para septiembre, en vez de haberlo presentado en junio, no he podido terminarlo con total éxito. Es un proyecto en proceso, y por eso mismo podría considerar que no debería estar dentro de este TFG. Por otro lado, el hecho de haber estado estos meses desde que terminó el curso 2015-2016 hasta llegar ahora septiembre trabajando en esta propuesta me obliga a introducirlo. No solo por el esfuerzo realizado, sino porque también considero los proyectos abiertos como propuestas factibles, además de ser un proyecto que muestra una ventana abierta a una forma un poco diferente a lo que hemos podido apreciar en las piezas anteriores, por tener una serie de recursos más diversos y complejos. Debo decir que prácticamente todo el trabajo realizado en este proyecto ha venido de mi propio esfuerzo, mi mente y mi cuerpo, y realizar propuestas multidisciplinares, donde hay que tener en cuenta tanto el aspecto escultórico como el proceso físico y la interacción entre el cuerpo y los objetos, así como la narratividad intrínseca y la necesidad de emitir lenguajes emocionales al espectador, sin mencionar lo personal que hay intrínseco en cada proyecto, resulta agotador.

Para mí, mis proyectos, mejores o peores, son pequeños hijos los cuales trato de cuidar con mimo, pues, en ciertos aspectos, presentan y representan partes muy profundas de mí mismo, y son el resultado de procesar y madurar errores de lo que significa vivir y existir en un entorno e intentar comprenderlo, analizarlo, solventarlo.

Cuando haces performance te das cuenta de muchísimas cosas, como podrían ser desinformaciones que tenemos nosotros mismos de nuestros propios cuerpos, y nos podemos dar cuenta de los miedos, de nuestro ego, de nuestros pequeños errores y atributos, los cuales, sin un proceso de auto-descubrimiento a la par de comprensión del entorno, seguirían sin ser descubiertos. Para mí, la performance es un proceso de vida. Cuando una persona se dedica a la performance, desde mi punto de vista, hace nacer una nueva percepción de vivir en el espacio. No es solo ser capaz de expresar desde uno de los puntos más cercanos, el cuerpo, el propio sujeto, desde el mismo "artista" que produce, si no que la vida cotidiana se convierte en un proceso performativo mucho más consciente. Muchas veces me planteo el por qué de realizar performances, si el mismo hecho de vivir la rutina es un proceso performático en sí mismo. Si pienso en mí como sujeto, mi día a día es, en ciertos aspectos de mi cotidianeidad, una performance. Todos los días me levanto y soy consciente de mi identidad, de mi construcción, de mi deconstrucción, de lo que presento y, por lo tanto, lo que represento para los demás. Ser un cuerpo "masculino" y llevar ropa "femenina" en un contexto mental totalmente normalizado, dentro de un espacio, un contexto, que para los demás no lo está en absoluto, llevar tu propia libertad en el mundo, la cual para muchos de los demás es un estigma, un retraso; una incompreensión. Como una enfermedad. Una vez me dijeron que la inteligencia es una enfermedad, y en cierto modo, lo es. Darte cuenta de ciertas normas, ciertos comportamientos, ser capaz de analizarlos, desestructurarlos y llevar a cabo ciertas acciones en consecuencia, las cuales pueden salirse del camino usual para muchos, provocando el desconcierto y aumentando la complejidad de llevar a cabo las más simples rutinas del día a día, por el solo hecho de intentar mostrar, desde el lado más sencillo y humilde posible en algunos casos, y proclamándolo a gritos en otros, lo que uno ha visto, a vislumbrado, intentando mostrar a los demás, en un gesto de puro amor desenfadado. Para mí ese es el punto esencial de lo que entiendo por performance, una forma de hacer entender, ya sea en una pieza artística o en la situación más banal, tratar de empatizar con el entorno, procurar analizar con cuidado, y tratar de actuar, a pesar de los errores de uno, con justicia y con cariño las cosas y las personas que aparecen en el espacio en el que uno se encuentra.

Se trata todo de lenguajes. De lenguajes al uso, como podría ser el hecho de escribir este texto, de hablar en inglés, o de sonreír o mirar con desagrado a alguien. Pero también del lenguaje en la narratividad del cuerpo, la estética del cuerpo y las narraciones que eso conlleva. Todo este proyecto ha significado un proceso de autodesarrollo personal, y utilizar mi propio sujeto ha sido, creo, la mejor forma de conseguir llevarlo a cabo con éxito. Sin embargo quedan muchas cuestiones por resolver, muchos proyectos que realizar, y muchas esperanzas en poder dejar la mejor huella. Procurar que esta sirva a otras personas, que el solo hecho de ponerse una falda e ir al supermercado haga entender a la gente que puede ser más libre, que puede plantearse las cosas, y que puede apreciar al resto de la gente sin tener que juzgarla por su aspecto, por su forma de vivir, por su manera de hacer y sentir. Que somos muchas personas, que estamos intentando convivir y vivir en paz, y es algo muy complicado, pero todo es mucho más fácil si intentamos ayudarnos los unos a los otros. Todos nos equivocamos, pero siempre estamos a tiempo de rectificar y de aprender nuevos lenguajes.

7. DOCUMENTACIÓN REFERENCIAL

BIBLIOGRAFÍA

GENERO E IDENTIDAD

Antonia Fernández Valencia; Marián López Fernandez Cao. *Contar con el cuerpo: Construcciones de la identidad femenina*. Madrid: Fundamentos 2011

Judith Butler. *El género desordenado: Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. 2010 Barcelona; Madrid: Egales, DL. 2010

Judith Butler. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de identidad*. México: Paidós. 1999

Susana López Penedo. *El laberinto queer: La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona; Madrid: Egales, DL. 2008

ARTE

Gemma San Cornelio Esquerdo. *Arte e Identidad en Internet*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

Bartolomé Ferrando. *Arte y cotidianidad: Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora, 2012

Giusi Rapisarda (Ed.). *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética: La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: cop. 1978

De LaGraceVolcano, Judith Halberstam. *The drag king book*. 1999

María Luisa Pérez Rodríguez. *El autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica*. S.l.: El autor, D.L. 2008

Amelia Jones. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006.

RoseLee Goldberg. *Performance Art: From the Futurism to the Present*. Londres. 1988.

ANTROPOLOGÍA/PSICOLOGÍA

Lourdes Méndez. *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis, D.L. 1995

Jose Antonio Nieto. *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*. Madrid: Talasa D.L. 2003.

Johan Huizinga. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza cop. 1972

Viktor Frankl. *El hombre doliente: Fundamentos Antropológicos de la psicoterapia*. Barcelona: Herder 2000 4 ed.

Ted Chu, PhD. *Human purpose and transhuman potential: A cosmic vision of our future evolution*. CA: Origin Press, cop. 2014.

CATÁLOGOS

Cabello/Carceller. *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. 1995

Helaine Posner, Andrew Perchuk. *The masculine masquerade: Masculinity and representation*. 1995

El rostro velado: *Travestismo e Identidad en el arte*. 1997.

Nancy Spector. *Rose is a Rose is a Rose. Gender performance in photography*. Guggenheim, 1997

Pierre Moliner (Exposición) IVAM Centre Julio González 15 abril – 21 junio 1999

Juan Vicente Aliaga (Com.), CGAC. *En todas partes: Políticas de la sexualidad en el arte*. 14 mayo - 20 septiembre 2009

FILMOGRAFÍA/WEBGRAFÍA

Parole de Queer: Paul Preciado

<http://paroledequeer.blogspot.com.es/p/beatriz-preciado.html>

Paul Preciado: *Conceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española* (Conferencia). 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=2XGqxZhRqZs>

Paul Preciado: *¿La muerte de la clínica?* (Conferencia). 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>

Paul Preciado: *El burdel del estado* (Conferencia). 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=dO8L5Y9WJpo>

Hari Nef : *FreeTheFemme: The Aesthetics of a survival* (Conferencia). 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=0D9QIG36J9Q>

Ballet en la Bauhaus. 1922

<https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA>

Emak Baika . Man Ray. 1926

https://www.youtube.com/watch?v=UvAnGTjG_0

Witch's cradle. Maya Deren, Marcel Duchamp. 1943

https://www.youtube.com/watch?v=_9z6_DA-tqU

Meshes of the Afternoon. Maya Deren. 1943

<https://www.youtube.com/watch?v=YSY0TA-ttMA>

A study in choreography for camera. Maya Deren. 1945

https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzwk

Six men getting Sick. David Lynch. 1967

<https://www.youtube.com/watch?v=Ss5Xl5imRtU>

The Short Films of David Lynch

<https://www.youtube.com/watch?v=hHG80MX9Nxs>

Nutsy's: Kate Moss Teaser

https://www.youtube.com/watch?v=UrE6tmK00u4&list=PLIIfNOSj422YWfJVPrOd_ALTgk6hN4RYg&index=1

Fake Orgasm. Jo Sol. 2010

https://www.youtube.com/watch?v=2Bklg5T-R_g&index=179&list=PLIIfNOSj422ZjYEG_3uJg9ucAndlRt4pW

American Reflexx. Alli Coates. 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=bXn1xavynj8>

Animal Homosexuality (Documental)

https://www.youtube.com/watch?v=oYdcvRe7ox8&index=255&list=PLIIfNOSj422ZjYEG_3uJg9ucAndIRt4pW

Gente Extraordinaria. Poligamia. Te amo. Y a ti y a ti también (Documental)

https://www.youtube.com/watch?v=1i4XplITFy4&index=10&list=PLIIfNSj422ZjYEG_3uJg9ucAndIRt4pW

Caza homosexual en Uganda (Documental)

https://www.youtube.com/watch?v=JWblWnZEQK8&index=26&list=PLIIfNOSj422ZjYEG_3uJg9ucAndIRt4pW

La revolución virtual: El precio de lo gratuito (Documental). 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=9CghMhaNdZI&index=1&list=PLIIfNOSj422Yq9FsEPY4iq2bENEQchLCh>

Dolphin Lover (Documental). Kareem Tabsch. 2015

https://www.youtube.com/watch?v=aEX33vAyF5Y&index=254&list=PLIIfNOSj422ZjYEG_3uJg9ucAndIRt4pW

I enjoy being a girl. Flower Sung (Song Movie)

https://www.youtube.com/watch?v=QjWn-ueeeLw&index=58&list=PLIIfNOSj422ZjYEG_3uJg9ucAndIRt4pW

FILMOGRAFÍA (sin enlace)

Diferente a los demás (1919) Richard Oswald
El diario de Glumov (1923) Serguéi Eisenstein
Mon Oncle (1958) Jacques Tati
Hiroshima mon amour (1959) Alain Resnais
El fotógrafo del pánico (1960) Michael Powell
El proceso. Fran Kafka (1962) Orson Welles
Sedmikrásky (1966) Vela Chytilová
Persona (1966) Ingmar Bergman
Sayat Nova (1968) AKA Sergei Parajanov
White lite (1968) Jeff Keen
Pink Narcissus (1971) James Bidgood
Women in revolt (1971) Paul Morrissey
Gritos y susurros (1972) Ingmar Bergman
Pink Flamingos (1972) John Waters
The Holly Mountain (1973) Alejandro Jodorowsky
The Rocky horror picture show (1975) Jim Sharman
Sebastiane (1976) Dereck Jarman
The self image film (If mirrors could speak)(1976) Ted Zarpas
Ocaña, ratrato Intermitente (1978) Ventura Pons
Querelle (1982) Rainer Werner Fassbinder
Caravaggio (1985) Dereck Jarman
Ciclo Cremaster (1994 - 2002) Matthew Barney
El sabor de la sandía (2005) Tsai Ming Liang
Canino (2009) Yorgos Lanthimos
Transparent (series - 2014) Jill Soloway, Nihsa Ganatra
Tangerine (2015) Sean Baker

CUERPO Y ESCENA

Xavier Le Roy: *Self Unfinished* (1998)

<https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM>

Manuel Rodríguez: *Screensaver* (2014)

<https://vimeo.com/131370765>

Miet Warlop: *Dragging the bone* (2014)

<https://vimeo.com/132809261>

<http://www.mietwarlop.com/portfolios/dragging-the-bone/>

Alexander Vantournhout (2015)

<https://vimeo.com/163441231>

<http://dossiers.kunsten.be/dans/portret/alexander-vantournhout>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig 1. Hari Nef. Fotografía perteneciente a su cuenta de Instagram @harinef.

Fig 2. Miet Warlop. *Springville*. 2006.

Fig 3. Miet Warlop. *Mystery Magnet*. 2012.

Fig 4. Miet Warlop. **Dragging the bone**. 2014.

Fig 5. Abel Báguena. Autorretrato: *Desesperación*. Fotograma de vídeo-performance. 2015.

Fig 6. Abel Báguena. *Autorretrato: Waxed*. Fotograma de vídeo-performance. 2015.

Fig 8, 9, 10. Abel Báguena. *Autorretrato*. 2014.

Fig 11, 12, 13, 14. Abel Báguena. *Autorretrato*. 2015.

Fig 15, 16, 17. Abel Báguena. Registro fotográfico de Performance. *Autorretrato*. 2015.

Fig 18. Abel Báguena. Libreta de ideas. 2015.

Fig 19. Abel Báguena. *SKIRT*. 2016. Performance.

Fig 20. Abel Báguena. Detalle: acción 'pollito'. *SKIRT*. 2016. Performance.

Fig 21. Abel Báguena. Detalle: acción 'ahorcamiento'. *SKIRT*. 2016. Performance.

Fig 22. Abel Báguena. Detalle: acción 'flagelamiento'. *SKIRT*. 2016. Performance.

Fig 23. Abel Báguena y Amparo Báguena. *WAXED*. 2015. Instalación-Performance. Espacio Madame Mim, Valencia.

Fig 24. Abel Báguena. Detalle del maniquí. *WAXED*. 2015. Instalación-performance.

Fig 25. Abel Báguena. Detalle de los platos con las bandas de depilación a cera usadas. *WAXED*. 2015. Instalación-performance.

Fig 26. Abel Báguena y Amparo Báguena. Performance *WAXED*, realizada en el Festival Cabanyal Íntim, Valencia. 2016.

Fig 27. Abel Báguena. *SHOES*. 2016. Instalación-performance.

Fig 28. Abel Báguena. Performance *SHOES*, realizada en el Festival Diàleg Obert, Valencia. 2016.

Fig 29. Abel Báguena. Performance *SHOES*, realizada en la galería 4Bid, Ámsterdam. 2016.

Fig 30. Abel Báguena. *FAIL*. 2016. Instalación-Performance.

Fig 31. Abel Báguena. Detalle: acción 'pomelo'. *FAIL*. 2016. Instalación-performance.

Fig 31, 32. Abel Báguena. Detalle: acción 'esponja'. *FAIL*. 2016. Instalación-performance.

Fig 33. Abel Báguena. Detalle: acción 'pipí'. *FAIL*. 2016. Instalación-performance.

Fig 34. Abel Báguena. *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016. Instalación-performance.

Fig 35, 36, 37. Detalle: acción radio-televisor. Performance *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016.

Fig 38, 39, 40. Detalle: acción corporal. Performance *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016.

Fig 41, 42. Detalle: acción juguete. Performance *SNOW TV: THE NO NAME*. 2016.

<http://abelbaguena.bera.me/>