

Egunero, eguneko momentu oro osatzen duten irudietan itsu-itsuan murgildu ordez, irudi hauek eta irudien arteko erlazio ikusezinak nola osatzen diren: horra zer gogoeta proposatzen dugun *Zeharen* ale honetan. Horretarako, performaceaz baliatuko gara.

Performancea ulertzeko modu ezberdinak dauden bezala, performancearen erabilera ere modu anitzekoa da. Proposatutako performancearen erabilera norbanakoak pilatuta duen material bisuala txukunduko lukeen erratza izango litzateke.

Txukuntze-ariketa moduko bat, inguratzen gaituzten irudizko materialak biziartzten dituzten eta zentzuz beteta dauden egitura horien artean gu geu mugitu ahal izateko eta espazio berri bat osatzeko ariketa bat, alegia.

Performancearen ariketaz baliatuz, inguratzen gaituen irudi-metaketen aurrean pertsona ezberdinek aurrera eramaten dituzten edizio ariketak ekarri ditugu paperera. Beraz, ariketa bat bestearen atzetik gertatuko da. Performance posibletarako bukatu gabeko partiturak, saiakerak. Hauetako batzuk teorikoak izango dira, beste batzuk esperientzia performatiboen ingurukoak, eta azkenekoak ariketa performatiboak berak.

El presente número de *Zehar* nos propone, a través de la performance, realizar un doble ejercicio: abstraernos de la mera inmersión en las imágenes que van componiendo cada uno de los momentos de nuestra vida diaria y reflexionar acerca de cómo se van conformando dichas imágenes y de las relaciones imperceptibles que se van tejiendo entre ellas.

Así como hay diferentes maneras de entender lo que es una performance, hay también múltiples formas de hacer uso de ella. El uso de la performance propuesto en este número sería como el de una escoba utilizada para recoger y ordenar el material visual que vamos acumulando. Se trataría, pues, de ordenar todo el material visual que nos rodea y las estructuras a las que dichas imágenes dan vida y sentido, lo que nos permitiría desenvolvernos entre ellas y crear nuevos espacios que respondieran a nuestras necesidades.

Hemos trasladado al papel los ejercicios de edición que diferentes personas han realizado ante el cúmulo de imágenes de nuestro entorno. Será, pues, una cadena de ejercicios en serie, una especie de partituras o ensayos inacabados para diferentes y posibles performances. Algunos de los ejercicios propuestos son teóricos, otros tratan sobre las experiencias performativas y, por último, hay también performances propiamente dichas.



↑ Esther Ferrer. [Aitor Bengoetxea]

Esther Ferrer

[M. Zilbeti + M. Otaegi]

Honez gero bi aste daramazu hemen eta elkarrizketa asko egin dizkizute. Zein da gehien errepikatu den galdera.

Zure performanceak zurekin batera eboluzionatuko zuen, noski.

[Esther Ferrer]

Gehien errepikatu dena? Ea eboluziorik izan den performancean, eta nola hasi nintzen performancea egiten. Uste dut gehien galdetu dizkidaten gauzak izan direla, eta beti galdetzen dizkidate.

Nirekin batera zahartzen dira, nirekin batera aldatzen dira. Lehenengo eta behin, egoera politiko-soziala aldatu egiten delako, eta psikologikoki zu ere aldatu egiten zara, baita zure interesak ere, eta zure lanak horren arabera eboluzionatzen du. Fisikoki ere ez naiz hogeita hamar urte nituenean bezalakoa, eta performance batzuk ezin ditut egin orain. Moldatu egin ditzaket nire egungo egoerara, eta batzuetan moldatu egiten ditut ideia gogoko dudalako eta ez dudalako tiradera batean ahaztuta utzi nahi. Baina beste batzuetan ez, ezin ditudalako gauzak egin garai batean bezala eta ez dudalako aldatu nahi. Performance horiek desagertu egiten dira eta lekua uzten diete nire egungo egoera fisikora, psikologikora... Hobeto moldatzen diren beste batzuei. Bolada batzuetan artearen alorreko kezka gehiago dituzu, eta beste batzuetan, arrazoiren batengatik, egoera den bezalakoa delako, kezka sozio-politikoak dituzu, edo bizi-egoera arraro samarrean zaudelako, eta horrek guztiak eragina du egiten dituzun gazetan, alor plastikoan edo performance alorrean.

Esan ohi da teoria asko daudela performancearen inguruan, zenbat performer, hainbat teoria. Beraz, zuk ere izango duzu zeure teoria...

Performancea espazio pribatuaren eta publikoaren arteko bat egite moduan ikus al daiteke?

Baina performancea tresna baliagarria al da jendaurrera eramateko pribatua dena, eta alderantziz?

70eko hamarkadako emakume performerrei dagokienez, feministek errealitatea distorsionatzeko tresna gisa ikusten zuten performancea.

Bai horixe, neure teoria dut, baina soil-soilik nik egiten dudanaren inguruan. Uste dut performer bezainbeste teoria eta definizio daudela, baina mundu guztia ez dago ados horretan, alderantziz. Hainbatek teoria hori sintetizatu, aztertu, sailkatu, salbuetsi e.a. egiten dute. Nik nire lanaz hitz egiten dut beti. Badakit zer egin nahi dudan, zer uste dudan ekintza bat dela, eta hortik aurrera teorizatu egin dezaket egiten dudanaren gainean.

Gerta daiteke nire performanceak ikusten dituztenak batere ados ez egotea nire teoriarekin, baina horrek ez dit eragozten, aitzitik, oso gustatzen zait, asko kostatu zait ulertzea ados ez egotea aberasgarria izan daitekeela parte guztientzat.

Bai, zergatik ez? Baina era pribatuan edo jendaurrean egin daiteke.

Bai, baina gauza bera esan daiteke margolan batez, film batez, antzerki lan batez... Hainbatetan horiek ere pribatutasuna kanporatzen dute... Performanceari aplikatu dakioke, baina ez da eskusiboa. Adibidez, askotan irakurri izan dut eleberririk askotan osagai autobiografikoak daudela; kasu horretan ere pribatua dena jendaurrera eramaten da. Gauza batean arrazoi duzu, beharbada, eta hori da eleberrian, margolaritzan edo beste arte batzuetan agian «mozorrotuta» edo ezkutuan dagoela, eta performancean, ekintzan, haien ezaugarriak direla eta, begien bistakoagoa dela, performerra aldi berean objektu eta subjektu delako; errealagoa da, horren arabera. Baina oso ezkutatuta ere egon daiteke, manipulatu, nahiz eta ni manipulazioaren erabat kontra nagoen, zalantzarik gabe faltsutu egin daiteke, ezta?

Borroka bi mailatan zen: pribatuan, jakina, gauza asko zalantzan jarri behar zirelako zure bizitza pribatuan, sexualitateari dagokion guztia, zure bikotekidearekiko harremana, dependentzia atabikoak, e.a. Baina soziala ere bazen: borrokatzen ginen sozialki ukatzen zitzaizkigun alorretara iristeko: abortu eskubidea, lan berdinari soldata berdina, geure gorputzaren jabe izateko eskubidea, publizitate umiliagarriaren aurkako borroka,

Artelekun, tailerra hastean, parte-hartzaile bakoitzaren aurkezpenaren aurretik honako hau esan zenuen: «jakintzat jotzen dut hemen zaudeten guztiak feministak zaretela»; hori da abiapuntua.

Zenbaitetan esan duzu ez zarela feminista, baina zure artea feminista izan daitekeela edo ez.

e.a. Gauza horietatik asko publikoaren eta pribatuaren mugan daude, eta gure arteko eztabaidetan gai horiek guztiak jorratzen genituen, ahalik eta argien ikusten saiatuta.

Arte munduari dagokionez, sinetsita nago feminismoak zabaldu egin dituela gaiak eta arte alorreko aukerak, ordura arte a-artistiko edo ez-artistiko jotzen ziren gaiak azaleratuz; eta gai horietako asko emakumeen eguneroko bizitzaren parte bat ziren. Ildo horretan, zaila da banatzea, borroka feministan eta arte alorrean, zein neurritan ari ginen defendatzen geure nia eta geure nortasuna, zeren irudi berri baten, emakume izaki berri baten ikusgarritasun soziala -eskubide guztiekin, erreakzionatzeko gaitasunarekin, parte hartzeko eta erabakiak hartzeko, e.a., gaitasunarekin- defendatzen ari baikinena orobat.

Izugarri poztuko nintzateke hala balitz, baina ez da beti hala gertatzen. Noizean behin emakume antifeministak ere topatzen dituzu, arazoaz gogoeta egin ez dutenak, kontziente ez direnak ezta emakumeen eskubideen murriztapenez ere, ez direlako pentsatzen jarri, edo besterik gabe onartzen dutelako hori horrela dela eta, are okerrago, hala izan behar duela. Ez dute inoiz arazo gisa ikusten, beharbada ikusiko balute hainbat eta hainbat galdera sortuko lirakeelako, eta nahiago dute ez pentsatu. Egia da zuretzat eta niretzat eta gaiaren inguruan gogoeta egiten duten emakumeentzat bizitza korapilatsuagoa dela, eta gizonetikiko harremana ere bai, noski, eta ez bakarrik bizitza pribatuan, baita profesionalean ere.

Ez naiz oso etiketazalea, baina uste dut gaur egun guztiz beharrezkoa dela etiketa feminista, zure jarrera argi geratzea. Uste dut feminista zarenean hori zarela hausnartu egin duzulako, emakumearen askapenaren alde borrokatu zarelako, informatu egin zarelako, eztabaidatu, irakurri, zeure kontraesanak argitzen saiatu, e.a., orduan horrek egiten duzunarengan eragin zuzena du. Gertatu izan zait performance bat egin ondoren emakume batzuk nirekin hitz egitera etortzea eta esatea: «zu feminista zara, ezta?». Eta beti harritzen nau, zeren eta beharbada egin dudana performancea erabat absurdoa zelako, asko lantzen baitut zentzugabetasuna... Beraz bizitzan dudana jarrera feministaren parte bat ikusgai geratzen da, jakina! Beste batzuetan arte alorreko nire lana egoera jakin baten aurka borrokatzeko erabili

Interesgarria da, hor ikusleekin eduki nahi duzun harremana baitago, azkenean ikusleek interpretatzen dute egiten ari zarena. Berdin zaizu haiei gustatzea edo ez gustatzea?

Uste duzu harremanik badagoela teoria postfeminista/queerren eta performancearen teorien artean?

Bide horiek emakumei ahalbidetu diete subjektu bilakatzea eta beren burua antzezteari ekitea.

dezaket, hori emakumearen egoerari dagokion zerbait izan daiteke, eta protesta edo salaketa lan bat egiten dut. Garrasi antzeko bat da, bere burua feminista definitzen duen lan gisa sortzen dena erreakzioa delako emakumeen eskubideen edo askatasunaren aurka doan gertakari baten aurrean. Baina ez dut feminista domina edo bandera eraman nahi artearen esparruan. Ni feminista naiz hogeita lau ordutan hogeita lau, eta egin behar dudala iruditzen zaidan artea egiten dut.

Berdin zait. Niri egoera jakin batean nahi dudana eta nahi dudan moduan egitea interesatzen zait, eta mezu bat bideratu nahi badut, gai izatea gauzak ahalik eta era garbienean esateko, batez ere gogoeta bat proposatzen saiatzen naizenean garrantzizkotzat jotzen dudan zerbaitetaz, horretaz gogoeta egitea merezi duela uste dudalako.

Ekintza sortu zenean haustura moduan kokatu zuen bere burua arte adierazpenaren alorrean, baina, nik dakidala, ez zen espazio feministetan sortu, gizonak ziren hasi ziren gehienak; bazeuden emakumeak Gutañ, Fluxusen eta beste zenbait mugimendutan, baina gutxiengoa ziren, eta horrek ez du esan nahi aitzindariak eta garrantzitsuak izan ez zirenik. Baina ekintza emakumearen egoerari dagokionez zenbait errebindikazio mahai gainean jarri eta jarrerak argitzeko bide egokia edo erraztailea baita, feministok, lesbianak edo ez, hura bereganatu dugu, eta praktikatu egiten dugu. Beti arte feminista, borroka artea egin duten emakumezko artistentzat bai, performanceak baditu eskemak apurtzeko oso erabilgarriak izan daitezkeen osagaiak, bideoarekin gertatzen den bezala; beharbada horregatik daude hainbeste emakume bideogile.

Antzezpenez ari zarenean, nik beti esaten dut performanceak ez duela antzezten, aurkezten baizik. Kontua gehiago da egungo egoerara eraman duten posizio «hegemoniko» horiek apurtzea. Ez duzu zeure gorputza antzezten, aurkeztu egiten duzu zure emakume gorputza, haren eskubide guztiekin; polita, itsusia, txikia, garaia, gaztea, zaharra... Zurea da, eta zure ekintzaren

Aurkezpena...
Berraurkezpen / antzezpena...
Egile batzuek defendatzen dute gaur egun beste rol batzuk antzezten dituen rol bat antzezteko egoeran gaudela beti.

Performancea arte sistemaren haustura moduan ikusten al duzu?

subjektu gisa erabiltzen duzu. Baina emakumearen borroka bere burua antzezteko performancea baino lehenago hasi zen, eta ez bakarrik artearen esparruan...

Calderón munduaren antzoki handiaz mintzatzen zen. Denbora da testu batean idatzi nuela munduaren erdia beste erdiaren ikuslea dela eta paperak etengabe trukutzen direla. Arau sozial sorta baten mende jartzen zaren unetik, modu batean janzten zaren unetik, e.a., pertsonaia bat ari zara antzezten, izan nahi duzun horri erantzuten ari zara, batzuetan gizarteak oso baldintzatuta, beste batzuetan gutxiago. Ni absolutua, purua? Zer da? Zer gara? Ez dakit, niretzat dena enigma gisakoa da...

Ez artearen haustura gisa, ia beti arte sistemaren barruan egoten baita. Hori bai, ez nuke nahi performancea artearen barruko beste genero bat besterik gabe bihurtzea, baizik eta objektu hegalaria ezezagun antzeko zerbait, halako elektroli libre bat, inork ongi ez dakiena non dabilen, eta helbide finkorik gabe jarraitzea; hala ere, performancea gehien-gehienetan artearen alorrean aurkezten da. Nik haustura posizio batean mantendu ahal izan nahi nuke, alegia, oraindik ere jan egiten duen zerbait izatea, kutsatzen den birus baten antzera funtzionatzen duena, eta harekin bukatzeko edo hura definitzeko, sistematizatzeke botika inork ezagutzen ez diona. Hau kontrolagarria, definitua, egituratua izan dadin lortzeko txertoa inork aurkitzen ez diona. Eztabaidan genioen bezala, arte sistemaren barruan edo kanpoan erresistentziatzko osagaia izaten jarrai dezan nahi nuke nik, beti izan dadin erantzunik gabeko galdera bat, ekintzaren eduki sozial edo artistikoaren inguruan, eta are formalki ere. Nik nahi nuke halako aniztasunari eusteko nahikoa bizitasuna izatea, eta ikusten dutenek beti galdetzen jarraitzea: zer da hau? Baina hau artea al da? Nondik heldu behar zaio? Noiz bukatzen da? Noiz hasten da?...Nora doa hau? Beti izatea beste arte generoak ez bezalako bihurtzen duten osagaiak, halako moldez, non ezingo bailitzateke inoiz beste genero bat bilakatu.

Judith Butlerrek errepikatzearen errepikatzeaz normatibizatu eta botereari erantzuten dioten ekintzen errepikapen moduan ulertzen du performatibotasuna. Performanceak ba al du zerikusirik performatibotasunaren irakurketa horrekin?

Performancea irakatsi egin daiteke...

Eztabaidatu egin da orobat ea hori hala izateak arriskuan jarri ote dezakeen nola performancea hala ikasleak beraiek, formateatuak izateko arriskupean baitaude.

Suposatzen dut kasu batzuetan baietz eta beste batzuetan ezetz. Orokortzeak beti dira murriztaileak, performer bakoitzak aginte horrekiko gordetzen duen jarreraren baitan dago, eta agintearen barruan sartzen ditut, jakina, zenbait kritikari, komisario, unibertsitario, e.a. Eta edonola ere, gaur egun ba al dago aginte horri erabat ihes egiten dionik? Alde batera utzita jarrera guztiz erradikalak, erabateko hausturazkoak, eta horien artean sartzen dut, noski, «arte»rik ez praktikatzea batere. Kontua da, apal-apal, guztiz berreskuratua izango ez dela uste dugun, edo uste dudana, zerbait egitea, eta aurkezten garen leku guztietan askatasun horren alde borrokatzea. Horregatik defendatzen dut hibridotasun erabatekoa, legezketasunik eza eta nahasmendua performancearen praktikan.

Batzuetan pentsatzen dut beharbada irakats daitekeena performancearen historia dela, haren bilakaera. Baina horretarako ere «definitu» egin behar da zer den performancea, aztertu egingo baituzu, eta performerrak bezainbeste definizio daudela uste dudanez...

Jakina, erabakitzen baduzu performancea «hau dela» eta ez beste zerbait, forma «x», «y» edo «z» bat izan dezakeena eta duena, orduan edozein artelan bezalakoa da, eta aztertu egin dezakezu, are sistematizatu ere: forma, bolumenak, espazioak, edukiak, osaketa, teknika, e.a... Baina ez dakit zertarako balio izan dezakeen irakaste horrek; performancea ez da diziplina bat, ez dauka «teknika bat»...

Kontua da ea historia ikasteko beharrezkoa ote den irakasle bat izatea. Artearen historia zerorrek ikas dezakezu liburutegi batean, bideoak ikusi... Eta zeure ondorioak atera. Baina horrek ez dizu irakasten performancea egiten, beharbada irakatsiko dizu kopiatzen edo beste norbaiten bideari jarraitzen.

Onea norberak asmatzea da, eta horregatik mintegiak ematen ditudanean ez dut bideorik eramaten, ez dut nire lanaz hitz egiten, non eta galdetzen ez didaten... Batzuetan lanen baten aipua egiten dut parte-hartzaileetako batek beste artista baten ekintzaren baten antza duen zerbait egin duenean. Esan egiten diot, besterik gabe horrek eraman dezakeelako interesa hartzeko eta ikertzeko «x» artistaren inguruan, esparru berean lan egin

Pedagogien desikastea pedagogia alternatiboa izan al liteke?

Aipatu duzu performance batzuk gordeta daukazula, aldatu egiten dituzula... Egiten dituzun aldaketa horiek zeuretzat baliagarriak izan daitezzen al da?

Premiaren arte praktika dela esan al liteke?

duelako eta lagundu egin diezaiokeelako bere jarrera argitzen. Baina ez jakintza metatzeko, horregatik ez ditut inoiz parte-hartzaileak aukeratzen, ezta CVrik eskatzen ere. Niri gustatzen zait jendea datorren lekutik etortzea, eta datorren jendea ez egotea arte eskola batek, unibertsitate ikasketa batzuek e.a. baldintzatuta. Nire ustez unibertsitarioak, artistak, atzean inolako arte praktikarik ez dutenak, e.a. nahastea da onena. Aberasgarriagoa da denontzat.

Cagek ikastaro batzuk eman zituenean New School for Social Researchen, lehendabiziko egunean parte-hartzaileei galdetu zien ea ba al zegoen inoiz musika ikasi ez zuenik. Uste dut Al Hansenek altxatu zuela eskua eta «Ni» esan. Cagek erantzun zion «Bikain, hartara ez duzu ezer ahaztu behar izango».

Performance batean pentsatzen dudanean ez dut inoiz «bestea» gogoan, nire premia bati erantzuten diote haiek. Gasteizen esaten zidaten «baina batzuetan performance politikoak egin izan dituzu». Hala da, baina haiek ere egiteko unean dudana premia bati erantzuten diote, niregan eragina izan duen zerbait gertatu da eta erreakzionatu egin behar dut, eta erreakzio hori, lehen esan dizudan bezala, beharbada lan bat da. Nik uste protesta egin behar dugula, eta hori da nire protesta, baina nire premia bati erantzuten dio. Pertsona naiz aurrena, eta gero artista.

Bai, uste dut gauzak, nik behintzat, premiagatik egiten ditugula, desiragatik... Karitatea ere egiten duzu zeure premia bat dela-eta, eta oso ongi dago, eta zergatik ez? Erabilgarria baldin bada, jendeari lagundu egiten badio... Ez gaitezen aztertzen hasi. Zuk ongia egiten badiozu beste norbaiti, arrazoa edozein dela, badakizu zein neurritan zaizun baliagarria, eta artea antzeko zerbait da. Nik egin nahi dudalako egiten dut, eta gainera norbaitentzat baliagarria baldin bada, ezin hobeto, baina beste batzuetan benetan esan nahi dut *hau* eta ez beste zerbait, eta jendeak era ahalik eta argienean uler dezala; horregatik saiatzen naiz bitarteko guztiak jartzen mezua irits dadin. Beste batzuetan anbiguoagoa da, ezkutukoagoa... Eta atsegin dut

Valentín Torrensek zioen performancea auto-ebaluaziozko praktika bat dela.

era desberdinetan interpretatu ahal izatea, hain desberdinetan, non agian ez baitute zerikusirik egin dudala uste dudanarekin, eta hori dibertigarria eta interesgarria iruditzen zait, baina beste batzuetan, esan bezala, ez. Halakoetan ia-ia ekintza militantea da; tira, nire ustez askatasunean egindako arte oro militantea da, politikoa da.

Hori norberaren araberakoa da. Lan bat egiten duzun bakoitzean zeure buruari erakusten ari zara egin dezakezula, kontzienteki edo inkontzienteki. Uste dut hori guztioi gertatzen zaigula. Hau egiteko gauza izango al naiz? Antolatzeke, nik nahi dudan moduan gauzatzeko? Gai izango ote naiz, ez bakarrik intelektualki eta filosofikoki, baizik eta fisikoki halaber? Jendaurrean egiten duzun gauza baita, eta zeure buruari galdetzen diozu: goiari eusteko gai izango ote naiz? Baina gauza bera gertatzen da margolan bat pintatzen duzunean edo eskultura bat egiten duzunean...

Egiten dugun guztian, guk hala nahi edo ez, geure burua sendotzen ari gara. Performancean gertatzen da baduela alderdi «espektakular» (kakotx askoren artean) hori. Margolan bat produktu guztiz bereizia izaki, edo guk artistarengandik erabat bereizita ikusten duguna, baita fisikoki ere, argi dago hartan pausatzen den begirada ez dela performancean gertatzen denaren berdina; azken honetan distantzia hori ez da existitzen, artista subjektu eta objektu da, eta horregatik proposamena onartu edo baztertzen duenaren interpretazioak askoz aberatsagoak dira, zuzenagoak, beharbada bai nahasiagoak ere.

Objektua hezur eta mamizko subjektua da, ez da margolan bat, ez da zerbaiten emaitza. Margolan batean, esate baterako, emaitza hortxe dago, tinko, baina performancea zure begien aurrean egiten ari da, *in situ* eralda daiteke. Inork ez daki zein izango den emaitza, egiten ari da, esan nezake ere ez dagoela emaitzarik, proposamen baten, egoera baten... Garapena baizik, besterik gabe. Margolan bat epaitu egin dezakezu definituta, burututa dagoenarekiko, baina performance batean askotan ez duzu jakiten noiz hasten den eta noiz bukatzen den, ez ditu lan plastiko tradizional baten osagai berak. Zure gogoia mugitzen ari da, ez dago geldirik, erne egon behar du etengabe.



↑ *La primera media hora...* Esther Ferrer. Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1983.



↑ Esther Ferrer. [Aitor Bengoetxea]

Esther Ferrer

[M. Zilbeti + M. Otaegi]

Llevas aquí ya dos semanas y te han hecho muchísimas entrevistas.

¿Cuál es la pregunta que más se ha repetido?

Imagino que tu performance habrá evolucionado contigo.

[Esther Ferrer]

¿La que más se ha repetido? Si hay alguna evolución en la performance y cómo empecé a hacer performance. Creo que son las cosas que más me han preguntado, y que me preguntan siempre.

Envejecen conmigo cambian conmigo. En primer lugar porque la situación político social cambia y psicológicamente tu cambias también, así como tus intereses, y tu trabajo evoluciona en consecuencia. Tampoco físicamente soy la misma que a los treinta años y hay algunas performances que ya no puedo hacer. Puedo adaptarlas a mi situación actual y algunas veces las adapto porque la idea me gusta y no quiero dejarla en el cajón del olvido. Pero otras veces no, porque no puedo hacer las cosas como las hacía antes y no quiero cambiarlas. Estas performances desaparecen para dar lugar a otras que se adaptan más a mi situación actual, física, psicológica... Hay periodos que tienes más preocupaciones de tipo artístico y otros que por lo que sea, porque la situación es como es, tienes preocupaciones sociopolíticas, o estás tú misma en una situación vital un poco rara y todo esto influye tanto lo que haces a nivel plástico como a nivel de performance. De todas formas yo cambio las performances continuamente y aunque guarde la idea porque me gusta, hago versiones diferentes, una idea se puede declinar de muchas formas.

Se comenta que hay muchas teorías sobre la performance, tantas teorías como performers. Por lo tanto, tendrás tu propia teoría...

Por supuesto, yo tengo mi propia teoría, pero solamente respecto a lo que yo hago. Pienso que hay tantas teorías y tantas definiciones como performers, pero no todo el mundo está de acuerdo, al contrario. Hay muchos que la sintetizan, analizan, clasifican, excluyen etc. Yo siempre hablo de mi trabajo. Tengo mi propia idea de lo que quiero hacer, de lo que considero que es una acción, y a partir de ahí puedo teorizar sobre lo que hago.

Puede ocurrir que quienes ven mis performances estén en completo desacuerdo con mi teoría, pero eso no me molesta, al contrario, me gusta mucho, me ha costado mucho comprender que el no estar de acuerdo puede ser enriquecedor para todas las partes.

¿Se puede ver la performance como la confluencia del espacio privado y público?

Sí, por qué no, pero se puede hacer en privado y en público.

Pero, ¿es la performance una herramienta válida para traer al terreno de lo público lo que es privado y viceversa?

Sí, pero esto también se puede decir por ejemplo de un cuadro, de una película, de una obra de teatro... Muchas veces exteriorizan también la privacidad... Se puede aplicar a la performance, pero no es exclusivo. He leído muchas veces por ejemplo que en muchas novelas hay elementos autobiográficos... También en este caso lo privado se hace público. En una cosa tienes razón quizás y es que en la novela, en la pintura o en otras artes, a lo mejor está «disfrazado» o encubierto y en la performance, en la acción, por sus características es más evidente puesto que el o la performer es a la vez objeto y sujeto, es más real en ese sentido. Pero también puede estar muy escondido, manipulado, aunque yo esté totalmente en contra de la manipulación, sin duda se puede mistificar, ¿verdad?

Relacionado con las performers de los años 70, las feministas veían la performance como una herramienta de distorsión de la realidad...

La lucha era a dos niveles: uno privado, por supuesto, porque había muchas cosas que cuestionar en tu vida privada, todo lo que toca a la sexualidad, la relación con tu compañero o compañera, las diferentes dependencias atávicas, etc. Pero era también social, combatir para acceder a campos que nos estaban negados socialmente, el derecho al aborto, a trabajo igual salario igual, el derecho a disponer de nuestro cuerpo, la lucha contra

En Arteleku, al comenzar el taller, antes de la presentación de cada participante dijiste lo siguiente: «doy por supuesto que todas las personas que estáis aquí sois feministas». El punto de partida es ese...

Has dicho en varias ocasiones que tú eres feminista, pero que tu arte puede serlo o no.

una publicidad degradante, etc. Muchas de estas cosas están en la frontera de lo público y lo privado, y en las discusiones entre nosotros tratábamos todos estos temas intentando verlos lo más claramente posible.

Por lo que se refiere al mundo artístico, estoy convencida que el feminismo ha ampliado la temática y las posibilidades artísticas introduciendo temas que hasta entonces estaban considerados a-artísticos o no artísticos, muchos de estos temas formaban parte del cotidiano de las mujeres. En ese sentido es difícil separar, en la lucha feminista y en el terreno artístico, en qué medida estábamos defendiendo nuestro propio yo y nuestra propia identidad, porque también estábamos defendiendo la visibilidad social de una nueva imagen, de un nuevo ser mujer, con todos los derechos, con una capacidad de reacción, con una capacidad de intervención y de tomar decisiones, etc.

Me encantaría, pero no siempre es el caso. De vez en cuando te encuentras incluso algunas antifeministas, que no se han planteado el problema, que no son conscientes incluso de que haya una limitación de los derechos de la mujer, porque no se han detenido a pensar, o porque aceptan de entrada que eso sea así y peor todavía, que debe ser así. No se lo plantean nunca como problema, quizás porque si lo hicieran surgirían tantos interrogantes que prefieren no planteárselo. Es verdad que para ti y para mí y para todas las mujeres que reflexionamos sobre la cuestión la vida es más complicada y por supuesto la relación con los hombres también y no sólo en la vida privada, sino también en la profesional.

A mí no me gustan mucho las etiquetas, pero la de feminista todavía hoy en día creo que es absolutamente necesaria, para que quede clara tu posición. Creo que cuando eres feminista, lo eres porque has reflexionado, porque has luchado por la liberación de la mujer, porque te has informado, discutido, leído, intentado clarificar tus propias contradicciones, etc. Entonces todo esto destiñe sobre lo que haces. Me ha ocurrido tras hacer una performance que vengan a hablar conmigo algunas mujeres y me digan «¿tú eres feminista verdad?» Y siempre me sorprende porque a lo mejor la performance que he hecho era completamente absurda, porque trabajo mucho con el absurdo...

Es interesante, porque ahí está la relación que quieres tener con el público, al final es el público quien interpreta lo que estás haciendo, ¿da igual que le guste o no le guste?

¿Crees que hay una relación entre las teorías postfeministas - queer y las teorías de la performance?

Así es que debe de haber algo de mi posicionamiento feminista en la vida que se transparenta, ¡por supuesto! Otras veces efectivamente puedo utilizar mi trabajo artístico para protestar contra una situación dada, que puede ser algo que afecta a la situación de la mujer, y hago una obra de protesta o de denuncia. Es como un grito que sale en forma de obra que se define como feminista porque es una reacción ante un hecho que es contra los derechos o las libertades de las mujeres. Lo que yo no quiero es ponerme la medalla o la bandera de feminista en el terreno del arte. Yo soy feminista veinticuatro horas sobre veinticuatro y hago el arte que me parece que tengo hacer.

Me da lo mismo. Lo que me interesa es hacer lo que quiero de la manera que quiero en una situación dada, y si pretendo vehicular un mensaje, ser capaz de decir las cosas lo más claramente posible, sobre todo cuando intento proponer una reflexión sobre algo que creo es importante y sobre lo que pienso merece la pena reflexionar.

Cuando surgió la acción se posicionó como una ruptura en el terreno de la expresión artística, pero por lo que yo sé, no nació en espacios feministas, quienes empezaron eran en su mayoría hombres, había mujeres en Gutañ, en Fluxus y en otros movimientos, pero eran minoritarias, lo que no quiere decir que no fueran pioneras e importantes. Pero como es un vehículo que facilita o que es apto o apropiado para poner sobre el tapete ciertas reivindicaciones y clarificar posiciones en relación con la situación de la mujer, las feministas, lesbianas o no, nos hemos apropiado de ella, la practicamos. Para aquellas artistas que han hecho siempre arte feminista, de batalla, de lucha... Efectivamente la performance tiene unos elementos que pueden ser muy útiles para romper esquemas, como ocurre con el video, quizás por ello hay muchas mujeres que trabajan con el video.

Estos medios han permitido a las mujeres convertirse en sujeto y empezar a representarse a sí mismas.

Presentación... representación... Algunos autores defienden que hoy en día estamos siempre en situación de representar un rol que represente otros roles.

¿Consideras la performance como ruptura del sistema del arte?

Cuando hablas de la representación, yo siempre digo que la performance no representa, presenta. Se trata más bien de destruir estas posiciones «hegemónicas» que han llevado a la situación actual. Tú no representas tu cuerpo, tú presentas tu cuerpo de mujer, con todos los derechos, guapo, feo, alto, bajo, gordo, flaco, joven, viejo... Es el tuyo y ahí estás y lo utilizas como sujeto de tu acción. Pero la lucha de la mujer por representarse a sí mismas empezó antes que la performance y no sólo en el terreno artístico...

Calderón habló del gran teatro del mundo. Hace tiempo escribí en un texto que medio mundo es el espectador del otro medio mundo y los papeles se intercambian continuamente. Desde el momento que te sometes a una serie de normas sociales, que te vistes de una manera etc. estás representando un personaje, estás respondiendo a lo que tú quieres ser, a veces más condicionada por la sociedad, otras veces menos. ¿El yo absoluto, puro? ¿Qué es? ¿Qué somos? Yo no lo sé, para mí casi todo es como un enigma...

No como ruptura del arte porque casi siempre está dentro del sistema del arte. Aunque lo que no me gustaría es que la performance se convirtiera en un género más dentro del arte, sino que fuera como un especie de ovni, de electrón libre que nadie sabe muy bien por donde se pasea, ni por donde va y siga sin domicilio propio y sin características fijas, la performance se presenta, en un gran porcentaje de veces, en el terreno del arte. Yo quisiera poder mantenerla en una posición de ruptura en el sentido que todavía sea algo que corroe, que funciona como una especie de virus que se contagia y que nadie conoce muy bien la medicina para acabar con él o para definirlo, sistematizarlo. Que nadie encuentra la vacuna para conseguir que esto sea controlable, definido, estructurado. Como decíamos en la discusión, me gustaría que siguiera siendo un elemento de resistencia dentro o fuera del sistema del arte, que siempre fuera como un interrogante sin respuesta, sobre el contenido social o artístico de la acción, e incluso formalmente. Me gustaría que tuviera la vitalidad suficiente para mantener tal diversidad que los que la ven se siguieran preguntando siempre, ¿esto qué es? ¿Pero esto es arte? ¿Por dónde hay que cogerlo? ¿Cuándo se termina? ¿Cuándo empieza?... ¿A dónde va esto? Que siempre tenga

Judith Butler entiende la performatividad como la repetición de acciones que a medida que se reiteran se normativizan y responden al poder. ¿Tiene relación la performance con esta lectura de la performatividad?

elementos que hagan que sea diferente de los otros géneros del arte de tal forma que no se pueda convertir nunca en un género más.

Supongo que en algunos casos sí y en otros no. Las generalizaciones son siempre reductoras, depende de la posición de cada performer frente a ese poder, en el que incluyo por supuesto algunos críticos, comisarios, universitarios, etc. Y de todas formas, ¿es que hoy hay algo que escape totalmente a ese poder? A no ser las posturas totalmente radicales, de ruptura total, entre las que incluyo por supuesto la de no practicar en absoluto el «arte». Se trata, humildemente, de hacer algo que creemos, y allá donde nos presentemos luchar por esa libertad. Por eso defendiendo la hibridad total, la ilegitimidad y el desconcierto en la práctica de la performance.

¿Se puede enseñar la performance?

A veces pienso que quizás lo que se puede enseñar es la historia de la performance, su evolución... Pero incluso para eso hay que «definir» qué es la performance, puesto que vas a analizarla, y como creo que hay tantas definiciones como performers...

Por supuesto, si decides que la performance «es esto» y no otra cosa, que puede tener y tiene una forma «x», «y» o «z», entonces es como una obra de arte cualquiera y la puedes analizar en consecuencia, e incluso sistematizarla: forma, volúmenes, espacios, contenidos, composición, técnica, etc... Pero no se qué validez puede tener esta enseñanza, la performance no es una disciplina, no tiene «una técnica»...

La cuestión es si para estudiar la historia hace falta un profesor o profesora. La historia del arte la puedes aprender tú misma en una biblioteca, ver videos... Y sacar tus propias conclusiones, pero eso no te enseña a hacer performance, a lo mejor te enseña a copiar o a seguir el camino de...

Se ha debatido también si este hecho puede poner en peligro tanto a la performance como a los propios estudiantes ya que corren el peligro de ser formateados.

¿Podría ser quizás una pedagogía alternativa el desaprendizaje de las mismas?

Has mencionado antes que tienes performances guardadas, que las modificas... Estas modificaciones que haces, ¿son para que te sirvan?

¿Se podría decir que es la práctica artística de la necesidad?

Lo mejor es que cada uno invente y por eso cuando imparto seminarios... No llevo videos, no hablo de mi trabajo, a no ser que me lo pregunten... A veces hago referencias a alguna obra porque alguno de los participantes ha hecho algo que se parece a tal o cual acción de otro artista. Se lo digo simplemente porque le puede llevar a interesarse e investigar sobre la o el artista «x» que ha trabajado en el mismo terreno y puede ayudarle a clarificar su propia posición. Pero no para acumular conocimientos, por eso nunca selecciono los participantes, ni pido CV... Me gusta que la gente venga de donde venga y que asista gente que no esté condicionada por una escuela artística, por unos estudios universitarios etc. Creo que lo mejor es mezclar, los universitarios, los artistas, los que no tienen ninguna práctica artística etc. Es más enriquecedor para todos.

Cuando Cage dio unos cursos en la New School for Social Research, el primer día preguntó a los participantes si había alguno que no había estudiado nunca música. Creo que fue Al Hansen quien levantó la mano y dijo, «Yo», y Cage respondió, «Estupendo así no tienes nada que olvidar».

Cuando pienso en una performance, nunca pienso en «el otro», responden a una necesidad mía. En Vitoria me comentaban «sí pero a veces has hecho performances políticas». Sí, pero también éstas responden a una necesidad que tengo yo en ese momento de hacerla, ha ocurrido algo que me afecta y necesito reaccionar y esta reacción, como te he dicho antes, es quizás una obra. Creo que tenemos que protestar y mi protesta es esa, pero responde a una necesidad mía. Primeramente soy persona y luego artista.

Sí, pienso que hacemos, por lo menos yo, las cosas por necesidad, por deseo...Incluso la caridad la haces por una necesidad que tienes tú y está muy bien, y ¿por qué no? Si es útil y ayuda a la gente... No analicemos. Si haces el bien para alguien, sean las razones que sean, tú sabes en qué medida te sirven. El arte es algo parecido. Yo lo hago porque quiero hacerlo y si además sirve a alguien maravilloso, pero hay otras veces que quiero

Valentín Torrens comentaba que la performance es una práctica de autoevaluación...

verdaderamente decir **esto** y no otra cosa y quiero que la gente lo entienda lo más claramente posible, por tanto procuro poner los medios para que este mensaje llegue. En otras ocasiones es más ambiguo, más secreto... Y me gusta que se pueda interpretar de formas diferentes, tan diferentes que no tengan nada que ver con lo que yo creo que he hecho y ésto me divierte y me interesa, pero otras veces, como te he dicho, no. En estos casos es casi un acto militante, bueno, creo que todo arte que se hace en libertad es militante, es político.

Depende de cada cual. Siempre que haces una obra te estás demostrando a ti misma que puedes hacerlo, inconsciente o conscientemente. Yo creo que eso nos pasa a todos. ¿Voy a ser capaz de hacer esto? De organizarlo, de llevarlo a la práctica como yo quiero...

¿Es que soy capaz de hacerlo no sólo intelectualmente y filosóficamente, sino físicamente también?... Es algo que haces delante de la gente, entonces te preguntas, ¿voy a ser capaz de mantener el tipo? Pero también cuando pintas un cuadro o haces una escultura... En todo lo que hacemos, queramos o no queramos, nos estamos afirmando, lo que pasa es que la performance tiene este *coté* «espectacular» con muchas comillas. Es evidente que la mirada que se posa en un cuadro, que es un producto separado, o lo vemos completamente separado del artista incluso físicamente, no es la misma que en el caso de la performance, en ella esta distancia no existe, el artista es el sujeto y el objeto, de ahí que las interpretaciones del que acepta o rechaza la proposición son mucho más ricas, más directas, pero quizá también más confusas... El objeto es un sujeto de carne y hueso, no es una pintura, no es el resultado de... En un cuadro por ejemplo el resultado está ahí fijo, pero la performance se está haciendo delante de tus ojos, se puede transformar *in situ*. Nadie sabe el resultado, se está haciendo, podría decirse incluso que no hay resultado, sino simplemente el desarrollo de una proposición, de una situación... Un cuadro lo puedes juzgar con respecto a lo que está definido, terminado, pero en una performance muchas veces no sabes cuando empieza, ni cuando termina, no tiene los mismos elementos respecto a una obra plástica tradicional. Tu mente está en movimiento, no está fija, tiene que estar alerta todo el tiempo.

Hirurogeiko urteetan mugimendu feminista berria sortu zen. Hau emakumeek jasaten duten zapalkuntza aztertzen hasi zen, dimentsio eta alderdi guztietan. Hirurogeiko eta hirurogeita hamarrekoak militantzia urteak izan ziren, ekintza eta kaleko errebindikazio manifestazioenak, garaiko testu feminista adierazgarrienen irakurketak eta eztabaidak egitekoak. Sexu harreman estereotipatuei buruz jardun zen orduan, eta horien eredu ezarriak botere harremantzat kontzeptualizatu ziren. Teoriak landu ziren gorputza plazeraren eremutzat harturik, eremu horretan gauzaten baitzuen maskulinoak kontrola eta kolonizazio

Margarita Aizpuru

Emakumeak performer: emakumea, artea eta ekintza, hurbilketa bat

kultural eta fisikoa; baina kontrol hori berreskuratu beharra zegoen, nork bere gorputza gestionatzeko. Eta, halaz, harreman pertsonalak harreman politiko gisa kontzeptuatzan hasi ziren, eta patriarkatuari buruz ikertzen.

Testuinguru feminista hori, eta gorputzari buruz egin diskurtsoak, bat datoz artean gertatutako jarrera aldaketa batekin. Garai horietan happeninga izango zen ezaugarria, eta ekintzak, mihizatzeak, Fluxus mugimendua. Artistak eguneroko bizimoduko ohiko gauzekin kezkatzen dira, erabilitakoarekin, hondatutakoarekin. Artea egunerokoaren mundura eramateko aukera ikusten da, eta hura bere aura-izaeratik askatzeko ahalegina egiten, bide batez arte sorkuntzaren prozesurako hurbilketa ez hain serio, bai ordea esperimentalago, bat eginez. Happeningak, jarduerak eta ekintzak kokatzen diren eremua antzerkia, musika, poesia, pintura, eskultura edo dantza bezalako sorkuntza diziplinen arteko topaketa eta elkartrukeak gertatzen diren inguru zabal eta irekia da. Jarrera berriak dira jada, ez baina dagoeneko trazatutako artearen bideetan kokatuak, baizik eta bidegurutzeetan, norabideek bat egiten duten gunean.

Emakumearen gorputza lanean jartzen da, berrogeita hamarreko azken urteetako eta hirurogeikoetako lehen ekintzetatik jada. 1955ean, San Frantziskon, Ann Halprinrek dantza esperimentaleko lan bat sortu zuen, *Workshop* izenekoa; honek eguneroko keinuak aztertzen zituen, eta dantzaren hiztegia zabalagotu eta gorputza ohiko koreografiaren formatetik askatu nahi zuen. Lan hau, ostean, garai hartako estetikaren planteamenduetako baldintzei zeharo egokitzen zitzairen, esate baterako 1956an G. Deborden inguruan sortutako Internazional Situazionista hark planteatutakoei, honek garatu egingo baitzuen eguneroko bizitzaren eraldaketaren teoria, ikuskizunaren gizartea kritikatzuz eta artea —arte mota jakin bat behintzat— asmakuntza ludikoaren eta egoeren eraikuntzaren, deribaren bidez atzean lagatzea proposatuz horretan. Garai horretan, Jiro Yoshihara artistak Gutai taldea sortu zuen Japonian; honen barnean emakumezko artista japoniar batzuk zeuden, Atsuko Tanaka esaterako. Sortzaile honek material berriak erabiltzen zituen bere performanceak gauzatzeko. Hala, 1956an *Electric Dresses* pieza ospetsua produzitu zuen, aldizka pizten eta itzaltzen ziren kolorezko bonbilla fluorezentez osatu jantzi bat alegia, artistak gorputz femeninoaren eta modaren gaineko gogoetarako egindako lanetako bat ere bazena bera.

Hirurogeiko hamarkadaren amaieran eta hirurogeita hamarrekoaren hasieran, artearen munduan objektu artistikoaren aurkako erreakzioa orokortzearekin batera hedatu egingo ziren performance deitzen hasiko ziren ekintzak, eta oso aktibo izango zen mugimendu feminista berria ere zabaldu eta orokortu egingo zen. Emakume askok bere gorputzek igarotzen dituzten prozesuak irudikatu zituzten, eta emakumearen gorputza bai subjektutzat bai objektu sozialtzat harturik sortzen diren harremanak esploratu.

Idea eta esperimentazio testuinguru honetan, 1960an, New Yorken hainbat happening gau izango ziren, eta dantza esperimentaleko lantegiak ere sortuko zituzten; partaideen artean hainbat emakume, hala nola Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti eta Yvonne Rainer. Hauek, dantzatik eta koreografiatik, oso bultzada sendoa emango zieten ekintza-arlo esperimental berri hauei. Osterantzean, Fluxus mugimenduko artista japoniarren hainbat ekintzatan ukitu feminista garbia antzematen da. Hala, esate baterako Shigeko Kubotaren 1965eko *Vagina Painting* performancean —hau New Yorkeko Perpetual Fluxfesten egin zuen—, pintura gorria eta bere kuleroei lotutako brotxa bat erabiliz pintura abstraktu bat egin zuen artistak, lurrian jarritako paper batean. Performancea pelbiseko mugimenduez gauzatu zuen, ukitu sexual nabarmeneko mugimenduez alegia, horiekin hilekoa eta sorrera adierazten baitzituen, bertsio feministako *action painting* suerte batean. Bitartean, New Yorken bizi zen eta Fluxus mugimenduko kidea zen Yoko Ono artista japoniarrak, 1961eko bere *City Piece* obran, hirian zehar haur-kotxe huts batekin paseatzera bultzatzen zituen oinezkoak; bitartean, *Body Sound Tape Piece* izenekoa, hainbat emozioen eta gorputzaren soinuaren aipua egiten zuen; eta, 1968ko performance batean, Yoko Ono eta John Lennonek

grabatu egin zituzten Onok gero galduko zuen umekiaren soinua. Berak, horrela, hirurogeita hamarreko feminismo esentzialistaren hainbat planteamendu jarraituko zituen, eta Luce Irigarayrenak batez ere, emakumearen gorputzetik, sexualitatearen energia sortzailetik eta ukimenaren nagusitasunetik abiatuta landutako diskurtsoaren inguruan.

Bitartean, Carolee Scheemannek, hirurogeiko urteetako bere performanceetan, garrantzi handia ematen die emakumearen gorputzari eta sexualitateari, eta bere ekintzetan horiek askatu nahi dituelarik biluzi femeninoaren gaineko kolonizazio maskulinoaren kontrako erreakzio bat du, eta bere gorputza bere sexualitatearen beraren tokitzat berresten du. Performer, pintore eta zinegile honek, 1964an, beste hainbat artistaz osatu talde batekin, Kinetic Theater sortuko zuen; Parisen urte horretan bertan Adierazpen Librearen Jaialdiaren barnean eskaini zuten *Meat Joy* izeneko antzezpenak oso titular gogorrak eragingo zituen Frantziako prentsan. Beste sortzaile batzuek, Charlotte Moormanek esaterako, eta Fluxusen esparruan betiere, hainbat ekintza garatuko zituzten musika-tresnak, musika isila, gorputza eta zentzu ludikoa nahasturik.

Horrela, artista hauek ez ziren soilik artearen ohiko mugetatik haratago kokatzen *artearen eta bizitzaren arteko mugen desagitea* bere eginez, Fluxus mugimenduak bultzatzen zuen moduan; are gehiago, bere buruaren eta bere munduaren gaineko gogoetarako bide berriak zabaltzeko zituzten, eta zalantzan jarri ohiko irudikapenetan finkatuta eta maila soziokulturalean ezarrita zegoen sexu-aldea bera. Urte horietako emakumezko performerrek bide berriak ireki zituzten, mugitu eta ibili ahal izatearren.

1970etik aurrera, emakumezko artista askok obra berariaz feministak garatu zituzten. Artearen praktikan emakumeen esperientziak atzera txertatu zituzten lanen halako areagotze bat gertatu zen, eta sortzaile hauek oso eragin handia lortu zuten material eta prozesu berriak erabiltzean, eta bere existentzien eduki sozial eta politikoak esploratzean.

Ildo honetatik, performanceak garatuko zituzten, hainbat norabidetan. Batzuek bere gorputzen protagonismoari emango diote lehentasuna, esaterako Gina Pane frantsesak edo Marina Abramović serbiarrak, hauek errito-ekintzetara, sinboliko eta espiritualetara joko baitute, haragiaren mina, maitasuna eta heriotza ikertzearen. Beste ildo batean Ana Mendieta kubatar-amerikarra aurkituko dugu. Honek patriarkatuaren aurretiko jainkosa arkaikoen gurtza-tradizioen eta magia-errito afro-kubatarren irakurketa berria egingo du, eta horretarako bere gorputza erabiliko du, zuzenean edo zeharka, naturan txertaturik. Batzuek, bitartean, gizarte patriarkalak emakumeentzat ezartzen duen *statu quo*aren galdea egingo diote bere buruari, Martha Rosler amerikarrak esaterako, ezen bere obretan aztertu egingo du etxeko andreak, amek eta etxeko bizimoduak dituzten arazoak. Eta Rebecca

Horn sortzaile alemaniarrek, bitartean, gorputzaren preso hartzeaz hitz egingo digu, eta horretarako bere gorputza oihal eta objektuz bilduko du, batetik emakumezko jantziak eta, bestetik, gorputzaren kontrolerako tresnak gogoraztearren ekintza horren bidez.

Artista hauek hirurogeita hamarreko urteetako artista performer feministek erakutsi planteamendu eta norabide aniztasunaren erakusgarri batzuk besterik ez dira. Nire iritziz, ordea, beste garai batzuetatik bereizten dituzten ezaugarri propioak dituzte, honakoak baitira: bere gorputzen nagusitasuna, ikerkuntzarako eremu eta ekintzaren subjektu gisa; erotismo, sexualitate eta minaren eta hauen mugen areagotzea, sentsazioak eta gorputzaren eta psikearen askatzea esploratzen baitituzte horretarako; halako soiltasun bat performanceen garapenean eta aurkezpenean; performerren inplikazio zuzena ekintzetan, bere gain hartzen baitute hainbat arrisku fisiko; absentzia, salbuespenak badiren arren, performanceak gauzatzeko uneko teknologia sofistikuari dagokionez; erabateko desinhibitzea performanceak garatzeko unean, honen emaitza publikoaren probokazioa izaten baita, bilatua batzuetan, ez ordea beste batzuetan; eta halako seriotasun eta, batzuetan, exekuzio dramatismo bat. Eta hori guztia ekintzaren deskripzio tonu feministaren azpimarratze sendo batez aurkeztua.

Geroago, laurogeiko urteetan, feminismo teorikoa pentsamenduaren eraikuntzari dagokionez gertatzen den emakumeen eta emakumeen gaineko isiltasuna aztertzen hasi zen, unibertsal, aseptiko eta pertsona guztiak bere baitan hartzen dituela onartutako lengoia alderantzeko beharrarekin batera, lengoia hau, egiaz, sinbolo logofalozentrikoen eroalea da eta. Feministak, beraien teoria mailako lanetan eta sorkuntzetan, maskulino eta femeninoa, «genero» aldeak alegia, kontuan hartzen hasi ziren, oso garbi ikusten zutelako ohiko adierazpen artistikoak blaitu dituen androzentrismoa. Horregatik, dagoeneko diskurtsoen dekonstrukziorako estrategiak eskaintzen zituzten diskurtsoak garatzen hasiak ziren, eta ikuspegi berriak, eta horiek guztiak bere egin zituzten, subjektu gisa, eta genero ikuspegiak eta feministak integratu egin zituzten, heredadutako pentsamendu eta lengoaiaren aurreko erresistentzia aktiborako mekanismo eraikitzailetzat.

Laurogeiko urteak postmodernismoaren urteak ere badira ikusizko arteetan, eklektizismoaren urteak, abangoardien, diskurtso globalen amaiera enuntziatzen den eta zatiketa teoriko zein ikusizkoa garatzen diren urteak. Testuinguru honetan, artista belaunaldi berri batek eraldatu egingo ditu performanceak, teknika eta komunikazio baliabideetara hurbilduz eta horiek guztiak erabiliz horretarako, esaterako argazki, zine, bideo edo telebistaren kasuan, eta performancea sorkuntzaren beste eremu batzuetan ere sartuz. Izan ere, zentzu honetan aztertu behar ditugu hainbat artistaren lanak, esaterako, eta batzuk bakarrik aipatzearren, Cindy Sherman, Jana Sterbak, Laurie Anderson, Sue Williams, Orlan edo Diamanda Galasenak.

Cindy Shermanek argazkiaren arlora eramango du performancea; esate baterako, 1977 eta 1980 bitartean zuri-beltzezko laurogei argazkiz osatu *Untitled Film Still* lana egingo du, ekintza baten une izoztuak balira bezala; eta argazki horietan bere burua erabiltzen du modelo, telebistak eta zineak eskainitako klixe kulturaletatik sortutako pertsonaia femeninoak antzezteko. Sherman eraldatu eta itxuraldatu egiten da, eta ikuslearen voyeur begirada eragiten duten gaztetxo ezin femeninoago bihurtuko da; neska horienganako eta, azken batean, bere buruarenganako begirada jokoak sorrarazten ditu, umorez beteriko joko ironiko batean. Baina, 1980tik aurrera, Shermanek kolorea erabiliko du, eta antzerki eta eszenografia alderdiak gehiago garatuko ditu; horretan, ikara, hondamendia edo nazka bezalako sentimenduak erabiliko ditu. Hala, argazkia performancean sartu izanaren adibide garbia dugu Sherman, halako moduan ezen performance argazkiei buruz hitz egin baikenezake.

Urte horietako beste adibide eta jarrera bat txekiar jatorrizko Jana Sterbak artista kanadarra izango litzateke —denbora batez Frantzia eta Espainian bizi izan da; honek argi eta garbi performanceak ziren obra batzuk egin zituen, 1986eko *Artist as a Combustible* izenekoa esaterako, zeinean buru gainean erretzen ari zaizkion material batzuei eusten dien, inspirazioaren izaera arriskugarriaz diharduela; eta beste obra batzuetan, berriz, objektuak eta pertsonak maila berean daude, objektuek indar semantikoa dute berez, eta batzuetan falta den gorputzaren aipua egiten du. Horrela aurreratuta egiten du laurogeita hamarreko urteetako artearen alderdirik interesgarrienetako bat. Egin zuen soineko sortari buruz ari naiz, esate baterako 1989ko *Telecomandoari* buruz, metalezko kankan motordun moduko horrek alde batetik bestera baitarama gorputza; izan ere hau, soineko barnean zintzilik, ez da gai bere kasa mugitzeko. Bide hau jorratuta, egungo zibilizazioan gorputzak jasaten dituen estutze eta baldintzei buruzko gogoeta bat egiten du artistak.

Performanceak beste bide batzuetan barrena egin pauso horietan Laurie Anderson aurkituko dugu. Honek performance elektroakustikoak, bideoak eta bideoak egiten ditu, goi mailako teknologiaz, eta animazio efektu bereziak ere erabilia. Sue Williamsek, bere aldetik, marrazkera eramango du performance jarduera. Eta Orlan multimedia artista frantsesak lan erradikalak egingo ditu, hain zuzen horien bidez identitatea, irudikapena, teknologia berriak eta feminismoa aztertzearen. Orlani psikoanalisi interesatu izan zaio irakurketa feministetatik, eta pertsona baten barne irudia eta kanpo irudia elkarrekin tratatzea posible denaren ideia landu du. Bere autorretratuak egingo ditu ordenagailuaren eta teknologia berrien bidez, gorputzaren gaur egungo zein etorkizuneko belaunaldietako *statu quo*aren kontua planteatzearen, batez ere manipulazio genetikoak ematen dituen aukeren ostean, manipulazio horixe izango baita, artista honen arabera, XXI. mendeko performancea. Laurogeita hamarreko lehen urteetan, Orlanek erabaki zuen bere buruari irudi berria eskaintzea, itxura aldatzea, ebakuntza egitea. Horretarako

kirurgia estetikoko hainbat ebakuntza egin zituen, performanceak beraren ustean, eta ebakuntza-mahaietan eszenografia oso bat sortu; izan ere horietan manifestu psikoanalitiko eta filosofikoak irakurri zituen, doktoreek benetako ebakiak egiten zizkieten bitartean anestesia lokalaren laguntzaz. Ebakuntzak bidez hartu eta ebakuntza-geletan bertan argazkiz jasotzen zituzten, horretarako propio apainduta zeudela, eta mediku-taldeko kideek ere jostun jakin batzuek ekintza horietarako berariaz diseinatutako jantziak zeramatzaten soinean. Ebakuntza horiek hainbat programa lokaletan eman zituzten telekomunikazio interaktiboaren bidez.

Beste askoren artean, Diamanda Galas ere aipa genezake; abeslari, konpositore, poeta eta artista integral honek performance-kontzertuak egiten ditu, eta bere musikan gospeletik operaraino eta soinu elektrikoetaraino doazen eraginak sartzen, Artaud, Baudelaire eta Gerad de Nerval poetak interpretatzen dituenean. Ahotsa musika-tresna bat balitz bezala erabiltzen du, eta pentsamenduak soinu eta mezu bihurtzen ditu horrela. Bere ahots urratua erabiltzen du, maila harrigarrietara helduz, bere kontzertuetan erabat murgiltzeko, eta horrela xaman-errito moduko bat bihurtzen ditu ekitaldiak, energia askatzailezko desarra suerte batez, erraien barren-barrenetik ateratakoetatik poetiko edo politikoenera doazen emozio izugarriak eragiten dituela bidean.

Artista hauek guztiek, eta askoz gehiagok halaber, *ni* ezarriaren baldintzatze eta desintegratzeaz jokatu dute, eta erradikalizatze konplexu eta sofistikatu bat jarraitu, gorputz eta identitate femeninoen eraikuntza eta kontzepzioan hainbat klixek eta estereotipo soziokultural aurkitu baitituzte; horregatik, lan hauen guztien oinarrian errealitatearekiko erlazio berria ekarriko duten gorputz eta identitate horien kontzeptu berriak daude.

Laurogeita hamarreko urteetatik aurrera hainbat aldaketa gertatuko dira, hain zuzen happeningak eta performancea atzera aurkituko dituen estetika berri batera zabaltzearekin; «arte neopolitiko», «neokontzeptual», «post-utopiko» edo «neo-akzionista» terminoak hasiko dira erabiltzen, estetika hura aipatzeko. Artista belaunaldi berrien artean, performanceak aurreko garaietan baino askoz testuinguru eta giro egokiagoa aurkitu du.

Egun emakumezko performerretako askok erabiltzen jarraitzen duten diskurtsoetan, emakumeak ekintzaren objektu eta subjektu protagonista dira, baina bai berak bai performancearen egungo artista esperimentalek beste garai batzuetako izaera minimalista eta latzetik oso urruneko eszenaratzea erabiltzen dute; are gehiago, batzuetan gorputza bera zeharo sartuta egoten da ekintza garatu ahal izateko erabiltzen den baliabide aniztasun horretan.

Azken aldi honetan, alde batetik gorputz arte berri bat ikusten ari gara, beste garai batzuetan baino askoz ere simulaziozkoagoa bera eta gorputza, batzuetan, zeharka aipatu, irudikatu edota gogoratua dena, eta bestetik, performancearen artearen arlo guztiekiko mestizatze eta fusioak, halako

↑ *Quisiera yo renegar*. Bideperformancea. Carmen F. Sigler, 2008.

mailan ezen gaur egun performanceaz zein performancearen eragina duen arte performatibo edo performatikoaz hitz egiten baita, edo arte fusionatu edo mestizo batez. Eta arte performatibo edo performatiko honen barnean arte planteamendu eta praktika ugari txertatu da, eta txertatzen segitzen dute oraindik ere. Esaterako poesia, soinu, gorputz arte, dantza edo antzerki mota batetik datozenak, edota objektu mundutik datozenak, eta baita halako instalazio, argazki eta bideo mota jakin batzuk ere, are gehiago, berrikuntza esperimental gisa oraingoz, hastapen hutsean diren bideak zabaltzen ari diren teknologia berriak.

Horren guztiaren eraginez performancearen espirituak arte eremu ugari inbaditu ditu, eta jarrera esperimentalak areagotu egin dira, obretan pertzepzioaren zentzuaren eta egoera sorreraren barneratze are handiago batez, inolaz ere.

Performancearen jatorritik, eta azken urte hauek arte, emakumezko sortzaile belaunaldi askok lengoaiak, diskurtsoak eta praktika espezifikokoak garatu dituzte arte arlo honen barnean, oso garrantzitsuak eta oso protagonismo handikoak berauek, eta halaz performancearen beraren bilakaeran eragin eta performance feminista edota genero performance esaten ari zaiona izan dute emaitza.

Hispaniar eremuan, azpimarratu egin behar dugu Latinoamerikako emakumezko artistek ikuspegi feministetatik edota genero ikuspegietatik garatzen dituzten ekintza-praktiken garrantzia. Testuinguru honetako artista performer oso ugarien artean batzuk azpimarratu behar ditugu, Latinoamerikako performance feministaren aberastasunaren adibide zeharo argigarriak dira eta. Egungoenen artean, Sandra Vivas eta Deborah Castillo venezuelarren performanceak aurkituko ditugu; hauek biek umorearen erabilera korrosibo bat egiten dute, eta ironia zitzaka erabiltzen, genero-identitateen dekonstrukzio eta elkartrukeari buruz diharduela lehenak, eta emakume latinoaren mito erotikoa lantzen duela bigarrenak. Beth Moysés brasildarrak, bere aldetik, emakume performance kolektiboak egiten ditu, genero bortizkeriaren kontrako errebindikazio ekintzen, errito poetiko-estetikoen eta talde terapien arteko bidea jorratuz horietan. New Yorken bizi diren kubatarrak ere baditugu, hala nola Coco Fusco, emakume latinoen gizarte gatazka eta arazoetarako eta genero bortizkeriarako halako hurbilketa batzuk lantzen dituen, eta Carmelita Tropicana, antzeko hurbilketak lantzen dituela honek ere, baina antzerkitik hurbileko parodia ekintzen bidea baliatuta. Kubatarra dugu, era berean, Tania Bruguera; honek oso ekintza sendoak garatzen ditu, inplikazio pertsonal handiaz eta energiakz beteriko erritozama batez. Eta baditugu, era berean, La Paz hiriko Colectivo Mujeres Creando talde boliviarraren kaleko ekintza-lanak, Priscilla Monge costarricarraren ikusizko jokoan bidez eraikitako bideoperformance ironiko kritikoak, eta Teresa Serrano mexikarrarenak, honek sakondu egiten baitu emakumeek kultura patriarkalean dituzten arazo sozial, ekonomiko, sexual eta kulturaletan.

Espainiar estatuko testuinguruan, performancearen eta arte performatikoaren gorakada hori hainbat ikuspegitatik azter daiteke, belaunaldi berrietako artista askok garatu dute eta, performerrak izan ala ez. Zerrenda oso luzea izango litzateke, planteamendu berri hauek izan duten onarpen eta garapen zabal-zabalagatik. Emakumeen artean, eta adibide gisa, Madrilén bizi ziren Ana Carceller eta Helena Cabello artistek urte batzuetan zehar garatu zituzten ekintzak aipatuko nituzke, horiek gorputz femeninoaren aipua egiten baitzuten, bikoitzetik eta bikoititik abiatuta. Alicia Framis katalanak, jantzi babesleen diseinuak erabiliz, genero bortizkeriari buruz egin performanceak. Performance gogo-barnekoak, egunero erabiltzeko objektuez eginak, Framis bezala kataluniarra den Eulalia Valdoserarenak. Edo, euskal artisten artean, Ana Laura Aláez, moda, kosmetika, emakumeen gorputza eraldatzea ahalbidetzen duen artifizioaren munduak liluratuta duena, eta Itziar Okariz, konpromiso politiko feminista sendoko ekintzak garatzen dituen bera. Bestetik, andaluziarren artean, Pilar Albarracín, umore dosi handiak erabiliz osatzen dituen eszena ludiko-ironikoez hegoaldeko emakumearen gaineko topiko eta kliseak aztertzen eta sakontzen dituen ekintzekin; edo Paka Antúnez, emakumeentzako jarrera askatzaile eta birsortzaileetatik egiten dituen errito ekintza xamanikoekin; Carmen F. Sigler, bideoperformance autorreferentziazkoekin eta identitate orokorreari buruzkoekin; edota Angeles Agrela, mozerro joko eta identitate alegorikoen. Eta, azkenean, Kanarrietan Lanzaroteko Macarena Nieves Cáceres performer feminista azpimarratuko genuke, honek poesiarekin eta arte plastikoen lotzen baitu performancea, elementu protagonistak testua, gorputza eta identitatea diren lanetan.

Ezin ditugu, baina, aipatzeke utzi espainiar estatuaren barnean historikoak diren performerrak, hala nola, eta besteak beste, Concha Jerez edo zeharo miresten dugun Esther Ferrer, hauen bideari jarraitu zioten gazteago batzuekin batera, Nieves Correa tartean. Izan ere emakume horiek, kasu gehienetan, ez zuten berariaz jarrera feministarik hartu bere performanceak kontzeptuatzeko eta gauzatzeko unean, salbuespenak salbuespen, nahiz maila pertsonalean agian horrelako jarrera izan; baina hori bai, oso erreferente sendoa izan dira geroago heldutako artistentzat eta, oro har, gure artearentzat.

Gauza asko igaro dira hirurogeita hamarreko feminista italiarrek kaleetan «nire gorputza neurea da eta neuk autogestionatzen dut» deiadar egin zutenetik. Baina, gure gorputzen kolonizazio politiko-kulturalak hor badaude ere, maila fisikoan mendean hartzen gaituzten eraldaketa teknologiak hor badira ere, operazio genetikoak eta etorkizunean agian izango diren klonak tartean izan arren, deiadar horrek bizi-bizirik dirau egun.

Margarita Aizpuru

Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación





↑ *Body Tracks*. Ana Mendieta, 1974.

En los años sesenta surge el nuevo movimiento feminista que empezó a analizar la opresión de las mujeres en todas sus dimensiones y aspectos. Unos años sesenta y setenta de fuerte militancia, de acciones y manifestaciones reivindicativas en la calle, de discusiones, lecturas de los textos feministas más significativos de la época y de debates. Se discutió sobre las relaciones sexuales estereotipadas, cuyos modelos impuestos se conceptualizaron como relaciones de poder. Se teorizó sobre el cuerpo como territorio de placer, donde se ejercía el control y la colonización cultural y física masculina, control que había que recuperar para poder autogestionar al propio cuerpo, empezando a conceptuarse las relaciones personales como relaciones políticas y a investigarse sobre el patriarcado.

Ese contexto feminista, y sus discursos sobre el cuerpo, coinciden con un cambio de actitud en el arte. Unos tiempos que vienen marcados por el happening, las acciones, el ensamblaje, el movimiento Fluxus. Los artistas se preocupan por las cosas ordinarias de la vida diaria, por lo usado, por lo deteriorado. Se ve la posibilidad de llevar el arte al mundo de lo cotidiano y se intenta liberar a aquél de su carácter aurático, y realizar una aproximación menos grave y más experimental al proceso de creación artística. Los happenings, las actividades y las acciones se sitúan en ese terreno amplio y abierto donde se producen los encuentros e intercambios de disciplinas creativas como el teatro, la música, la poesía, la pintura, la escultura o la danza. Unas nuevas actitudes ubicadas no en las vías artísticas ya trazadas, sino en el cruce de caminos, en las encrucijadas de direcciones.

El cuerpo de la mujer se pone en acción ya desde las primeras acciones de finales de los años cincuenta y de los sesenta. En 1955, en San Francisco, Ann Halprin crea un trabajo de danza experimental, *Workshop*, que explora los gestos cotidianos, pretendiendo ampliar el vocabulario de la danza y liberar al cuerpo de las formas coreográficas tradicionales. Un trabajo, por otro lado, muy en consonancia con las premisas de los planteamientos estéticos más actuales de la época, como los planteados por la Internacional Situacionista, creada en 1956, alrededor de G. Debord, quien desarrolla la teoría de la transformación de la vida cotidiana, criticando la sociedad del espectáculo y proponiendo dejar atrás el arte —al menos determinado tipo de arte— por medio de la invención lúdica y de la construcción de situaciones, de la deriva. Época en la que el artista Jiro Yoshihara crea en Japón el Grupo Gutai, dentro del cual se encontraban algunas artistas japonesas como, por ejemplo, Atsuko Tanaka. Esta creadora hacía uso de nuevos materiales para realizar sus performances. Así, en 1956 produjo su famosa pieza *Electric Dresses*, un traje compuesto de bombillas fluorescentes de colores que se encendían y apagaban intermitentemente y uno de los diversos trabajos realizados por la artista con el que reflexionaba sobre el cuerpo femenino y la moda.

Al final de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, a la vez que en el mundo del arte se generaliza la reacción contra el objeto artístico, se expanden las acciones que empiezan a denominarse performances y se generaliza el nuevo movimiento feminista que se hace muy activo. Muchas mujeres representaron los procesos por los que atraviesan sus propios cuerpos, explorándose las relaciones entre el cuerpo de la mujer como sujeto y como objeto social.

Es en este contexto de ideas y experimentaciones en el que en 1960, en Nueva York, se desarrollan distintas veladas de happenings y se crean talleres de danza experimental; se encuentran entre las participantes mujeres como por ejemplo Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti e Yvonne Rainer, que darán un fuerte impulso a estas nuevas áreas experimentales accionistas desde la danza y la coreografía. Por otro lado, en diversas acciones de las artistas japonesas del movimiento Fluxus se observa un claro tono feminista. Así, por ejemplo en la performance de Shigeeko Kubota, *Vagina Painting*, de 1965, realizada en el Perpetual Fluxfest de Nueva York, la artista, haciendo uso de pintura roja y con una brocha sujeta a sus bragas, realizó una pintura abstracta en un papel colocado en el suelo. Una performance ejecutada efectuando movimientos pélvicos, claramente sexuales, que hacían referencia a la menstruación y a la creación, en una suerte de *action painting* en versión feminista. La artista japonesa residente en Nueva York e integrante del movimiento Fluxus Yoko Ono, en su obra *City Piece*, de 1961, incitaba a los transeúntes a pasear por la ciudad con un coche de bebé vacío; mientras que en la titulada *Body Sound Tape Piece* se refería al sonido de diversas emociones y del cuerpo; y, en una performance de 1968, Ono y John Lennon grabaron los sonidos del feto el cual después Ono abortó. Ella sigue así diversos planteamientos del feminismo esencialista de los años setenta y sobre todo de Luce Irigaray acerca del discurso elaborado a partir del cuerpo de la mujer, de la energía creadora de la sexualidad y de la primacía del tacto.

Mientras, la artista Carolee Scheemann en sus performances de los años sesenta concede también gran importancia al cuerpo y la sexualidad femenina, que intenta liberar en sus acciones, reaccionando contra la colonización masculina del desnudo femenino y reafirmando su cuerpo como lugar de su propia sexualidad. Performer, pintora y cineasta, ella crea, en 1964, con un grupo de diferentes artistas, el *Kinetic Theater*, cuya representación titulada *Meat Joy*, en París, ese año, y en el marco del Festival de Libre Expresión, provoca fuertes titulares en la prensa francesa. Otras creadoras como Charlotte Moorman, también en el marco de Fluxus, realizan acciones en las cuales se mezclan los instrumentos musicales, la música silenciosa, el cuerpo y un sentido lúdico.

De esta forma, estas artistas, no sólo se situaban más allá de los límites convencionales del arte asumiendo *la disolución de las fronteras del arte y la vida*, como propugnaba el movimiento Fluxus, sino que además

abrieron nuevas vías de reflexión sobre sí mismas y sobre el mundo, cuestionando la diferencia sexual establecida y socioculturalmente impuesta en las representaciones habituales. Las performers de estos años abrieron nuevos caminos por donde iban a poder moverse y transitarlos.

Después de 1970, muchas artistas desarrollaron obras específicamente feministas. Se produjo un incremento de trabajos que reinsertaron las experiencias de las mujeres en la práctica del arte, y consiguieron estas creadoras un significativo impacto en la utilización de nuevos materiales y procesos, explorando los contenidos sociales y políticos de sus propias existencias.

En ese sentido, ellas desarrollan performances en diversas direcciones. Unas priorizarán el protagonismo de sus cuerpos, como por ejemplo la francesa Gina Pane o la serbia Marina Abramović, quienes optarán por las acciones ritualistas, simbólicas y espirituales indagando en el dolor de la carne, el amor y la muerte. En otra línea encontramos a la cubano-americana Ana Mendieta, que hará su propia relectura de las tradiciones de adoración de las diosas arcaicas prepatriarcales y de los ritos mágicos afrocubanos, utilizando su propio cuerpo, directa o indirectamente, e insertándolo en la naturaleza. Mientras que algunas se preguntarán por el *statu quo* que la sociedad patriarcal establece para las mujeres, como la americana Martha Rosler, quien examinará en sus obras la problemática que sufren las amas de casa, las madres y la vida doméstica. Mientras que creadoras como la alemana Rebecca Horn nos hablarán del aprisionamiento del cuerpo, envolviendo al suyo propio con telas y con objetos, recordándonos por un lado a los vestidos femeninos y, por otro, a los instrumentos de control corporal.

Estas artistas son simplemente botones de muestra de la multiplicidad de planteamientos y direcciones tomados por las artistas performers feministas de los años setenta. Pero, a mi parecer, tienen unas características propias que las diferencian de otras épocas y que se podrían concretar, entre otras, en: un predominio de sus propios cuerpos, como terreno de indagación y sujeto de la acción; una acentuación del erotismo, la sexualidad, el dolor y sus límites, explorando en las sensaciones y en la liberación corporal y psíquica; una cierta austeridad en el desarrollo y presentación de las performances; una implicación directa de las performers con las acciones que incluye la asunción de riesgos físicos; una ausencia, salvo excepciones, de sofisticación tecnológica en la ejecución de las performances; una fuerte desinhibición en la realización de las mismas, con resultado de provocación al público, sea esto pretendido o no; y una cierta seriedad y, en ocasiones, dramatismo de ejecución. Todo ello presentado con una fuerte acentuación del tono feminista descriptivo de la acción.

Posteriormente, en los ochenta, el feminismo teórico empezó a interrogarse sobre el silencio de y sobre las mujeres en la construcción del pensamiento y la necesidad de subvertir el lenguaje aceptado como universal, aséptico y comprensivo de todas las personas cuando en realidad es portador de símbolos logofalocéntricos. Las feministas comenzaron a tomar en cuenta, en sus elaboraciones teóricas y creaciones, las diferencias de «género», masculino y femenino, siendo conscientes del androcentrismo que ha impregnado las representaciones artísticas habituales. Por ello fueron desarrollando discursos que vinieron a aportar estrategias deconstructivas de los ya existentes y nuevos enfoques de los que aquellas se reapropiaron como sujetos, integrando las ópticas de género y feministas como mecanismos constructores y de resistencia activa al pensamiento y lenguajes heredados.

Los ochenta son también los años del postmodernismo en las artes visuales, los años del eclecticismo, en los que se enuncia el fin de las vanguardias, de los discursos globales y se desarrolla la fragmentación tanto teórica como visual. Es en este contexto que una nueva generación de artistas transforman las performances acercándose a los medios técnicos y de comunicación, utilizándolos, como la fotografía, el cine, el vídeo o la televisión, e infiltraron la performance en otras áreas creativas. Es en este sentido como hemos de considerar los trabajos de diferentes artistas entre las que se podrían mencionar, entre otras muchas, a Cindy Sherman, Jana Sterbak, Laurie Anderson, Sue Williams, Orlan o Diamanda Galas.

Cindy Sherman llevará la performance al terreno de la fotografía, así por ejemplo realizará entre 1977 y 1980 una serie de ochenta fotos, en blanco y negro, *Untitled Film Still*, que son como instantes congelados de una acción; fotos en las cuales se sirve de ella misma como modelo para interpretar personajes femeninos nacidos de los clichés culturales ofrecidos por la televisión y el cine. Ella se transforma y metamorfosea en jovencitas superfemeninas que provocan la mirada voyeur del espectador, introduciendo juegos de miradas hacia esas chicas y, en definitiva, hacia ella misma, en un juego irónico lleno de sentido del humor. Pero, a partir de 1980, Sherman utilizará el color y desarrollará más los aspectos teatrales y escenográficos, utilizando sentimientos como el horror, el desastre o el asco. Ella es un claro ejemplo de integración de la fotografía en la performance, de tal forma que podemos hablar de fotografías performáticas o performativas.

Otro ejemplo y actitud de estos años sería la artista canadiense de origen checo, residente en Francia y España durante un tiempo, Jana Sterbak, quien realiza una serie de obras, unas claramente performances, como la titulada *Artist as a Combustible*, de 1986, en la que sostiene unos materiales que arden en su cabeza y que versan sobre la naturaleza potencialmente peligrosa de la inspiración, y otras en las que los objetos

y las personas están al mismo nivel, teniendo los primeros una fuerza semántica por sí mismos y haciendo referencia al cuerpo a veces ausente; en esto preconiza lo que será una de las facetas más interesantes del arte de los noventa. Con ello me refiero a la serie de vestidos como por ejemplo *Telecomando*, de 1989, una especie de canchán metálico y motorizado que traslada de un sitio a otro al cuerpo, que colgando en su interior, no puede desplazarse por él mismo. Reflexiona así sobre el encorsetamiento y los condicionantes del cuerpo en la civilización actual.

En esa incursión de la performance por otros senderos encontramos a Laurie Anderson que realiza performances electroacústicas, videoclips y vídeos con alta tecnología en los que incluye efectos especiales de animación. Sue Williams que lleva la actividad performática al dibujo. O la artista francesa multimedia Orlan, quien ha realizado trabajos radicales a través de los cuales ha indagado en la identidad, la representación, las nuevas tecnologías y el feminismo. A Orlan le ha interesado el psicoanálisis desde lecturas feministas, y ha trabajado sobre la idea de que es posible tratar juntas la imagen interna y la imagen externa de una misma persona. Irá efectuando sus propios autorretratos mediante el ordenador y las nuevas tecnologías para plantear la cuestión del *statu quo* del cuerpo en nuestros días y en las futuras generaciones, sobre todo tras las posibilidades de la manipulación genética que será, según la artista, la performance del siglo XXI. En el inicio de los años noventa, Orlan decidió hacerse a sí misma una nueva imagen, cambiando de apariencia, operándose. Para ello, se realizó una serie de operaciones de cirugía estética que consideró como performances, creando toda una escenografía en las mesas de operaciones, donde leyó manifiestos psicoanalíticos y filosóficos mientras los doctores le practican verdaderas incisiones con anestesia local. Unas operaciones que eran tomadas en vídeo y fotografiadas en los propios quirófanos, redecorados para la ocasión, e incluso el equipo médico que la asistía vestía trajes diseñados por determinados modistos específicamente para dichas acciones. Operaciones que han sido retransmitidas a distintos programas locales por telecomunicación interactiva.

También se podría citar, entre otras muchas, a Diamanda Galas, cantante, compositora, poeta y artista integral que realiza performances-conciertos, incorporando en su música influencias que van desde el gospel a la ópera y los sonidos electrónicos, interpretando a poetas como Artaud, Baudelaire y Gerard de Nerval. Ella utiliza su voz como si fuera un instrumento, transformando los pensamientos en sonidos y mensajes. Emplea su voz desgarrada, que alcanza niveles desconcertantes, para implicarse totalmente en sus conciertos llegando a convertirlos en una especie de rituales chamánicos, en una descarga de energía liberadora, provocando inmensas emociones que van desde lo más visceral a lo poético o político.

Todas estas artistas, y muchas más, han jugado con la mediatización y la desintegración del yo establecido, siguiendo una radicalización compleja

y sofisticada en el sentido de reconocer en la construcción y concepción del cuerpo y de las identidades femeninas clichés y estereotipos socioculturales, estando subyacente, en la base de estos trabajos, unos nuevos conceptos de éstos, estableciéndose una nueva relación con la realidad.

A partir de los años noventa se van a ir produciendo cambios en el sentido de la apertura a una nueva estética que redescubre los happenings y la performance, empezando a utilizarse los términos de «arte neopolítico», «neoconceptual», «post-utópico» o «neo-accionista», para referirse a aquélla. Entre las nuevas generaciones de artistas la performance ha encontrado un contexto y un caldo de cultivo mucho más propicio que en épocas anteriores.

Muchas performers de hoy en día siguen utilizando discursos en los que las mujeres son objetos y sujetos protagonistas de la acción pero, tanto ellas como los artistas experimentales actuales de la performance, utilizan una puesta en escena muy alejada del carácter minimalista y austero de otros tiempos y, a veces, el cuerpo está inmerso en los múltiples medios utilizados para la realización de la acción.

En los últimos tiempos asistimos, por un lado, a un nuevo arte corporal, mucho más simulacionista que en otros tiempos y donde el cuerpo es a veces referido, representado y/o evocado de forma indirecta, y por otro, a los mestizajes y fusiones de la performance con todo tipo de áreas artísticas hasta tal punto que hoy se habla tanto de performance como de arte performativo o performático, influido por la performance, o un arte fusionado o mestizo. Y dentro de este arte performativo o performático se han integrado multitud de planteamientos y prácticas artísticas, y aún se siguen integrando. Desde las que proceden de la poesía, el sonido, el arte corporal, la danza o determinado tipo de teatro, a las que provienen del mundo objetual, determinado tipo de instalaciones, de fotografías y de vídeos, e incluso, ahora como novedad experimental, las nuevas tecnologías que están abriendo unos caminos apenas iniciados.

Todo ello ha provocado que el espíritu de la performance haya invadido múltiples territorios artísticos, acentuándose las actitudes experimentales, una inclusión aún mayor del sentido de la percepción y de la creación de situaciones en las obras.

Desde los orígenes de la performance, y hasta estos últimos años, diferentes generaciones de creadoras han desarrollado lenguajes, discursos y prácticas específicas dentro de esta área artística, de tal importancia y con tal protagonismo, que han incidido en la evolución de la misma y han dado lugar a lo que viene denominándose performance feminista y/o de género.

En el ámbito hispano, hemos de destacar la importancia de las prácticas accionistas de las artistas latinoamericanas, realizadas desde ópticas feministas y/o de género. Entre las muy numerosas artistas performers de este contexto, hemos de destacar algunas que nos sirven como botones de muestra ejemplificativos de la riqueza de la performance latinoamericana feminista. Entre las más actuales encontramos las performances de las venezolanas Sandra Vivas y Deborah Castillo, ambas haciendo uso de un corrosivo sentido del humor y una ironía punzante, la primera sobre la deconstrucción y el intercambio de las identidades genéricas, y la segunda sobre el mito erótico de la mujer latina. La brasileña Beth Moysés, que realiza performances colectivas de mujeres a mitad de camino entre actos reivindicativos contra la violencia de género, rituales poético-estéticos y terapias de grupo. Las cubanas residentes en Nueva York, por un lado Coco Fusco, quien hace acercamientos a los conflictos y problemas sociales de las mujeres latinas y a la violencia de género, y por otro, Carmelita Tropicana, con aproximaciones similares, pero desde actitudes paródicas cercanas al teatro. La también cubana, Tania Bruguera, quien lleva a cabo acciones contundentes con una fuerte implicación personal y una carga ritualística llena de energía. Los trabajos accionistas callejeros del grupo boliviano de La Paz Colectivo Mujeres Creando. Las videoperformances irónicas críticas construidas con diversos juegos visuales de la costarricense Priscilla Monge. A las de la mexicana Teresa Serrano que ahonda en las problemáticas sociales, económicas, sexuales y culturales de las mujeres en la cultura patriarcal.

En el contexto del Estado español, ese auge de la performance y del arte performático se puede analizar a través de múltiples enfoques desarrollados por muy diversos artistas, performers o no, de las nuevas generaciones. El listado sería extenso, dada la inmensa aceptación y desarrollo de estos nuevos planteamientos. Entre las mujeres citaríamos a título de ejemplo, las acciones que desarrollaron durante unos años las artistas residentes en Madrid Ana Carceller y Helena Cabello, con una referencia al cuerpo femenino desde lo doble y lo par. Las performances de la catalana Alicia Framis sobre la violencia de género haciendo uso de diseños de trajes protectores. Las performances íntimas con utilización de objetos cotidianos de la también catalana Eulalia Valdosera. O las artistas vascas Ana Laura Aláez, fascinada por el mundo de la moda, de la cosmética, del artificio que permiten transformar el cuerpo de las mujeres e Itziar Okariz que lleva a cabo acciones de un fuerte compromiso político feminista. Por otro lado, las andaluzas, Pilar Albarracín, con sus acciones en las que cuestiona y ahonda en los tópicos y clichés de la mujer del sur, desde puestas en escena lúdico-irónicas edulcoradas con grandes dosis de humor; o las acciones chamánicas ritualísticas desde posiciones liberadoras y regenerativas de las mujeres de Paka Antúnez; las videoperformances autorreferenciales y las referidas a las identidades genéricas de Carmen F. Sigler; o los juegos de disfraces y alegorías identitarias de Angeles Agrela. Y, finalmente, en Canarias destacaríamos

la performer feminista de Lanzarote Macarena Nieves Cáceres, que interrelaciona la performance con la poesía y las artes plásticas en trabajos donde el texto, el cuerpo y la identidad son elementos protagónicos.

No podemos olvidarnos de mencionar a performers históricas dentro del Estado español como son, entre otras, Concha Jerez o nuestra admirada Esther Ferrer, y algunas otras más jóvenes que continuaron su senda entre las que destacaría a Nieves Correa. Unas mujeres que, en la mayoría de los casos, no tomaron expresamente posiciones feministas en las conceptualizaciones y ejecuciones de sus performances, salvo excepciones, con independencia de que personalmente lo fueran, pero sí que han supuesto un referente importante para las artistas posteriores y para nuestro arte en general.

Ha llovido mucho desde que las feministas italianas de los setenta gritaran en las calles «mi cuerpo es mío y yo me lo autogestiono». Pero, a pesar de las colonizaciones político-culturales de nuestros cuerpos, de las transformaciones tecnológicas a las que nos veremos físicamente sometidas, de las operaciones genéticas y de los posibles futuros clones, ese grito continúa en pie de guerra.



CRASHED

***BLAS
VALDEZ***

Pine Streeten barrena pankartekin doan taldean ikusi zaitut igarotzen, langile, aktibista eta ikasle nahasketan, «Jail 'em, don't bail 'em» ozen kantatzen duen horretan, eta martxak Wall Street zeharkatu du AIGren eta aldameneko Bank of Americaren eraikinerira iritsi arte, barrikadak eta dozenaka polizia zain dituzten lekura iritsi arte, «Jail 'em, don't bail 'em», koro gero eta haserreagoan bilatu zaitut, «Jail 'em, don't bail 'em», hain da koro indartsua ezen trajez jantziak goietatik atera baitira leihora, beldurrez atera dira, eta neska gazte bati begira jarri, honek bozgorailua hartu eta bere erara jo baitu bankariak erreskatatzearen kontra, eta zure ahotsa entzun dudanean bihotzak jauzi egin dit, jauzi egin dut eta flotatzen ari naiz aurrean, bozgorailua jaitsi eta barrikadak erori diren unean bertan, denak korrika doaz norabide orotan, eta kolpeak hasi dira, bat, bi, hiru gorputz saihestu ditut baina ez zaitut aurkitu, zoro moduan nabil zure bila harik eta goitik heldutako kolpea sentitu dudan arte garondoan, harik eta erori eta lurretik zure bozgorailua ikusi dudan arte hara eta hona dabiltzan zangoen artean, odol beroa bizkarrean beheara doakit eta zeharka ikusten dut AIGren logotipoa sarrera gainean, *Manchester Uniteden kasakak estaltzen dituen AIGren logotipoa, Ametsen Antzokia betetzen ari den jarraitzaile samaldaren bular gorria estaltzen duena, Cristiano Ronaldo eta besteak kantxara ari dira irteten, gutxi falta dugu hasteko baina tuneletan segitzen dut zain gorrien museotik kanpo, zain, eta iristen zaren bitartean trofeo ilara artean paseoan nabil, Uniteden mitoen argazkien artean, kanpoan txilibitu-hotsa deiadarrez osatua, kanpoan dena ari da hasten, pilota badoa, eta hegan egiten du, barnean zure zain egoteko nire jolasa amaitzen den bitartean, ez zara iritsiko, badakit, Byrne, Jones, Colman iritsi ez ziren bezala, pentsatu gabe irakurtzen ditut 58ko hondamendiko izenak, Taylor, Whelan, Pegg, Bent, Municheko hondamendian eroritako Gorriak, kanpoan elur-ekaitza baina ni pozik, pilotuak atzerapenaren berri eman digu baina nik irribarrez jarraitzen dut, oraindik ezin dut sinetsi Charltonengandik, United osoarengandik oso ilara gutxira eserita nagoela eta ni autografoak ezker-eskuin eskatzen hasteko gogoz nago, kakahueteak alde batean jarri eta sinadurarako nire ezpainzapitxoan eramateko, eta azkenean altxatu egin naiz, baina ezerezetik heldu den ahots batek hots egin eta esertzeko eskatu dit, azafatak ustekabeen harrapatu nau bizkarraldetik, eskuak gora eta horrela, babesgabe, berbertatik, maitemindu egin naiz, zure ahotsa nahastu egin da hurrengo aireratzea iragartzen duen pilotuarenarekin, korridorean aurrera zoaz irribarreak banatuz eta niri ahaztu egin zait United, ahantzi eta begiradaz segitzen zai-*

tut, lelotuta, eta ia-ia ez naiz konturatu ezen lehen, bigarren eta hirugarren aireratze ahaleaginean hegazkinak garbitu egin duela izoztu samartuta dagoen pista, ez du ia-ia altxatzea lortu eta etxe bat gurutzatu zaio bidean, hegal bat txikitu eta pilotuak eskuinera biratu du hegazkina, dena bortizki ari da biraka eta korridorean hegan ikusi zaitut, zure gorputza orban baten antzera igaro da hegazkin hondorantz, paretaren kontra jotzean jostailua dirudien honen hondorantz, beste pareta bat, eraikin oso bat eta gar artean bilatzen zaitut, nirekin batera infernuan harrapatuta dagoen Uniteden taldearen artean, eta München ari gara hiltzen, *zinean sartzean zeharka begiratuta ikusten dudan Eric Banarekiko posterra, berandu iritsi naiz emanaldira eta ilaraz ilara bilatzen zaitut frapuchino bat miazten ari naizela, atzean pantailan fedajinen komandoa Hiri Olinpikoan sartu eta bestatik bueltan datozen atletekin nahasten dituzten bitartean, ez naiz Spielbergen hain zale sutsua baina ikusi nahi zintudan, ilunean batez ere, emakume batek esertzeko eskatu dit, pantaila estaltzen omen diot-eta hain zuzen komando palestinarrek kirol-jertseak erantzi eta isilean Connollystrasse zeharkatzen duenean, nire begiak aretoko belztasunera ohitu orduko ari naiz atzera zure bila ilaraz ilara, fedajin mozorrotuek dagoeneko AK-47ak eskuan dauzkatela, lehen atea zabaldu eta di-da batean hil dute lehena, israeldar talde osoa ia-ia lotan harrapatua, eta gauerdian Barak ejerzitoaren SMS bat jaso dut, nire etxetik irteteko abisua ematen didala, irten eta korrika has nadila hegazkinak datozelako eta nire etxea miran dagoelako, xehetasun txikia, baina, etxean ez nagoela da, zu bakarrik, zaurituta, egongelan hilzorian gainera botiken, aurkitzerik izan ez dudan pastillatxoen zain, baina hala ere itzuli egin naiz korrika eta Gaza zeharkatu dut, gaua dudala babesle bakar, israeldar lehegailuek zulatutako gaua, etengabe zulatua eta deiadarrak ditut bidaide, leherketa hurbil batek eraikin bat zapaldu eta belarriak lehertu dizkit, gor utzi nau eta neure buruari ere ez diot aditzen deiadarka hasi naizenean nire egongelako hondakinak ikusi ditudanean, nire etxe osoa suzko eta ke zurizko euri arrotz batek bilduta ikusi dudanean, *irudiek argi eta garbi erakusten dute fosforo zuria Fallujahn erortzen eta hala eta guztiz jeneralak ukatu egiten du, eszena hain da zentzugabea ezen telebistaren bolumena igo dut, BBCren elkarrizketagileak gero galdetu egin dio Abu Ghraibi eta duela gutxi argitara atera diren argazkiei buruz, dominaz jositako tipoak edozein gauza esaten du pantailan presoak ikusten dugun bitartean txakurrentzako lepokoa jarrita daudela, eta gorputz biluzien piramidea, tipo txanoduna kutxa baten gainean geldirik, telebis-**

ta aurrean gauden guztiok harri eta zur uzten gaituzten argazkiak, elkarrizketagileak soken kontra dauka eta orain Guantanamo motik irtendako salaketa berriak aipatu dizkio, kaiolatan sartutako gizon talde jantzi laranjadun bat dugu bideoan, baina hori dagoeneko ez dut ikusten burua zapi batez estali didatelako eta aurpegian, ahoan eta sudurrean ura bota didatelako, dena urez bete da eta bitzta estaltzen ari zait, ostikoka ari naiz, ahal bezala saiatzen naiz tortura-mahaitik askatzen eta eskumutur bat hautsi zait, azkenean hezurra hautsi zait eta mina irentsi egin dut itotzen nauen ur-zorrotadarekin batera, jenerala defendatu egiten da tortura salaketan aurrean, terrorismoaren kontrako borroka hartzen du babes, CNNren elkarrizketagileari azalpenak ematen dizkio irailaren 11ren osteko munduari buruz, hegazkinak eraikinaren kontra jo du eraikinaren kontra jo du eraikinaren kontra jo du, behin eta berriro ikusten dudana irudia loop amaigabe bat da, jendeak ikaraturik begiratzen du gorantz New Yorkeko kaleetan, eraikinak gero erori egiten dira erori egiten dira erori egiten dira eta ezin dut ikusten ari naizena sinetsi, eta Pixien kantua hasi da azken eszena erromantiko horretan, Edward Norton eta Helena Bonham Carter eskutik helduta maitemindurik ikusten ari direla finantza sektorearen hondoratzea bere inguruan, where is my mind eta beste leherketa bat, kreditu-txartelenak hondoratu egin dira, you met me you met meat a very strange time in my life, erortzen ari dira, erortzen ari dira, eta Dorre Bikietatik gutxira hegazkin bat Pentagonorantz doa hegan, ez dut ikusten baina irailaren 11 horretan imajinatzen dut, ehiza-hegazkin bat lastertasun biziz dabil Moneda gainean eta leherketa batek Jauregiko leihoak lehertu ditu, eraikina sutan dago ke zuriz, ke beltzez inguratuta, urrunean ikusten zaitut aparkatutako auto baten azpian sartuta, kolpisten tankeetatik ezkutuak hauek hurbil apuntatzen-su egiten ari direla, su gehiago Monedaren kontra, Allendek ez du baina etsitzen, etsiturik leihora atera eta keinuak egiten dizkizut sartu naizen negozioko leihotik, baina ez nauzu ikusten beste Hawker bat izugarrizko lastertasunez igaro delako hegan eta dena dardarka ari da, ikara batek hartu dit gorputza, negoziotik atera eta deiadar egin dizut soldaduek Jauregiko leihoeetatik gas negar-eragileak botatzen dituzten bitartean, zugana hurbildu naiz korrika erdi makurtuta eta metro gutxi igarota bala batek bizkarrezurra txikitu dit, soldadu batek atzetik harrapatu nau uste-kabea eta tanke bat ari da kale erditik hurbiltzen, txinatar tanke ilara bat gizon arrunt baten kontra, erronka bota die-eta Pekin erdian, aurre egin die eta eragotzi Betiko Bakearen Etorbide Handian aurrera egin dezaten, zutabeko lehen tankea saihesten saiatu da

baina alkandora zuriz jantzitako gizon bakar hori bidean jarri zaio atzera, supermerkatuko bi poltsa besterik ez dituela arma tankeak -gelditzeko-begiradarekin batera, hurbileko eraikin bateko leiho batetik tele lens doitu eta praka ilunez jantzitako gizon horrengana bideratu dut, zoom in zoom in zoom in egin eta *Google Earthen irudia zure herrialdera, zure hirira, zure kalera hurbiltzen da eta horrela, klik, klik, klik, erraz-erraz, zure etxeko teilatua ikus dezaket nire pantailan, bihotza izorratu zenidan espaloia, bigarren hezkuntzan gurekin zihoan bizilagunaren etxea, gogoan al duzu?, bidali ninduzunean, hirugarreneko alproja hori gustatzen zitzaizula esan zenidanean nire barnean zerbait lehertu zelarik bere leihotik espiatzen gintuen potolo hori, irudia mugitzen dut saguarekin hiru kale eta erdi behera harik eta nire haurtzaroko etxeko teilatura iristen naizen arte, atzeko lorategitxoa, orduak eta orduak ematen nituen-eta bertan airea galdutako baloi bat paretaren kontra jotz, amaren deiadar eta begiradaz kokak, letra-zopa, irin-tortilla egin berriak hartzera joateko eskatzen zidala, eta irudi guztiak datozkit gogora, joan nahi ez dudana bide batetik eramaten naute eta bizkor-bizkor zoom out pare bat klikatu dut, leloturik nago pantailara begira, auzo zaharraren airetiko ikuspegia, orban berdea, elkarri lehen aldiz musu eman genion zuhaizti zaindu gabea eta min txiki batek zeharkatzen nau, zure uniformeak ikusten dut atzera, eskolako zure gonatxo sexya eta zoom out zoom out zoom out, mundu puta honetatik irten nahi dut, bizitzatik zoomoutizatu nahi dut, nire pantaila estaltzen duen lurglobo hau paretaren kontra jo ostikoz, behin eta berriro ostikoz jo globo hori hustu arte, eta satelite militarren irudia zitzu bizian hurbiltzen ari da eta zoom in egin du Afrika iparraldean, hiri horretan, meskitatik oso urrun ez dagoen lur etze horretan, irudia bizkor-bizkor hurbildu da harik eta miran kamioneta batean urruntzen ari den gizon bat daukan arte, offeko ahots batek zerbait esan du ingelesez feedback arin baten artean, beste baten ahotsak agindua eman eta misil bat erori da zerutik eta milaka zatitan txikitu du orain lurrean orban beltz bat, ikazu bat, Rorschach orban baten antzekoa besterik ez den gizona, psikiatrak erakusten didan orri bateko orban beltza eta berriro galdetu dit zer den ikusten ari naizena, nazkatuta nago jada eta gehiegi estutzen nau alkandora hertsagarriak, baina jokoarekin segitzen dut, begirada fokatu eta ikusten ari naizena esan diot, goiko aldean kalean nago, lurrean, odolusten ari naiz, hainbat hezur ditut hautsita, baina hala ere orbanaren beheko alderantz iristen ari naiz saiatzen, arrastaka, han baitago nire andregaita lurrean, odolusten ni bezala, gentozen motorra urrun dago jada, txatarra bes-*

terik ez da orritik kanpoko tokiren batean, nire andregaiia ez da jada mugitzen, odoletan dago bakarrik, eta ongi asko dakit oso segundo gutxi barru hil egingo dela eta ideia kurtsi bat sortu zait, filmetakoen antzeko bat, harengana hurbildu eta belarrian maite dudala esateko, azken maite zaitut bat esateko, dena laburtuko duen maite zaitut bat, horregatik ari naiz arrastaka hilzorian den neska eder horrenganaino, burua biratu diot, aurpegiko odola garbitu diot pixka bat eta maite dudala esaten saiatu naiz, ez zaizkit ordea hitzak ateratzen, jelatinazko sentitzen dut ahoa, odolez blai, eta apenas konturatzen naizen mihirik ez dudala, nik neuk mihiari kosk egin diodala motorretik erori naizenean, lurraren kontra jo dudanean, nik neuk moztu dut mihia eta orain ezin diot nire andregaiari sentitzen dudana esan, etsiturik batera eta bestera begiratu eta nire mihia ikusi dut nagoen tokitik metro batzuetara botata, bitxi, niri barre eginez bezala, gero nire andregaiari atzera begiratu eta dagoeneko ez dut ezagutzen, odolak aurpegia estali dio atzera eta begietan ez du jada bizirik, psikiatrak zer bait apuntatu du bere koadernotxoan eta hurrengo orria erakutsi dit, hurrengo orbana, orban bat mihise batean, orban asko MOMAn zintzilikatutako Pollocken mihise batean, keinu bat egin eta hurrengo aretora igaro naiz, orduan begirada altxatu eta irribarre egin dut paretan gau izartsua, zeruko kolorezko zurrunbiloak, ilargi argitsua, orezko ehundura ikustean, eta nire aldamenean geldirik dagoen turista pare batek Van Goghen belarria aipatu du, *Kyle MacLachlanek sorta hutsal batean aurkitu duen belarri moztu bat, baina ez naiz eszena horren bila ari eta forward sakatu dut, VHS aurrera doa karranka eginez Blue Velvet ahapetik kantatzen ari naizen bitartean eta ia-ia pasatu egin zait, baina play sakatu dut Isabella Rossellini, jantzitegitik ikusten dugun bitartean, arropa eranzten hasi denean, ikusten dut eta nire paretan zintzilik dagoen Casablancaren posterrari begiratu behar diot ezinbestean, Isabella behin betiko bere amaren aurpegiaz, Ingrid eta Bogart aireportuan Naziei ihes eginez, zuri-beltzezko agur hori, poltsikotik zuhurki ateratzen dudan argazkia bezala, biok geldirik gaude fortunaren gurpilaren parean, zoriontsu, flotatzen, zure aurpegia ikusten dut, zure irribarrea, eta bat... bi... hiru segundo luzez bakeak hartu dit barrena, lasaitzea lortu dut harik eta olatu batek ontzi txikiaren kontra bortizki jo eta argazki zimurtua askatu dudan arte, parean geldirik dagoen soldaduak nahi gabe zapaldu du nahita, makurtzeko puntuan nago baina sarjentuak agindua eman eta dena bizkortu da, konportha ireki eta alemaniar bala-zaparrada batek inguratu gaitu, metraila-euri batek bular-aurpegia lehertu die uretara jauzi egindako lehenei*



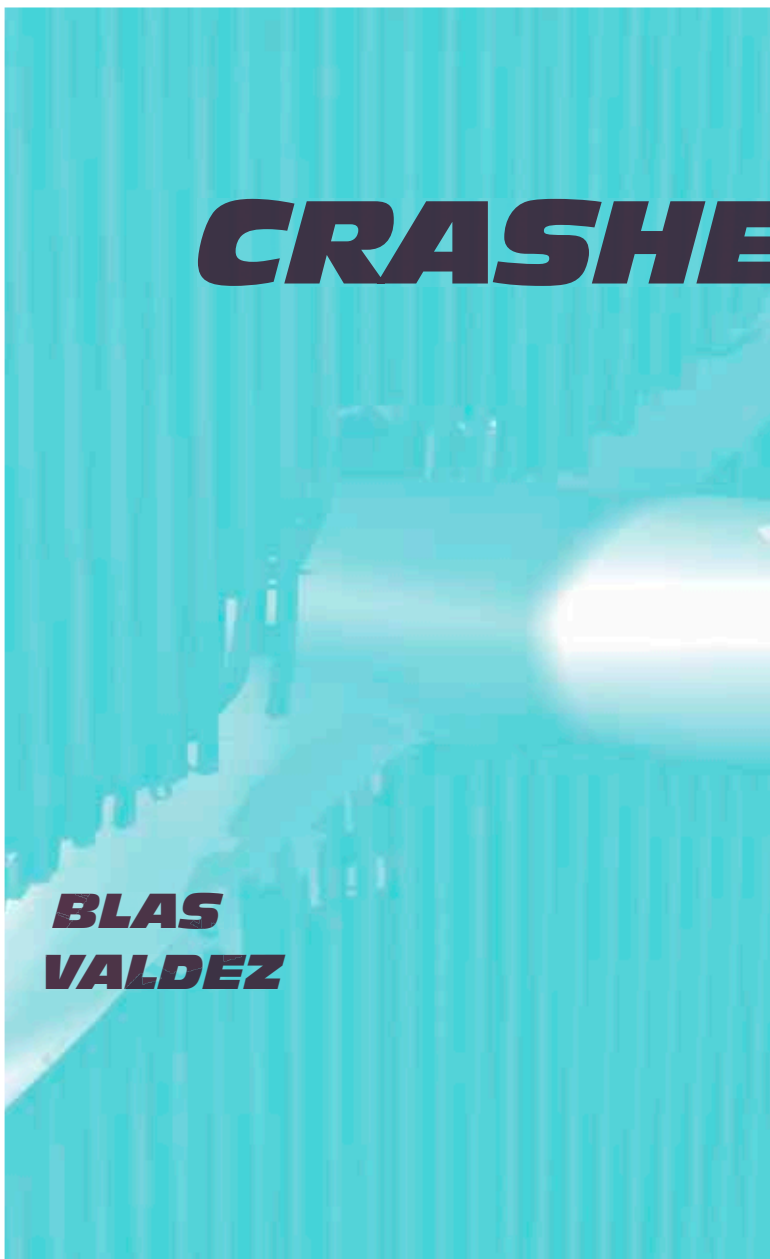
eta orain ahuspez ari dira flotatzen hondartzarantz, *PlayStationen kontrol-botoi bat sakatu dut eta ekintza orain hirugarren pertsonara igaro da, nire Omahako lehorreratzea jarraitzen dut over the shoulder batetik, hondartzara iristea lortu dut marearekin joan-etorrian da-biltzan gorpuen artean, balak nire buru gainean txistuka, sourround sound bolumen gorenean eta bitartean tatatatatata, tatatatatata, nire Browning automatikoaren zarata ezitia bere ligh-haserrea zaintza-dorretik hondartza garbitzen ari den alemaniar artilleriaren kontra deskargatzen ari dela, adrenalinak saturatu egin nau eta first person shootingera itzuli naiz, tatatatatata, tatatatatata, bizilaguna paretaren kontra jotzen hasi da bolumena jaits dezadan, goizeko ordu biak dira ia-ia eta ni artean ere trantzean, alemaniarren defentsetara hurbiltzen, nire Browningak kaskoa lehertu dio burua atera duen nazi nazkagarri bati, eta tatatatatata, Harrisen 9 mmko erdi-automatikoak eskola ondoko muino berdea garbitu du, tatatatatata-tatatata eta hainbat ikasle erori dira zapien antzera, bideojoko bat balitz bezala, beldur ikaraz nago eta korrika itzuli naiz eraikin barrura, zu zaitut gogoan eta korridore labirintoa zeharkatu dut, Columbine hain handia eta 911ra deitzen ari den maistra bati entzun diot gainetik, eta maistra horrek gero esango zidan Harris eta Klebold ikusi zituenean bideo bat filmatzen ari zirela pentsatu zuela, errieta egiteko irten nahi zuen metrailak leihotako beirak txikitu zituenean, urrunean entzuten dudan metrailak berak, maisu batek jangelako guztiak ebakatu ditu eta ez zaitut aurkitzen, leherketa baten uhin hedakorrak burrunba egin du kutxatilategietan, zoro moduan nabil korridoreetan barrena harik eta norbaitek liburutegian zaudela esaten didan arte, hain zuzen ere Harris ezker-eskuin tiro eginez sartzen ikusi dudan liburutegian, tatatatatata, *armaz jositako pistoladun talde bat sartu da Taj Mahalen lobbyan zu logelatik jaisteko zain nagoen bitartean, komandoa tiro egiten hasi da berehala, bat-batean eta ezerezetik heldutako bala-zaparrada batek zulatu du nire aldamenean eseritako gizonaren egunkari irekia, Obamari buruzko zerbait lasai irakurtzen ari zen tipo trajedun bat baitzen eta tatatatatata, tatatatatata, beldurrak akabatzen nagoela jauzi egin dut aulkian eta korrika abiatu naiz eskailera hurbilerantz, beltzez jantzitako bi gizonetzko aurrerantz doazen unean nire atzean, topatzen dituzten guztiak akabatzen dituztela, eskailera-mailak presaka igo orduko konturatu naiz bala-zauri bat daukadala besoan, ez dio baina axola, ahal bezain bizkor igo naiz zutaz eta eztei-bidaia honetaz pentsatzen, amets gisa hasi zen bidaia honetaz pentsatzen eta orain leherketa bat entzun da, ez oso urruti, bosgarren solairura**



iritsi eta korridorera irten naiz besoa odoletan dudala, arnasestuka eta orduantxe ikusi dut igogailuan sartu zarela, deiadar egin dizut eta zuregana korrika abiatu naiz baina ez didazu entzuten, audiofonoak dakartzazu, milaka gauza dakartzazu gogoan eta gure umea izango dena sabelean, atea itxi egin dira ni iritsi eta joka hasi baino une bat lehenago, etsi-etsian igogailuaren botoia sakatu dut baina hau beherantz hasia zen jada infernu-lobby horretarantz, deiadar pare bat egin eta arnasarik hartzeke eskaileretara itzuli naiz, halako batean harrapatu zaitut, jaisten hasi naiz eta bat-batean zoro moduan gorantz datorren turista talde batekin egin dut topo eta alboratu egin naute, eskaileretan behera begiratu eta pistoladun bat ikusi dut, igaro ahala metraila barreiatzen ari dela, apenas lortu dudun hirugarren solairuko korridorera irtetea, pauso batzuk egin orduko emakume gringo batek bere logelako atea ireki eta zeharo ikaraturik begiratu nau, barrurantz egin diot bultzada, edukazio handirik gabe eta barruan erori gara biok bala-zaparrada batek korridorea blaitu baino une bat lehenago, atea itxi eta aldi berean beste leherketa batek dardarazi du eraikina, ilehoriari gertatzen ari dena azaltzen saiatu naiz eta keak berehala bete du guztia, handik eta hemendik sartzen da, uste dugu beheko pisua sutan dela eta emakumea histeriko jarri da, behin eta berriro errepikatzen du ez duela hil nahi, terroristei buruzko zentzugabekeria batzuk esan ditu eta leihotik irteten saiatu da, kamerak zoom in egin du Dorre Biki ketsuetako baterantz eta leiho batetik jauzi egin duen emakume bat erakutsi du, gorputz erdi-pixelatu horren erortzea erakusten eta jarraitzen du milaka orduko doala eta beste eraikin baten atzean desagertu den arte, harri eta zur kanalez aldatu eta orduantxe beste pertsona batek egin du salto halaber eraikina hartua duten sugarrek bultzaturik, kamerak gizonari segitzen dio ezin bizkorrago New Yorkeko kalera erortzen ari dela, inoiz parekorik izan gabeko Wall Streeteko porrotak bere onetik ateratako bankari batek 23. pisutik jauzi egin du, eta espalioan geldirik burtsaren kolapsoari buruz irakurtzen ari nintzela, Hoover presidentearen argazkia ikusten ari nintzela Heraldelen lehen orrian, gizon trajedun bat zerutik erori eta Chevy Coupe berri-berri baten gainean hartu du lur, sabaia txiki-txiki egin da eta autoa berehala gelditu da, eta sinetsi ezinik hurbiltzen ari diren oinezko newyorktarren artean, kanpai-kapela pila horren artean ikusi zaitut lehen aldiz, eta maitemindu egin naiz...

CRASHED

***BLAS
VALDEZ***



Te veo pasar entre el grupo con pancartas que marcha por la Pine Street, una mezcla de obreros, activistas y estudiantes que entona «Jail 'em, don't bail 'em», la marcha que atraviesa Wall Street hasta llegar al edificio de la AIG y del vecino Bank of America, hasta llegar al sitio donde los esperan barricadas y docenas de policías, «Jail 'em, don't bail 'em», te busco entre el coro cada vez más enojado, «Jail 'em, don't bail 'em», el coro tan fuerte que los trajeados se asoman desde las alturas, se asoman asustados y observan a una joven que toma el altavoz y arremete a su manera contra el rescate a los banqueros, y al oír tu voz me salta el corazón, salto y floto al frente justo cuando bajas la bocina y caen las barricadas, todos corren en varias direcciones y empiezan los madrazos, esquivo uno dos tres cuerpos pero no te encuentro, te busco como loco hasta que siento un golpe arriba de la nuca, hasta que caigo y veo desde el suelo tu altavoz tirado por ahí entre pies que van y vienen, la sangre calentita me baja por la espalda y veo de reojo el logotipo de AIG sobre la entrada, *el logotipo de AIG que cubre las casacas del Manchester United, que cubre el pecho rojo del enjambre de hinchas que va llenando el Teatro de los Sueños, Cristiano Ronaldo y compañía salen a la cancha, falta poco pa' el arranque pero yo sigo en los túneles esperando afuera del museo de los Rojos, esperando y mientras llegas me paseo por la hilera de trofeos, de fotos leyendas del United, afuera el silbatazo seguido de los gritos, afuera todo comienza, la pelota rueda y vuela mientras adentro termina mi jueguito de esperarte, no llegarás, lo sé, como no llegaron Byrne, Jones, Colman, leo maquinalmente los nombres de la tragedia del 58, Taylor, Whelan, Pegg, Bent, los Rojos caídos en el desastre de Munich, afuera la tormenta de nieve pero yo contento, el piloto nos avisa del retraso pero sigo sonriendo, aún no puedo creer que estoy sentado a pocas filas de Charlton, del United entero y yo con ganas de pedir autógrafos a diestra y siniestra, de poner a un lado los cacahuates y llevar mi servilletita pa' las firmas, y finalmente me levanto, pero una voz me llama de la nada y me pide que me siente, la azafata me sorprende por la espalda, manos arriba y así indefenso me enamoro a quemarropa, tu voz se mezcla con la del piloto que anuncia el próximo despegue, avanzas por el pasillo repartiéndome sonrisas y yo me olvido del United, me olvido y te sigo con la mirada, idiotizado, sin darme casi cuenta que uno, dos y al tercer intento de despegue el avión se barre por la pista un poco congelada, apenas alcanza a elevarse y una casa se atraviesa en*

su destino, destroza un ala y el piloto gira a la derecha, todo gira violentamente y te veo volar por el pasillo, tu cuerpo pasa como una mancha hacia el fondo del avión, este avioncito que parece de juguete al estrellarse contra una pared, otra pared, un edificio entero y te busco entre las llamas, entre el equipo del United atrapado conmigo en el infierno, y agonizamos en Munich, *el póster con Eric Bana que veo de reojo al entrar al cine, llego tarde a la función y te busco fila a fila chupando un frapuchino, mientras atrás en la pantalla el comando fedayeen entra a la Villa Olímpica y los confunden por atletas regresando de la peda, no soy tan fan de Spielberg pero igual quería verte, sobretodo en lo oscuroito, una señora me pide que me siente, que le tapo la pantalla justo cuando el comando palestino deja atrás las sudaderas y cruza silencioso el Connollystrasse, apenas mis ojos se acostumbran a lo negro de la sala regreso a buscarte fila a fila, al tiempo que los fedayeen enmascarados ya empuñan AK-47s, ya abren la primer puerta y pronto matan al primero, casi todo el equipo israelí sorprendido mientras duerme, y a media noche recibo un SMS del ejercito de Barak, un lindo mensajito que me avisa que salga de mi casa, que salga y corra porque vienen los aviones y mi hogar está en la mira, el pequeño detalle, claro, es que no me encuentro en casa, sólo tú que estás herida y agonizas en la sala esperando medicinas, pastillitas que no he podido encontrar, pero aún así corro de regreso y cruzo Gaza protegido sólo por la noche, la noche agujerada por las bombas israelíes, una tras otra tras otra y los gritos acompañan mi camino, una explosión cercana aplasta un edificio y me revienta los oídos, me ensordece y no me escucho gritar cuando veo los escombros de mi sala, cuando veo mi casa entera envuelta en una extraña lluvia de fuego y humo blanco, las imágenes claramente muestran fósforo blanco cayendo sobre Fallujah y aún así el general lo niega, la escena es tan absurda que subo el volumen del televisor, el conductor de la BBC luego le pregunta sobre Abu Ghraib y las fotos recién salidas a la luz, el tipo lleno de medallas dice cualquier cosa mientras vemos en pantalla al prisionero amarrado con collar para perros, la pirámide de cuerpos desnudos, el tipo encapuchado parado sobre una caja, una serie de fotos que impacta a todos los que estamos frente al televisor, el conductor lo tiene contra las cuerdas y ahora menciona las nuevas acusaciones salidas de Guantánamo, corre vídeo de un grupo de hombres enjaulados vistiendo overoles naranjas, pero eso ya no lo veo porque me cubren la cabeza con un trapo y me vierten agua*

sobre el rostro, la boca, la nariz, todo se inunda y se me tapa la vida, pataleo, intento zafarme como sea de la mesa de tortura y se me fractura una muñeca, termino por romperme el hueso y el dolor me lo trago junto al chorro de agua que me ahoga, *el general se defiende de las acusaciones de tortura, se escuda detrás de la guerra contra el terrorismo, le explica al conductor de la CNN sobre el mundo post 11 de septiembre*, el avión se estrella contra el edificio se estrella contra el edificio se estrella contra el edificio, la imagen que veo una y otra vez en un loop interminable, la gente en las calles neoyorquinas levanta la mirada horrorizada, los edificios luego se derrumban se derrumban se derrumban sin que pueda creer lo que veo, *y empieza la rola de los Pixies en esa romántica última escena, Edward Norton y Helena Bonham Carter tomados de la mano observando enamorados el derrumbe del sector financiero a su alrededor, where is my mind y otro bombazo, las empresas de tarjetas de crédito se derrumban, you met me at a very strange time in my life, se derrumban, se derrumban*, y poco después de las Torres Gemelas un avión vuela hacia el Pentágono, no lo veo pero me lo imagino ese 11 de septiembre, *un avión caza vuela a toda velocidad sobre La Moneda y una explosión revienta las ventanas del Palacio, el edificio arde envuelto en humo blanco, en humo negro, a lo lejos te veo metida bajo un coche estacionado, escondida de los tanques golpistas que cerca apuntan-fuego, más fuego a La Moneda, pero Allende no se rinde, desesperado me asomo y te hago señas desde la ventana del negocio en el que me he metido, pero no me ves porque otro Hawker pasa volando a mil por hora y todo retumba, me estremezco, salgo del negocio y te grito al tiempo que los soldados lanzan gases lacrimógenos por las ventanas del Palacio, me acerco a ti corriendo semi-agachado y a pocos metros una bala me parte la columna, un soldado me sorprende por la espalda y un tanque se acerca por el medio de la calle, una hilera de tanques chinos contra un hombre común y corriente que los desafía en pleno Pekín, que los enfrenta y les impide que avancen por la Gran Avenida de la Paz Eterna, el primer tanque de la columna intenta sortearlo pero el solitario hombre de camisa blanca de nuevo se interpone en su camino, armado sólo con dos bolsas de supermercado y una mirada detiene-tanques, desde una ventana de un edificio cercano ajusto el tele lens y apunto a ese hombre de pantalón oscuro, hago zoom in zoom in zoom in y la imagen del Google Earth se acerca a tu país, tu ciudad, tu calle, click click click y así de fácil puedo*



ver el techo de tu casa en mi pantalla, la banqueta donde me hiciste cagada el corazón, la casa del vecino que iba con nosotros en la secundaria, ¿te acuerdas?, ese gordito que nos espiaba por su ventana cuando me cortaste, cuando me dijiste que te gustaba ese pendejo de tercero y algo explotó dentro de mí, muevo la imagen con el mouse tres y media calles abajo hasta llegar al techo de la casa de mi infancia, el jardincito trasero donde pasaba horas pateando contra la pared un balón ponchado, los gritos y la mirada de mamá pidiéndome que vaya por las cocas, la sopa de letras, las tortillas de harina recién hechas y todas las imágenes me vienen a la mente, me empiezan a llevar por un camino al que no quiero ir y rápido clickeo un par de zoom outs, veo idiotizado la pantalla, la toma aérea del viejo barrio, la mancha verde, el descuidado parque donde nos besamos la primera vez y un dolorcito me atraviesa, veo de nuevo tu uniforme, tu sexy faldita del colegio y zoom out zoom out zoom out, quiero salirme de este puto mundo, zoomoutizarme de la vida, patear ese globo terráqueo que cubre mi pantalla contra una pared, patearlo una y otra vez hasta poncharlo, ese globo y la imagen del satélite militar se acerca vertiginosamente y hace zoom in al norte de África, a esa ciudad, a ese terreno baldío no muy lejos de la mezquita, la imagen se acerca rapidísimo hasta tener en la mira a un hombre que se aleja de una camioneta, una voz en off dice algo en inglés entre un ligero feedback, la voz de otro da la orden y un misil cae del cielo y parte en mil pedazos al hombre que ahora es sólo una mancha negra en el suelo, carbonizada, como de Rorschach, una mancha negra en una lámina que me enseña el psiquiatra y de nuevo me pregunta qué es lo que veo, ya estoy harto y me aprieta demasiado la camisa de fuerza, pero sigo con el juego, enfoco la mirada y le digo lo que veo, en la parte de arriba estoy tirado en la calle, desangrándome, tengo varios huesos rotos, pero aún así intento arrastrarme hacia la parte de abajo de la mancha, donde está tirada mi novia, también desangrándose, la moto en la que veníamos está ya lejos, hecha chatarra en algún lugar fuera de la lámina, mi novia ya ni se mueve, sólo sangra, y sé muy bien que morirá en unos segundos y me entra la idea cursi, como de película, de acercarme a ella y decirle al oído que la amo, decirle un te amo final, un te amo que lo resuma todo, por eso me arrastro hasta esa hermosa muchacha agonizante, le volteo la cabeza, le limpio un poco la sangre de la cara e intento decirle que la amo, pero no me salen las palabras, la boca la siento gelatinosa, empapada de sangre, y sólo apenas me doy cuenta de

que no tengo lengua, de que yo mismo me la he mordido al caerme de la moto, al golpearme contra el pavimento, yo mismo me la he cortado y ahora no puedo decirle a mi novia lo que siento, desesperado volteo hacia todos lados y alcanzo a ver a mi lengua tirada a unos metros de distancia, grotesca, como riéndose de mi, luego regreso la mirada a mi novia y no la reconozco, la sangre ha vuelto a cubrirle la cara y sus ojos ya no tienen vida, el psiquiatra apunta algo en su cuadernito y me enseña la siguiente lámina, la siguiente mancha, una mancha en un lienzo, muchas manchas en un lienzo de Pollock colgado en el MOMA, hago una mueca y me paso a la siguiente sala, entonces levanto la mirada y sonrío al ver la noche estrellada en la pared, los remolinos de color en el cielo, la luna radiante, la textura pastosa, y un par de turistas parados junto a mí mencionan la oreja de Van Gogh, una oreja mutilada que encuentra Kyle MacLachlan en un lote baldío, pero no busco esa escena y presiono forward, el VHS avanza rechinando mientras tarareo Blue Velvet y casi casi se me pasa, pero pico play cuando Isabella Rossellini empieza a desvestirse mientras la vemos desde el closet, la veo y no puedo evitar echar una mirada al póster de Casablanca que cuelga en mi pared, Isabella definitivamente con el rostro de su madre, Ingrid y Bogart en el aeropuerto escapando de los nazis, esa despedida en blanco y negro, como la foto que discretamente saco del bolsillo, los dos estamos parados frente a la rueda de la fortuna, felices, flotando, veo tu rostro, tu sonrisa, y por uno... dos... tres largos segundos me lleno de paz, logro relajarme hasta que una ola choca violentamente contra el pequeño buque y suelto la arrugada foto, el soldado parado enfrente la pisa sin querer queriendo, estoy apunto de agacharme pero el sargento da la orden y todo se acelera, se abre la compuerta y una lluvia de balas alemanas nos envuelve, una lluvia de metralla les revienta el pecho-rostro a los primeros que brincan al agua y ahora flotan boca abajo hacia la playa, presiono un botón del control del PlayStation y la acción ahora pasa a tercera persona, sigo mi desembarco en Omaha desde un over the shoulder, logro tocar la arena entre cadáveres que van y vienen en la marea, balas pasan chiflando sobre mi cabeza, el sourround sound a todo volumen mientras tatatatata, tatatatata, el dulce ruido de mi Browning automática que descarga su furia-light contra la artillería alemana que barre la playa desde la torre de vigilancia, la adrenalina me satura y regreso a first person shooting, tatatatata, tatatatata, el vecino empieza a golpear la pared

para que le baje, son casi las dos de la mañana y yo aún en trance, acercándome a las defensas alemanas, mi Browning le revienta el casco a un puto nazi que asoma la cabeza, y tatatatatatata, la 9mm semi-automática de Harris barre la verde colina junto a la escuela, tatatatatatata y varios estudiantes caen como trapos, como si fuera un videojuego, me cago del miedo y regreso corriendo al interior del edificio, pienso en ti y atravieso el laberinto de pasillos, Columbine tan grande y escucho de pasada a una maestra que llama al 911, una maestra que luego me diría que al ver a Harris y Klebold a lo lejos pensó que filmaban un video, quería salir a regañarlos cuando la metralla destrozó los vidrios de las ventanas, la misma metralla que escucho a lo lejos, un maestro evacua a todos del comedor y no te encuentro, la ola expansiva de una explosión retumba los casilleros, recorro como loco los pasillos hasta que alguien me dice que estás en la biblioteca, la misma en donde veo entrar a Harris abriendo fuego a diestra y siniestra, tatatatatatata, un grupo de pistoleros armados hasta los dientes entran al lobby del Taj Mahal mientras espero que bajes del cuarto, el comando abre fuego así como así, de golpe y de la nada una lluvia de balas perforan el periódico abierto del hombre sentado junto a mí, un tipo trajeado que leía tranquilamente algo sobre Obama cuando tatatatatatata, tatatatatatata, muerto de miedo brinco de la silla y corro a la escalera cercana, al tiempo que los hombres vestidos de negro avanzan a mi espalda y arrasan con todos a diestra y siniestra, apenas subo a prisa los escalones me doy cuenta que tengo una herida de bala en el brazo, pero no importa, subo tan rápido como puedo pensando en ti y en esta luna de miel, en este viaje que había empezado como un sueño y ahora una explosión se escucha no muy lejos, llego al quinto piso y salgo al pasillo con el brazo ensangrentado, jadeando y justo veo que te metes al elevador, te grito y corro hacia ti pero no me escuchas, traes audífonos, traes mil cosas en la mente y a nuestro primer hijo en la panza, las puertas se cierran un momento antes de que llegue y las golpee, presiono desesperado el botón pero el elevador ya empezó su descenso hacia ese lobby-infierno, pego un par de gritos y sin tomar aliento regreso a las escaleras, en una de esas te alcanzo, empiezo a bajar cuando me topo con un puñado de turistas que suben alocados y me hacen a un lado, me asomo escaleras abajo y alcanzo a ver a un pistolero que sube repartiendo metralla a su paso, apenas y logro salir al pasillo del tercer piso, apenas doy unos pasos una gringa abre la puerta de su cuarto y me observa horrorizada, la

empujo hacia atrás sin modales y ambos caemos dentro justo antes de que una lluvia de balas inunde el pasillo, cierro la puerta al tiempo que otra explosión estremece el edificio, intento explicarle a la rubia lo que pasa y el humo pronto lo llena todo, se cuela por ahí, por allá, suponemos que el piso de abajo arde en llamas y la gringa se pone histérica, repite y repite que no quiere morir, dice algunas incoherencias sobre los terroristas e intenta salirse por la ventana, la cámara hace zoom in a una de las humeantes Torres Gemelas y muestra a una mujer que salta al vacío desde una ventana, muestra y sigue la caída de ese cuerpo medio pixelado que baja a mil por hora y desaparece tras otro edificio, estupefacto cambio de canal y justo otra persona igualmente brinca al vacío empujado por las llamas que envuelven al edificio, la cámara sigue al hombre que cae vertiginosamente hacia la banqueta neoyorquina, un banquero desquiciado por el nunca antes visto crash de Wall Street se lanza al vacío desde un piso 23, justo leo sobre el colapso de la bolsa parado en la banqueta, justo veo la foto del presidente Hoover en la primera plana del Herald cuando un hombre trajeado cae del cielo y aterriza sobre un nuevecito Chevy Coupe, el techo se hace pedazos y el coche se detiene de inmediato, y entre los traun-sentes neoyorquinos que se acercan incrédulos, entre esa multitud de sombreros campana te veo por primera vez y me enamoro...

Emily Roysdon

Erantzuten





Performancearen eta performatibotasunaren alderdi ugariak gure bizitza osoak hartzen dituzte. Luze teorizatu eta luze probatu ondoren, performancearen moldeek norabide guztietan hedatzen jarraitzen dute. Performancean beti dago zerbait berria eta beti dago maileguan hartutako zerbait. *Zeharen* ale honek proposatzen du performancea edizio mota baten modura ikus dezagun, inguratzen gaituen mundutik datorren informazioa bildu, onartu eta baztertzeko keinu modura. Geure estimuluak edita ditzagun zentzua sortzeko asmoz: performancea, prozesu gisa.

Esperientzia garbia dut bi hitzokin, edizioa eta performancea. Niretzat editatzea, hitzez hitz, da arte feministaren inguruko buletin independente bat, *LTTR*, sei urtez antolatzearen lana. Eta performance bat proiektu eta ikerketa askoren forma eta lekua da. Zer gertatzen da bi hitz horiek elkarren aurka igurzten ditugunean eta performancea kentze prozesu baten mugen barruan gara dadila eskatzen dugunean? Nola interpreta dezakegu hurbiltasun hori?

Formulazio horrek zenbait modutan kitzikatzen nau. Nire lehen galdera izaten da «Nor aukeratzen duzu solasean aritzeko?». Zer bilatzen dugu eta nor ohoratzen dugu gure ahaleginen bidez? Nire bigarren kezka nagusia da ekintzarako leku bat kokatzea, sorkuntzarako eta aukerarako leku bat. Performanceak sortzeko gaitasuna eskatzen du; gizakiek eskatzen dute. Uste dut gauza asko hartu behar direla kontuan performancea edizioaren produktu gisa hartzen denean, eta adibide bikain ugari zalantzan jarri eta nabarmendu egiten dute ideia hori.

Proposamen honetan «editatze» hitzak duen garrantzia nabarmenduz hasi nahi nuke. Editatze kontzeptuarekin estuki erlazionatuta dauden eta prozesua adierazten duten beste aditz batzuk aurkitzen ditut: artxibatzea, antolatzea, gogoeta egitea. Implizitu dago edukien azterketa bat, helburua jatorrizkoa baino hobea den zerbait ekoiztea izanik. Editatze ekintza kenketa eredu bat izan ohi da. Informazioa gaineratu beharko balitz, era egokiagoan deskribatuko litzateke pilatze eta antolatze moduan. Editatzean gauzak kentzen dira. Baztertze ekintza bat da. «Performancea edizio gisa» ideian garrantzi bera ematen zaio gure kultur ingurunetik hartzen dugunari eta editatzen dugunari eta «kanpoan uzten dugunari». Iturri-materialari produktua bezain garrantzitsua izaten uzten badiogu, orduan begien bistatik galtzen dugu estimulu asko izateak ematen duen potentzial handiagoa, alegia, gauza berri bat sortzeko gaitasuna aldeberekotasunaren bitartez.

Hurbiletik begiratuta, «performancea edizio gisa» ideiak indar berdina ematen dio, antza, gure eguneroko bizitzetan harremanetan egoten garen guztiari. Ukaezina da gure bizitzen zirkunstantziak moldatzen gaituztela; Hannah Arendtek dioen bezala, «Gizakiak izaki baldintzatuak dira, zeren eta harremanetan jartzen diren guztia berehalakoan bilakatzen baita haien existentziaren baldintza». Baina funtsezkoa da desberdintasunak

markatzea hartutako input ugariren balioan, eta gure estimuluak kategorizatzen jarraitzea.

«Editatze» hitza sakon aztertzen ari naiz, uste dudalako merezi duela zenbait arrisku aipatzea, haiek saihestearren. Lehenbizikoa pasibotasuna da. Ez dut pentsatu nahi irudiz osatutako itsaso batean igeri goazela eta haiek gatz bezala geureganatzen ditugula, osmosiaren bidez. Gehiago zentratu nahi dut egile nortasun batean ispilu batean baino. Agentzia islaren aurrean. Edizio prozesua estimulua onartzeko edo baztertzeko erabakian kokatzen da. Nortasun eredu kontsumista bat da: bilatzea, erostea, pilatzea.

Beste hitz batzuetan esanda, formulazio horren potentzial positiboa jendetzarena da, zeinean pasibotasuna gutxietsi eta jakin-mina eta zorrotasuna nagusi baitira. Batuketazko eta plurala den eredu bat editatzeko moduak —artxibatzea aztertzeko eta berriro nahasteko— antz gehiago du palimpsesto batekin edizio gela batekin baino. Demagun kontraesanetan eta aldiberekotasunean oinarritutako inklusiozko eredu bat. Politikazko kontu hori ezin daiteke alde batera utzi performancearen kontzeptuan. Subjektu performatiboak gure historiak animatzen ditu. Eta historia edo subjektua definitzen duena kenketa eredu bat baldin bada, orduan galtzeko aukera guztiak ditugu.

Ian Whitek Berlinen egindako ekintza egitarauak performance alorreko palimpsesto bat sortzen zuen zinema areto batean, film historikoen alboan zuzeneko interbentzio garaikideak ipintzean. 1971ko Zinema Berriaren Nazioarteko Forotik zetozen filmak biltzen zituen, eta berriro testu-inguratzen zituen hiriko zenbait lekutan. Whitek honela deskribatu zuen programazioa: «proiektzio sorta ikertzaile bat aldibereko performanceekin eta ikusten duguna zeren ondoan ikusten dugun nola baldintzatzen duen esploratzen duten beste proiektzio batzuk». *IBIZA: A Reading For «The Flicker»* lanean Whitek, artista eta komisarioa bera, sexu-abenturazko testu esplizitu bat irakurtzen zuen Tony Konraden *The Flicker* filma proiektatzen zen bitartean. Whiteren ahotsa entzungarria izatearen eta ez izatearen artean mugitzen zen, eta lehian zegoen, nahita, aretoan burrunbatzen zuen *Flickeren* soinu-banda anplifikatuarekin. Beste emanaldi batean, Richard Serraren 16mmko *Hand Catching Lead* filma proiektatu zen Berlineko sex lab klub ospetsuenetako batean. Arsenal zinema aretoan *untitled (David Wojnarowicz project)* izeneko zuri-beltzeko nire hamabi argazkiak proiektatu ziren diaporama moduan Rosa von Praunheimen *It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives* lanarekin batera. Estreinako aldiz aurkeztu zenean, Praunheimen filmak eskandalu handia sortu zuen, ikusleak saiatzen zirelako beren burua kokatzen pantailako irudien —gay ibilbideak, klubak, sexua eta moda irudikatzen zutenak— eta pantailatik kanpoko ahots pseudozientifiko, tarteka homofobiko, etorkor, ironiko, benazko eta kontraesankorraren artean. Nire argazkien koreografia bat egin nuen, elkarreraginean

jardun zezaten filmaren kontraesanekin filmak aurrera egin ahala. Esperimentu animatua izan zen, eta uztartze izugarri emankorra. Whiteren programa urratu egiten zituen lan bakoitzaren ertzak, eta konbinazio ezohikoak ohikide generatiboak bihurtzen zituen. Geruzatan lan egiteko Whiteren estrategiak ikusminez betetako bistaratzerako ikuspegi anplifikatu bat sortzen zuen. Programak editatu egiten zuen zinemaren kanona, oraina orduan-arekin igurzten zuen eta nahasketa berriak sortzen zituen, plazer eta erresistentziatzako gune bilakatzen zirenak.

Edizioaren palimpsestozko, batuketazko moldea hezurramitzen duen beste proiektu bikaina da Ridykeulous taldeak 1989ko Guerrilla Girlsen *The Advantages of Being a Woman Artist* poster berritzailean 2006an egindako interbentzioa. Guerrilla Girlsek gizonezkoek menderatutako arte mundua hartu zuten jomuga, eta arte merkatuan sortzaile ezezagunak izatearen abantailen zerrenda ironikoa egin zuten. Ridykeulousek eguneratu egin zuten hogeituroko politika feminista, nahasketan lesbiana baten identitatea txertatuta eta Guerrilla Girlsen bazterketa protesta zilegien gainean sexu-txiste izugarri barregarriak gainidatzita. Adibidez, Guerrilla Girlsek «Not being stuck in a tenured teaching position» («Ez geratu harrapatuta irakasle postu finko batean») idazten zuten lekuan, Ridykeulousek «Not getting your fist stuck in a tight spot» («Ez ukabila utzi leku estu batean harrapatuta») idazten du. Eta hori alu milikatze eta zakil zurrupatzez beteriko bost lerro eta gero. Ridykeulousek barregarri uzten du onarpena eta ez da inondik inora ere saiatzen beren politika korronte nagusiaren gustukoa izan dadin. Arrakastazko beste eszena bat idazten dute beren ondare feministaren gainean. Eta zalantzarik ez dago performance bat dela. Ez dira lekua eskatzen ari maisuen mahaiari; beren egungo jarrera ari dira nabarmentzen, askea eta buru-jasangarria iruditu dezan. 1989ko jatorrizko posterraren gainean idaztean ikusgaiago egiten dute, egia esan, dokumentua, eta ikusgai jartzean Guerrilla Girlsen oinordetza feministan jarri duten arreta, Ridykeulous independentziatzako adierazpen performatiboak ari dira egiten beraiek landutako ikusleei zuzenean hitz eginda.

Orain historiaren ikuspuntutik pentsatuz, lehen aipatutako galderaz gogoeta egin nahiko nuke: «Nor aukeratzen duzu solasean aritzeko?». Uste dut galdera hori egitea, nahiz esplizituki ez erantzun, gure politika eta nahiak identifikatzeko eta hartzen dugun informazioaren eta bilatzen dugun informazioaren artean bereizketa egiteko funtsezko ekintza dela. Gure arreta zuzendu eta erantzutean —iturri, erregimen, historia edo banako bati— jatorrizko adierazpenarekin datorren hiztegia eta hizkera ontzat jotzen ditugu. Ba al dago jatorrizko adierazpenaren esanahi eta asoziazio sarea eteteko eta berriro jarduteko biderik?

Kontu hori niretzat existitzen da batez ere makro ikuspegi batean: politikaz eta historiaren prozesuez pentsatzea, eta gure bizitzen

zirkunstantziak sortu eta aldatzeko gure gaitasunaz pentsatzea. Yael Bartanaren *Mary Koszmary* (Mamua eta amesgaiztoak, polonieraz) bideoan Slawomir Sierakowski ezkerreko intelektualaren performancearen lekuko bihurtzen gara, hark, anfiteatro abandonatu batean zutik, adierazpen publiko bat egiten duen bitartean. Juduak Poloniara itzul daitezzen proposatzen du, denak batera aurrera egiteko, nazi tiraniazko iragan partekatua mugetatik ihes egiteko. Haren hitzen soinua espazioan oihartzuntzen da eta behiala antzoki hari hats ematen zion historiarantz abiatzen da. Hari entzuten, neure buruari galdetuz mezu horrek nolatan ez duten entzulerik, haren ametsaren indarra irudikatzen dut. Sierakowski berridazten ari da Polonian zer den posiblea. Espazio bat okupatzen ari da, bere jarrera adierazten eta historia politikoaz eta adiskidetzeko prozesuaz elkarrizketaz deitzen. Ausart hitz egitean iraganeko monumentu batean eiz dagoen nazio bati zuzentzen zaio. Bartana eta Sierakowskiren proiektua elkarrizketan jartzen da juduen diasporaren historiarekin, nazien okupazioarekin eta Poloniako ezkerreko politikarekin. Argi dago mezua ez dela gustukoa, baina igortzean balizko ikusleak eta balizko ekintza sortzen dituzte. Bartanak eta Sierakowskik historia horiek hartu eta posible denaren hiztegi berri bat sortzen dute, eta aldaketa prozesuak eta prozesu historikoak agerian uzten.

Aldaketa eta historia elkarrekin doaz artxiboan. Sierakowskiren ekintzek artxibo nazionala ireki eta jendeari ikertzeko eta berriz elkartzeko eskatzen diote, ezkerrearen etorkizun erradikal baten alde betiere. Ridykeulousek arte feministaren artxiboa perbertitu zuen, eta maniobra azkar batean jatorrizko mezua eguneratu eta indarberritu egin zuen. Artxiboa historiaren performancea da, bildumatzearen eta hurbiltasunaren bitartez.

LTTRrekin egin nuen lanean harreman eta ezaguera pertsonal multzo gisa hartu nuen artxiboa. LTTRren nahia zen gaur egungo arte feministaren artxibo aktibo bat sortzea gure belaunaldiaren elkarrizketak eta proiektuak ikusgai jartzeko. Argitalpen bat egiten genuen, zuzeneko performanceak eta irakurketa erradikalak antolatzen genituen, esperimentatzen ari ginen lankidetzak sareei forma eman eta gure queer feminismoa artikula zezakeen edozein gauza. Aldaketa jasangarria, queer plazera eta produktibitate feminista kritikoa helburu duten komunitate erradikalen lana nabarmentzera bideratzen zituen bere ahaleginak LTTRk.

Taldea 2001ean fundatu zen, eta lehen alearen izenburua zen *Lesbians to the Rescue*; gero etorri ziren *Listen Translate Translate Record*, *Practice More Failure*, *Do You Wish to Direct Me?* eta 2006an *Positively Nasty*. LTTRren ale guztiak deialdi ireki batez hasten ziren, eta Ulrike Muller, Ginger Brooks Takahashi, K8 Hardy eta neronen arteko adostasunez argitaratzen ziren. Proposamen guztiak era independentean egiten ziren, eta kontuan hartuta aldizkariaren lan-gaiak. Argitalpenek

gaur egungo queer feministen arazoetarako ekarpen garrantzitsuak izateko desirak gidatzen zituen eztabaida editorialak eta erabaki hartzeak. Esperientzia itzela izan zen ehunka proposamen hartzea eta lan proposamen bakoitza eta haren jarrera gure deialdiari zegokionez benaz hartzeko pribilegioa izatea. Egun asko eman genituen proposamenak berrikusten eta proiektu bakoitzaren ondorioak besteen ondoan zein gure erabakien adarkatzeak eztabaidatzen. Deialdi ireki bakoitzean esparru bat sortu genuen, eta proposamenak argitalpenaren ideologiara egokitzen ziren. Nahi genuena eskatu genuen, eta proposamenekin batera, existitzea nahi genuen hiztegia sortu genuen. LTTRk elkarlanerako espazio aktiboak sortu zituen, eta gure belaunaldiaren politika queer eta feministaren artxibo bat egiteaz arduratu zen. Ez ginen gurgila berriro asmatzen ari. Denak geunden aurreko belaunaldien historia eta estrategietan interesatuta, eta haiekin zorretan. Erantzuten ari ginen *Heresies*, *Gran Fury* eta *Fierce Pussyri*.

Aipatu ditudan proiektuetako bakoitzak artxiboa ustiatu eta ikuspegi berri bat eraiki du, haiei inspirazioa eta hatsa eman zien jatorrizko materialarekin batera. Oso ongi islatzen dute jendea esplizitu izatea solaskidea aukeratzekoan, eta eztabaidako hiztegi oinordetuek zuzenean arduratzea. Esparru-eratze horretan niretzat interesgarriena da proiektuak produkzio alorrekoak izan daitezkeela, ez erreproduktio alorrekoak. Uztartu egin ditzakegu hizkuntza eta inguratzen gaituzten estimulazio-estrategiak gauza berri bat sortzeko. Edizio prozesua izaten jarraitzen du, erakarpenezko prozesu intimoa, baina azpimarratu egiten du performancearen gaitasun sortzailea eta eraginaren eta desiren aldiberekotasuna. Historia eta identitatea kenketa prozesua izan ez daitezen nire kezka aldiberekotasun horrek ezegonkortzeko eta ugaltzeko duen gaitasunean tematzeke nire borondatean oinarritzen da. Proiektu hauek erakusten duten «erantzutea» berridazteko indarra bihurtzen da batzuetan, eta ez nuke nahi konpromiso hori sendotze keinutzat hartua izatea. Keinu gehiagoren eskaeratzat baizik.



↑ *untitled* (David Wojnarowicz project). Emily Roysdon, 2001-2008.

Emily Roysdon

La respuesta



It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives. Rosa von Praunheim, 1970.

El gran número de facetas de la performance y la performatividad impregna toda nuestra vida. Muy teorizadas y muy ensayadas, las formas de la performance continúan desplegándose en todas direcciones. Siempre hay algún componente nuevo en la performance; y siempre algún componente que ha sido tomado prestado. Este número de *Zehar* propone que consideremos la performance como un tipo de edición, un gesto de reunión, aceptación o rechazo de la información del mundo que nos rodea. De edición de nuestros estímulos para dar significado; la performance como proceso.

Tengo una experiencia muy clara respecto a ambos términos, edición y performance. Expresado de forma muy literal, la edición ha sido, para mí, el trabajo de organizar una revista de arte feminista independiente, *LTTR*, durante seis años. Y performance, el lugar y la forma de muchos proyectos y estudios. ¿Qué sucede cuando entretijemos estas palabras y pedimos que la performance se mantenga en los límites de un proceso de sustracción? ¿Cómo podemos interpretar esta proximidad?

Esta fórmula consigue inquietarme de varios modos. Mi primera pregunta pasa a ser: «¿A quién eliges para dialogar?» ¿Qué es lo que buscamos y a quién honramos con nuestros esfuerzos? Mi segunda preocupación básica radica en localizar un sitio de acción, de creación y posibilidad. La performance exige una capacidad generativa; los seres humanos la tienen. Pienso que hay que considerar muchos elementos a la hora de subsumir la performance como un producto de la edición y hay muchos ejemplos destacados que cuestionan y resaltan esta idea.

Me gustaría comenzar por desentrañar el significado de la palabra «editar» en esta propuesta. Estrechamente relacionados con el concepto de edición, hallo otros verbos de acción: archivar, organizar, reflejar. Está implícito un análisis del contenido con la ambición de producir algo mejor que el original. El acto de editar es, normalmente, un modelo de sustracción. Si fuéramos a añadir información, sería más adecuado describirlo como recopilación y organización. Tú suprimes. La acción es un rechazo. En la idea de performance como edición se recalca tanto lo que tomamos del medio cultural que nos rodea como lo que suprimimos y lo que «eliminamos». Si permitimos que el material original sea tan significativo como el producto, entonces perdemos de vista el mayor potencial logrado con una multitud de estímulos, es decir, la capacidad para crear algo nuevo a través de la simultaneidad.

Si la estudiamos con detenimiento, la idea de la performance como edición parece proporcionar igual poder a todo con lo que entramos en contacto en nuestra vida cotidiana. Es innegable que estamos conformados por las circunstancias de nuestras vidas, tal como afirma Hannah Arendt: «Los hombres son seres condicionados, puesto que todo aquello con lo que entran en contacto se convierte inmediatamente en una condición de su existencia». Pero resulta fundamental marcar

diferencias en el valor de la miriada de estímulos que recibimos y continuar categorizándolos.

Estoy sometiendo la palabra «editar» a un escrutinio porque pienso que existen determinados peligros a los que merece la pena poner nombre con el fin de evitarlos. El número uno es la pasividad. Detesto pensar que nadamos en un mar de imágenes y que las absorbemos como la sal por medio de ósmosis. Quiero insistir en una identidad de actor más que de espejo. La agencialidad sobre la reflexión. El proceso de edición se ubica en la decisión de aceptar o rechazar el estímulo. Es un modelo de identidad consumista; búsqueda, suscripción, recopilación.

En otras palabras, el potencial positivo de esta formulación es el de la multitud, en el que se desdeña la pasividad y reinan la curiosidad y el rigor. Esta edición —archivo para analizar y volver a mezclar—, un modelo adictivo y plural, se asemeja más a un palimpsesto que a una sala de edición. Vamos a dejar que sea un modelo de inclusión que se alimente de la contradicción y la simultaneidad. Es una cuestión de política que no puede dejarse al margen del concepto de performance. El tema performativo anima nuestras historias y, si es un modelo sustractivo que define la historia o el objeto, entonces tenemos todas las papeletas para perder.

El reciente programa de eventos de Ian White celebrado en Berlín creó un palimpsesto performativo en un cine mezclando películas históricas con intervenciones en vivo contemporáneas. El programa reunió películas seleccionadas de la premier de 1971 del Foro Internacional del Nuevo Cine y las volvió a contextualizar en diversos lugares repartidos por toda la ciudad. White describió la programación como «una serie de análisis de investigación con performances simultáneas y otras proyecciones que exploran los modos en que se ve conformado lo que vemos por aquello con lo que lo vemos». En *IBIZA: A Reading For «The Flicker»* White —él mismo artista y comisario— lee un cuento de aventuras sexuales explícitas durante la proyección de la película *The Flicker* de Tony Conrad. La voz de White surgía y desaparecía, compitiendo deliberadamente con la banda sonora amplificada de *The Flicker* atronando en la sala. En otro evento, se proyectó la película de 16 mm de Richard Serra *Hand Catching Lead* en uno de los clubes de laboratorio de sexo más afamados de Berlín. En el cine Arsenal, se proyectaron mis doce fotografías en blanco y negro *untitled (David Wojnarowicz project)* en forma de exposición de diapositivas simultáneamente con *It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives* de Rosa von Praunheim. Cuando se presentó por primera vez, la película de Praunheim resultó muy escandalosa, ya que la audiencia intentaba situarse entre las imágenes de la pantalla —representaciones de gay cruisings, clubes, sexo y moda— y la voz fuera de pantalla pseudocientífica, en ocasiones homofóbica, condescendiente, irónica, veraz y contradictoria. Compuse una coreografía de mis fotografías para

que interactuara con las contradicciones y la progresión de la película. Fue un experimento animado y un emparejamiento extremadamente productivo. El programa de White se rasgaba en los bordes de cada obra independiente y convertía acoplamientos poco probables en compañeros de cama generativos. La estrategia de estratificación de White creó un espacio amplificado de visualización impregnado de anticipación. El programa editó el canon del cine, enfrentó el ahora con el entonces y dio lugar a nuevas mezclas radicales que se convirtieron en sitios de placer y resistencia.

Otro proyecto excelente que abarca la forma palimpséstica, aditiva, de la edición es la intervención en 2006 de Ridykeulous en el póster original sobre las Guerrilla Girls de 1989 *The Advantages of Being a Woman Artist*. Las Guerrilla Girls asumieron como objetivo el mundo del arte dominado por los hombres y realizaron una lista irónica de las ventajas de ser una creadora desconocida en el mercado del arte. Ridykeulous actualizó veinte años de políticas feministas insertando la identidad de una lesbiana queer en la mezcla y sobrescribiendo chistes de sexo extremadamente divertidos sobre las demandas de exclusión legítimas de las Guerrilla Girls. Por ejemplo, donde las Guerrilla Girls escriben «Not being stuck in a tenured teaching position» («No te quedes atrapada en una plaza fija de profesora»), Ridykeulous utiliza «Not getting your fist stuck in a tight spot» («No dejes que tu puño quede atrapado en un sitio pequeño»). Esto tras cinco líneas de lametazos vaginales, chupadas de pene. Ridykeulous ridiculiza la aceptación y no lleva a cabo ningún intento de que su política sea agradable para la corriente dominante. Escribe otra escena de éxito sobre su herencia feminista. Y, definitivamente, es una performance. No están pidiendo sitio en un pupitre de maestros; están resaltando su posición actual y haciendo que parezca liberada y autosostenible. Escribiendo sobre el póster original de 1989, de hecho, hacen que el documento sea más visible y, al hacer visible su atención a la herencia feminista de las Guerrilla Girls, Ridykeulous lleva a cabo declaraciones performativas de independencia hablando directamente a una audiencia de elaboración propia.

Pensando ahora desde la posición estratégica de la historia, me gustaría considerar la pregunta previamente realizada: «¿A quién eliges para dialogar?». Pienso que preguntar, sino explícitamente responder, a esta pregunta es un acto crucial de identificación de nuestra política y ambiciones y de diferenciación entre la información que recibimos y la información que buscamos. Al dirigir nuestra atención y responder —a una fuente, un régimen, la historia, un individuo— validamos el vocabulario y el lenguaje que conlleva la declaración original. ¿Hay algún modo de interrumpir la red de significados y asociaciones de la declaración original para implicarse de nuevo?

Esta cuestión existe para mí, básicamente, en una macroperspectiva: pensamientos sobre política y procesos de la historia y pensamientos

sobre nuestra capacidad para crear y cambiar las circunstancias de nuestras vidas. En el video de Yael Bartana *Mary Koszmary* (fantasma y pesadillas en polaco), nos convertimos en testigos de la performance del intelectual de izquierdas Slawomir Sierakowski, mientras se halla de pie en un anfiteatro abandonado y habla por unos altavoces. Propone que los judíos regresen a Polonia y que juntos sigan hacia delante, escapando de los límites de su pasado compartido de tiranía nazi. El eco del sonido de sus palabras en el espacio y el cambio de rumbo hacia la historia que una vez dio vida a ese teatro. Al escucharle, preguntándome por qué no hay audiencia para su mensaje, imagino el potencial de su sueño. Sierakowski está reescribiendo lo que es posible en Polonia. Está ocupando un espacio, manifestando su postura e invitando al diálogo sobre la historia política y el proceso de reconciliación. Hablando con audacia del futuro en un monumento del pasado, se ocupa de una nación ausente. El proyecto de Bartana y Sierakowski se localiza en una conversación con la historia de la diáspora judía, la ocupación nazi y la política de izquierdas de Polonia. Claramente, el mensaje es impopular pero, comentándolo, crean una posible audiencia y una posible acción. Bartana y Sierakowski recogen estas historias y crean un vocabulario nuevo de lo que es posible, alardeando de los procesos del cambio y la historia.

El cambio y la historia se reúnen en el archivo. Las acciones de Sierakowski abren el archivo nacional y solicitan a la gente que investigue y se reagrupe para un futuro de izquierdas radical. Ridykeulous pervirtió el archivo del arte feminista y, en una rápida maniobra, dio nuevo vigor y actualizó el mensaje original. El archivo es la performance de la historia a través de la recopilación y la proximidad.

En mi trabajo con LTTR, consideré el archivo como un conjunto de relaciones e intimidades. LTTR intentaba crear un archivo activo de arte feminista contemporáneo para hacer visibles las conversaciones y los proyectos de nuestra generación. Editamos una publicación, organizamos eventos de performances en directo y lecturas radicales, cualquier elemento que pudiera dar lugar a las redes de colaboración que habíamos experimentado y articulara nuestro feminismo queer. LTTR se dedicó a resaltar el trabajo de las comunidades radicales cuyos objetivos son el cambio sostenible, el placer queer y la productividad del feminismo crítico.

El grupo se creó en 2001, con una publicación inaugural titulada *Lesbians to the Rescue* seguida por *Listen Translate Translate Record, Practice More Failure, Do You Wish to Direct Me?* y, en 2006, *Positively Nasty*. Todas las publicaciones de LTTR se iniciaron con una convocatoria libre y se editaron por consenso con Ulrike Muller, Ginger Brooks Takahashi, K8 Hardy y conmigo misma. Todas las presentaciones fueron consideradas de forma independiente y en relación con los temas de trabajo de la revista. El deseo de que las publicaciones constituyeran una contribución significativa a los problemas de las feministas queer contemporáneas

guió los debates editoriales y la toma de decisiones. Recibir cientos de presentaciones y disfrutar del privilegio de tomar en serio cada una de las propuestas de trabajo y su postura en relación con nuestra convocatoria fue una experiencia increíble. Dedicamos muchos días a revisar las presentaciones y a debatir las consecuencias de cada proyecto así como a las ramificaciones de nuestras decisiones. Con cada convocatoria libre, creamos un marco y las presentaciones dieron sentido a la declaración de intenciones de la revista. Pedimos lo que queríamos y, junto con las presentaciones, desarrollamos el vocabulario que deseábamos que existiera. LTTR creó espacios activos de colaboración y también se ocupó de crear un archivo de la política feminista y queer de nuestra generación. No estábamos reinventando la rueda. Estábamos interesadas y en deuda con las historias y estrategias de generaciones anteriores. Estábamos respondiendo a *Heresies*, a *Gran Fury* y a *Fierce Pussy*.

Cada uno de los proyectos que he comentado han minado el archivo y creado una visión nueva junto con el material original que los inspiró y alentó. Son grandes ejemplos de personas explícitas en la elección de su socio dialógico y de ocuparse directamente de los vocabularios heredados del debate. Lo que más me interesa de este marco es que los proyectos pueden ser productivos y no reproductivos. Podemos engranar el lenguaje y las estrategias de estimulación que nos rodean y crear algo nuevo. Sigue siendo un proceso de edición, un proceso íntimo de atracción, pero recalca la capacidad generativa de la performance y la simultaneidad de las influencias y los deseos. Mi preocupación relativa a que la historia y el yo no son un proceso sustractivo se basa en mi voluntad de insistir en la habilidad de esta simultaneidad para desestabilizar y proliferar. La «respuesta» que muestran estos proyectos se convierte, en ocasiones, en el poder de volver a escribir y no deseo que esta implicación sea considerada un gesto de consolidación. Por el contrario, quiero que se considere la demanda de algo más.

Queridos Amigos

LA MÁS BELLA
+ ROXANA POPELKA
+ 16 QUERIDOS AMIGOS

1º OBSTÁCULO: PLANES Y ESPERANZAS
LE LLEVARON A TRAVÉS
DE LA OSCURIDAD.

2º OBSTÁCULO: CUANDO EMPEZÓ A LLOVER
SE PARARON LOS
CALENDARIOS.

3º OBSTÁCULO: VIO CON EL RABILLO
DEL OJO QUE
ELLA SE MOVÍA.

4º OBSTÁCULO: ARRECIÓ LA LLUVIA,
PRUDENTEMENTE
REDUJO LA VELOCIDAD.
EL SITIO HELADO, ESTABA SECO.

*Tales eran los pensamientos que le asaltaban
sin cesar mientras avanzaba por aquel oscuro
alquitranado.*

AQUEL OSCURO ALQUITRANADO

ALQUITRANADO

OSCURO ALQUITRANADO.

Queridos amigos.

Nos han solicitado un texto desde la revista *Zehar* de Arteleku, con estas palabras:

«En este número de *Zehar*, queremos entender y poner en práctica el concepto de performance como una actividad de «edición» de nuestra cultura visual cotidiana. Como una herramienta para re-interpretar la cultura visual con y a través de la cual vivimos. Por eso nos interesa el proceso de edición de vuestra revista».

Y después de estudiar un poquillo el «atravesado» asunto, hemos pensado en elaborar un «juguetón» texto-cuento-relato-partitura, a través de las respuestas-opiniones-palabras-vozes que vosotros nuestros amigos y colaboradores performers y/o también editores, tenéis al respecto del tema-concepto solicitado...

Con las palabras recibidas encajaremos-enlazaremos un único artículo colectivo, a modo de «revista (des) caminada», en parte babélico, en parte sincrónico... como lo han sido siempre los proyectos de *La Más Bella...* y de alguna manera cercano a la performance...

Además, hemos invitado a Roxana Popelka para que elabore un poético «cuerpo común» del resultado, que de algún modo funcione como contenedor, paginación, portada, contraportada, etc...

Necesitamos vuestras palabras lo más pronto posible. Disculpadas las prisas. Besos.

No es un lugar conocido.
Un objetivo sería tomar conciencia del proceso, en su vivencia plena, sin temer al desconcierto que provoca entender que la performance/pieza, se encuentra escondida en lo más oscuro y desconocido de nuestro ser/cuerpo/taller...

Este salto al vacío provoca el descubrimiento que conformando y trasvasando conceptos a formas visibles, se traducen, probablemente y con suerte, a un lenguaje cotidiano, posteriormente, si procede, puede dar lugar el análisis literario o educacional.

UN SALTO AL VACÍO
NO ES
UN LUGAR CONOCIDO.

El proceso puede leerse revisitando varias experiencias pasadas. Una performance lleva a otra, son páginas que siguen, capítulos, libros, pero desconozco donde te llevan. ¡Da lo mismo! Me gusta ir a alguna parte...

En ocasiones aisladas, aunque igualmente trascendentales, el uso de la performance para denunciar/exhortar con gran energía (esto siempre), alguna situación concreta, produce el alejamiento de la experiencia misteriosa, posiblemente debido a la puntualidad y concreción de la causa que lo impulsa.

PÁRESE sin prejuicios; MIRE a su alrededor con atención; ENTIENDA bien lo que percibe desde el corazón; ELIJA con consciencia; AHORA: responda a uno dándole en el rostro con alguna acción o beneficio. NO SE MORTIFIQUE.

Si se desea editar esta partitura: léase y/o imprimase y/o acciónese.

PÁRESE...

MIRE

ENTIENDA.

ELIJA AHORA Y NO SE MORTIFIQUE

En este nuestro ensordecido contexto insistentemente «audiovisual», pero en el que LO AUDIO se dice y concibe a título de inventario, hay que tener presente dos cosas que vuestro parágrafo olvida: a) que el elemento «partitura» o protocolo de acción a seguir, suele ser importante al plantear este tipo de intervenciones, y b) en una cultura tan hibridada como la nuestra, también la performance o arte de la acción contiene (o puede contener) un elemento explícita o implícitamente sonoro –sea cual sea el soporte sobre el que se sustente o manifieste–, y lo decimos para completar vuestro enfoque mera y parcialmente «visual»: ¿Quién puede concebir la vida sin sonidos a los que atender?

¿SIN SONIDOS A LOS QUE ATENDER?

SÓLO DOS COSAS:

1ª. CONTIENE

2ª. NO CONTIENE

...yo creo que la performance corre siempre con los tiempos (o los tiempos corren, porque corre la acción). En cualquier caso, el tiempo es performativo, sin duda. Aquí, en los territorios intermedios que pisamos, pienso que seguimos haciendo lo mismo de siempre con los medios que proporcionan los tiempos. En realidad lo que hacemos, sea acción, comisariado, autogestión, investigación, publicación, documentación... o cualquier otra cosa que cada cual considere válida, es todo uno. Representa una forma de moverse por la vida y por el arte que parece que en los últimos tiempos está adquiriendo una visibilidad pública que podríamos calificar de medio aceptable.

Si esto es así, se debe, en la inmensa mayoría de los

casos, a la persistencia (y la resistencia, no olvidemos que hablamos de un arte militante)

de los que hacemos esto. En el terreno de la edición creo que se ha ganado bastante en estos años, porque tengo la sensación de que se ha perfilado y especializado mucho la materia. Por un lado, por la necesidad de hacer visible un trabajo que ya lleva bastantes

elementos de acción acumulados y tiene mucho que decir; por otra porque creo que se han abierto otras vías de afrontar el hecho performativo o accionista. A destacar también el papel fundamental que juegan los eventos de todo tipo como soporte y difusión y ciertas iniciativas y herramientas didácticas que acercan y simplifican un camino de «acercamiento» hacia nuestro trabajo y desde éste a lo que ocurre en el arte y la vida en general, y aquí la edición, como elemento no efímero, tiene un lugar muy significativo...

CORREN LOS TIEMPOS

CORREN COMO FORMA DE MOVERSE, CORREN

SÍ QUE CORREN.

CADA CUAL QUE LO CONSIDERO VÁLIDO, O NO.

ES TODO UNO.

Este tipo de preguntas le hacen a uno sentir que se está asomando a un abismo.

Así, sobre el papel, se podría argumentar que lo que la performance, o el modo de hacer performativo, le puede aportar a un proceso editorial es su inherente heterogeneidad y su carácter interdisciplinar. El arte de acción nunca ha sido un ente monolítico, y siempre ha estado acompañado por otros canales y formatos de trabajo. En términos más concretos, se podría traducir lo performativo en el ámbito editorial aplicando procedimientos y criterios derivados de la prensa underground y los zines de mail art (ensamblaje, montaje, sedimentación, cadáver exquisito, etc.), o técnicas más cercanas a lo específicamente performativo, como el trabajo de instrucción/protocolo.

soledad y el silencio, sino desde un coro de multiplicidad de voces y lenguajes— quizás pudiera ser la mayor aportación de lo performativo a la hora de abordar un procedimiento editorial.

Pero ahora que, por otras cuestiones, se está empezando a cuestionar tanto la función como el carácter privilegiado de las publicaciones impresas, también se podría argumentar que desde el campo del arte de acción ya se ha dado con modos completamente desmaterializados y efímeros de abordar la cuestión. ¿Qué manera más performativa puede haber de abordar una publicación que una Revista Caminada? *La Revista Caminada* de Madrid acaba de cumplir 15 ediciones, y debo reconocer que en la actualidad es uno de los pocos formatos de producción y recepción del arte de acción por el que no haya perdido interés.

En este último caso, resulta interesante el efecto secundario de las complejas relaciones entre el arte de acción y los medios impresos. Es bien sabido que, aunque necesaria, la documentación de una acción (sea una acción realizada en otro contexto, o sea una acción realizada específicamente para el mismo medio impreso, o una «fotoperformance»), es siempre incompleta, fragmentaria, metonímica. Esto le confiere a la documentación visual de una acción una inestabilidad que no se suele ver en el resto de publicaciones impresas, ni siquiera las relacionadas con el mundo del arte. Esta noción —la de que no todo está en las páginas, la de que se hace inevitable un discurso externo, y la de que no se está hablando desde la

¿ESTAMOS ASOMÁNDONOS A UN ABISMO?

¿SON IDEAS MÍAS?

EN TÉRMINOS MÁS CONCRETOS:
NO SOY UN ENTE MONOLÍTICO, ¿EH!

NO LO SOY.

DEL UNO AL 10

1. Reinterpretar la realidad construyendo o reconstruyendo conceptos mediante lo efímero del tiempo real, del cuerpo y de un contexto socio-espacial determinado. 2. Sin embargo, en muchas ocasiones, no se reinterpreta nada, no se representa; se juega más bien al despiste para iniciar un camino que no es siempre el mismo. 3. Ya lo tengo: se cambia como las estaciones, se aleja de lo medible y se transita por terrenos yermos o sorprendentemente exuberantes. Absurdos, también. 4. Hoy no me desnudo. 5. Me aburro. 6. Sí, claro, siempre fuera del mercado. 7. No, no quiero entenderte ni que me entiendas. Mañana, con suerte, habremos olvidado todo. 8. No es poesía. Ni teatro. 9. Producimos desde la no-trascendencia de lo no-objetual, pero no por ello somos algo sublime. ¡Y mira que es agradable ser una huella! Aunque sea pequeña. 10. Ven, acércate, si quieres, y tócame. Esto es para consumir ahora. Difícil, parece, llevarlo al papel impreso. Ya sabes que si bien puede convivir con la eternidad, no soporta el paso del tiempo.

VAMOS A CONTAR:

1. ME ABURRO
2. NO QUIERO, HOY NO
3. NO ES POESÍA, NI TEATRO.
4. VEN, ACÉRCATE
5. TÓCAME MÁS
MUCHO MÁS

tripulación de cabina entrando en pista para despegue buen vuelo debajo del asiento si tienen alguna duda buen vuelo para inflarlo nunca debe inflarse dentro del avión dejando visible las máscaras de oxígeno respiren con normalidad para respetar a todos y dar otro aire a Barajas existen puntos de fumadores respiren con normalidad descenso al aeropuerto de Madrid parte posterior electrónicos gracias abróchense el cinturón de seguridad los mantengan desconectados gracias tengan en cuenta que durante el despegue y aterrizaje la apertura de puertas hasta llegada que sea de su agrado que encontrará en la bolsa delantera a continuación vamos a realizar una demostración seguridad dos ventanillas de emergencia sobre las alas todas las salidas incluso la ventanilla dispone de una rampa el chaleco salvavidas se encuentra situado se introduce la cabeza por la apertura también podrá inflarlo soplando por el tubo no se levanten hasta que el avión se haya parado preparar cabina para el despegue en caso de despresurización de la cabina máscaras de oxígeno y feliz vuelo para soltarlos levante la lengüeta del enganche muchas gracias por su atención de momento nos encontramos en nuestro nivel de crucero pies y feliz vuelo

HORARIO:

DE 10 A 14 H
Y DE 17 A 20
SÁBADOS CERRADO.

DE LO PERFORMATIVO EN LAS REVISTAS

Siempre ha sido performático lo de pasar las páginas. También coleccionar revistas es performático. Y encuadernarlas y exponerlas. Como objeto en sí mismo son recortables, apilables, amontonables, rompibles...

Luego están las revistas caminadas, que son una deriva en sí mismas y las revistas habladas que organizaban poetas antiguos. Yo estoy pensando en convocar una revista en autobús. Será una deriva cómoda.

Pero si hablamos de revistas objeto o revistas-ensamblaje, lo performativo se amplía, porque no sólo se produce una vez editada la revista sino que empieza desde el momento de su materialización. Pegar, coser, juntar, ensobrar, encajar, embolsar, enfilear, apilar, doblar, recortar, contar, y un sin número de operaciones que hay que hacer para montar cada ejemplar y que suelen convertirse en una performace colectiva llena de chácharas y bromas.

Finalmente el «lector/receptor» deberá a su vez abrir, desplegar, separar, mirar al trasluz, romper y rasgar, jugar, completar, elegir y un etcétera tan largo como la imaginación del editor-es le proponga y su humor le aconseje.

Pero, como siempre, lo más performativo es soñar con hacer las cosas. Y no se necesitan ni teorías ni más material que el muy difuso material de los sueños.

PEGAR

COSEAR

ENSOBRAR

ENCAJAR

ENFILEAR

APILAR.

TE VOY A CONVOCAR A MI AUTOBÚS.

Y sí, la performance parece todo lo contrario al mundo impreso, y qué va.

Hipótesis 1: Una performance sucede en el tiempo.

Hipótesis 2: Editar un zine es ordenar tipográficamente el tiempo alrededor.

Hay quien puede calificar lo impreso de constancia, de eternidad incluso; pero un zine es un momento, es actualidad de una acción conjunta en el espacio. La gente se encuentra y se revista.

-TESIS 1: UNA PERFORMANCE SUCEDE
-ANTÍTESIS 1: ORDENAR ES EDITAR TIPOGRÁFICAMENTE EL TIEMPO ALREDEDOR
-SÍNTESIS 1+1 = LA PERFORMANCE ORDENA EL TIEMPO, PERO UN ZINE ES UN MOMENTO
EDICIÓN/ACCIÓN
ACCIÓN/EDICIÓN
EDICIÓN/ACCIÓN/EDICIÓN/ACCIÓN
ACCIÓNACCIÓNACCIÓNEDICIÓN

Para comunicar su gesto, la gente escribe. Escribe sobre el gesto o a propósito del gesto. La edición underground se esfuerza en hablar de una acción efímera, la de la cultura que está, que ya está siendo, que se va, que se va yendo...

Por otro lado, ¿qué si no una acción es el

manifiesto futurista? ¿Qué si no un texto editado por *Le Figaro*? ¿Edición o acción?

Edición y acción. Futurismo.

La cuestión imprescindible es estar vivo.

El performance, como la vida, ni se repite, ni vuelve, ni se posee, ES un tiempo limitado que ha tenido un antes y tendrá un después.

Durante este margen la performance bien se puede entender como una forma de edición con la EXPERIENCIA y la PRESENCIA, tomar CONCIENCIA de estar vivo provocando ciertas SITUACIONES que en la rutina cotidiana sean más difíciles de darse y sobre todo de experimentar COMPARTIÉNDOLAS con más personas. Como si nos permitiéramos escoger ciertos momentos para guionizarlos y editar el hecho de VIVIR, decidir el OCURRIR y el HACER.

TE VI EN EL AUTOBÚS

LLEVABAS UNA BOLSA BLANCA

-TE ESTOY ESPERANDO-

La performance ocurre, nos ocurre, por eso no vale ni que lo expliquen ni que te lo cuenten. Se convierte en el lugar de lo irrepitable, lo personal e intransferible, el terreno de lo imposible de poseer o intercambiar; por formato obliga a experimentarlo en viva piel cualquier otra cosa sería otra cosa.

Simplemente infórmese usted del programa performático de su entorno y acuda, se encontrará con algo que le guste o no, entrará a formar parte de las cosas que han pasado en su vida. Puede optar por HACER o no, llegar más o menos lejos, repetir o salir espantado, haga lo que haga se verá obligado a REFLEXIONAR sobre el tipo de postura o actitud que adopta para ESTAR sobre la tierra y SENTIR el aire que le rodea.

PERFORMANCE COMO UNA HERRAMIENTA DE EDICIÓN

Si hacemos abstracción de cualquier elaboración teórica, y sobre todo de las interpretaciones simbólicas y parateatrales, el arte de acción en el siglo XX puede verse como una serie de lecturas atípicas de los códigos establecidos, y prácticas autorreferentes con el espacio, el tiempo y las personas. La proximidad, incluso las coincidencias, tanto en formas como en personas con otras manifestaciones típicas del siglo XX, como el arte conceptual, el arte de procesos, la poesía visual, el poema-objeto, y de forma muy especial, con el libro-objeto, etc..., nos indica que estamos ante una nueva formulación de las producciones estéticas.

Los tres componentes definitorios de la acción (ya sea un evento, un happening o una performance), el tiempo, el espacio y las personas pueden convivir con cualquier otro componente, ya sea de la vida cotidiana o de montajes espectaculares. Y de hecho la fórmula de la acción pronto se introduce (como en el teatro Dadá) como propuesta (posible o imposible), y como literatura.

Las revistas-objeto, ensambladas o articuladas son, en el terreno editorial una versión performática, en la que la utilización de la tecnología permite extender en el tiempo su recorrido, y alcanzar espacios no previsibles en las performances típicas. A cambio, la unidad de tiempo y lugar queda abolida.

Para una publicación periódica institucional, las posibilidades que abre la performance se limitan por la imposibilidad o la dificultad de interpretar atípicamente sus propios códigos.

Pondré un ejemplo: a mediados de los años noventa, Arteleku compró una serie de libros entre los que estaba la segunda edición de mi libro *La depresión en España*. Tras la recepción, una atenta señorita llamó por teléfono para indicarnos que quería devolver este libro «porque estaba totalmente tachado». Se aceptó su propuesta, con la condición de que indicara en la carta de devolución el motivo aducido. El libro llegó con la carta, en la que tan sólo se indicaba que se devolvía según lo acordado en la conversación telefónica.

CON
CON-SISTENCIA
CONSISTENCIA

LA PROXIMIDAD Y TRES COMPONENTES

DADÁ
LA DEPRESIÓN EN ESPAÑA
HAY MÁS EJEMPLOS.

lo personal es político
mi cuerpo es político
la obra es política

dentro de la utopía de que podemos cambiar el mundo con nuestra vida/obra/acciones/trabajo... lo que leemos, lo que vemos, lo que consumimos, donde nos movemos, lo que pensamos, lo que hacemos y cómo lo hacemos, lo que decimos y cómo lo decimos, a quién va dirigido, todo tiene su significado y significado, su código y su poder transformador y autorreferencial. Coherente es deconstruirlo, analizarlo y reconstruirlo para saber en donde estamos y qué/ quiénes/cómo somos y queremos hacer.

...«el concepto de performance como una actividad de 'edición' de nuestra cultura visual cotidiana. Como una herramienta para re-interpretar la cultura visual con y a través de la que vivimos»...

<p>MUJERES ALTAS MUJERES BAJAS MUJERES UTÓPICAS POLÍTICAS:</p> <p>ESTOYRODEADADEMUJERESQUEHUELENASOPA</p>

Considero que nuestra cultura visual COTIDIANA nos reconduce a unos modelos conservadores y patriarcales + nuestra cultura COTIDIANA es eminentemente visual. Así, la valoración de la implicación directa de los «consumidores» de imágenes es que la acción es una sacudidora de conciencias, haciendo pasar a los sujetos de rol pasivo a irremediabilmente implicados en lo que están viendo por su dimensión física (tocar, oler, el paso del tiempo, etc.) por lo regular ninguneada pero muy poderosa. Su poder revulsivo y repulsivo, transformador. Pongo en consideración: la sensación de cada vez más performance «domesticada»: que no manche, que no deje olor, que todo se quede como estaba, que no tenga desnudos, ni sonidos corporales o palabras ofensivas, etc. Nos lo venden como «respetar el emplazamiento, la sensibilidad, que nos vuelvan a ceder el espacio o nos den dinero de nuevo...». Esto es normalizar, transformar una experiencia en algo visual, por lo tanto normalizado y mucho más inofensivo.

La Boîte en Valise de Marcel Duchamp es un claro ejemplo de deconstrucción de una exposición.

La Más Bella es una performance deconstruida que rompe todos los esquemas, también los comerciales.

UN PRAXINOSCOPIO ES UN EJEMPLO

SOBRE CÓMO
ROMPER LOS ESQUEMAS.

PERFORMANCE es:

el recorrido mental entre P E

el recorrido mental entre P
.
.
.
.
.
.
.
.
E

el recorrido mental de P +
E +
R +
F +
O +
R +
M +
A +
N +
C +
E

¿NUNCA HAS ESTADO EN UNA PERFORMANCE?
NO
HE ESTADO EN LA INDIA Y EN ÁFRICA DEL SUR

TODA UNA EXPERIENCIA

NO TE ARREPENTIRÁS

¡DE LOS DEMÁS!

¿CÓMO EDITAR UNA ACCIÓN?

El arte de acción es efímero por naturaleza, de ahí muchos deducen que no puede documentarse ni transmitirse, que se trata de una experiencia intransferible... Desde AIRE (revista y archivo) la cuestión sería otra en términos de arte de las ideas que funciona a través del mecanismo de comunicación emisor-receptor. Desde esta perspectiva la fotografía, pero también el texto y el impreso son un terreno óptimo para la comunicación del arte de acción, incluso un espacio ideal que permite la foto-acción y el impreso-acción.

En todo este asunto, la fotografía documental, incluso a través de la secuencia y toda la gama de colores posibles es la más cuestionada, pues siempre requiere de la muleta del texto o pie de foto y de tener presente el filtro (punto de vista) del que la documenta, pero por lo demás, ¿no es siempre así en todos los otros procesos comunicativos? Recordar la sabia advertencia de Marcel Duchamp: «las obras las completan los demás»...

La performance es un territorio encrucijada de múltiples disciplinas artísticas: el arte sonoro (en sí mismo otra encrucijada), la danza, el mimo, la prestidigitación, el teatro, el circo, la conferencia, el concierto. Todo eso y más cabe en una performance, que a todo otorga un estatuto propio y que es a su vez una integración coherente de acciones unitarias. (Ya sé que no he definido lo que es la performance, pero es que eso mejor lo hacéis los que sabéis de esas cosas...).

(Y SE TUMBA EN LA CONFERENCIA
SIN QUITARSE LOS ZAPATOS NI
APAGAR LA LUZ)

CAMIONES Y AUTOBUSES EN TODA LA POBLACIÓN

Adiskide Maiteak
EUSKARAZKO ITZULPENEA

LA MÁS BELLA
+ ROXANA POPELKA
+ 16 ADISKIDE MAITE

ikusizko kultura interpretatzen ere. Horregatik interesatzen zaigu zuen aldizkariaren edizio prozesua».

Eta «zeharkatutako» gaia apur bat aztertu ondoren, testu-ipuin-kontakizun-partitura «jostari» bat lantzea pentsatu dugu, zuek, gure adiskide eta kolaboratzaile performer eta/edo editoreek ere, eskatu diguten gai-kontzeptuaz daukazuen erantzun-irritzi-hitz-ahotsen bitartez...

1. OZTOPOA: PLANEK ETA ITXAROPENEK
ERAMAN ZUTEN
ILUNTASUNEAN BARRENA.
2. OZTOPOA: EURIA HASI ZUENEAN
GELDITU EGIN ZIREN
EGUTEGIAK.
3. OZTOPOA: BEGI BAZTERREZ
IKUSI NUEN
EMAKUMEA MUGITZEN ZELA.
4. OZTOPOA: EURIAK GOGORRAGO JO ZUEN,
ABIADURA MOTELDU ZUEN
ZUHURTZIAZ.
IZOZTUTAKO LEKUA LEHORRA
ZEGDEN.

Iristen zaizkigun hitzekin talde-artikulu bakar bat egokitu-josiko dugu, «aldizkari (des)ibili» gisa, alde batetik babeldarra, beste aldetik sinkronikoa... Halakoxeak izan baitira beti La Más Bellaren proiektuak... Eta nolabait ere performancetik hurbila...

Gainera, Roxana Popelka gonbidatu dugu emaitzatik halako «gorputz komun» poetiko bat atera dezan, nola edo hala edukigailu, orrialde zenbakitze, azal, kontrazal e.a. gisa funtzionatuko duena.

Zuen hitzak lehenbailehen behar ditugu. Barka presak. Muxuak.

Halako gogoetek erasotzen zioten etengabe galipot azalera ilun hartan aurrera egin ahala.

La Más Bella

GALIPOT AZALERA ILUN HARTAN
GALIPOT AZALERA
GALIPOT AZALERA ILUN.

AMILDEGIRA JAUZI EGITEA
EZ DA
LEKU EZAGUN BAT.

Adiskide maiteak.

Ez da leku ezagun bat.

Artelekuko Zehar aldizkaritik testu bat eskatu digute, hitz hauekin:
«Zeharren ale honetan ulertu eta praktikan jarri nahi dugu performance kontzeptua, edizio-tresna bat baita, gure eguneroko ikusizko kulturaren materiala editatzen laguntzen diguna, eta hartara baita bizi dugun eta zeharkatzen dugun

Helburu bat izango litzateke prozesuaren kontzientzia hartzea, haren bizipen osoan, performance/pieza gure izate/gorputz/ tailerraren bazter ilunen eta ezezagunenean ezkatzen dela ulertzeak eragiten duen nahasmenduari beldurrik izan gabe...

Amildegira jauzi egite horrek aurkikuntza bat eragiten du, kontzeptuak moldatu eta forma ikusgaietara pasatuta, ziur aski eta zorte ona izanda, eguneroko hizkera batera itzultzen dena, eta ondoren, baldin badagokio, literatura edo hezkuntza alorreko azterketa sor dezakeena.

ARRETA JARRIKO DIOGUN SOINURIK GABE?
BI GAUZA BAKARRIK:
1. BADAUKA
2. EZ DAUKA

Iraganeko zenbait esperientzia berriro aztertuz irakur daiteke prozesua. Performance batek beste batera darama, elkarren segidako orriak dira, atalak, liburuak, baina ez dakit nora zaramatzaten. Bost axola! Gogoko dut norabait joatea...

Gure testuinguru gortu honetan, «ikus-entzunezkoa» gora eta «ikus-entzunezkoa» behera, baina ENTZUNEZKOA ardura gutxirekin esan eta pentsatzen dena, badira zuen paragrafoak ahaztu dituen bi gauza kontuan hartu beharrekoak: a) «partitura», edo jarraitu beharreko ekintzaren protokoloa garrantzitsua izaten dela gisa horretako interbentzioak planteatzean, eta b) gurea bezalako kultura hibridatu batean performanceak edo ekintzaren arteak badaukala (edo eduki dezakeela) soinuak osagai esplizitu edo inplizitu bat -alde batera utzita zer euskarritan oinarritu edo adierazten den-, eta hau diogu zuen ikuspegi partzialki bakarrik «ikusizkoa» osatzeko: Nork pentsa lezake bizitza bat arreta jarriko diogun soinurik gabe?

Carlos Llavata

Llorenç Barber

GELDI ZAITEZ...
BEGIRATU
ULERTU.
ORAIN AUKERATU ETA EZ HILDURATU.

GARAIA IGAROTZEN DA
IGAROTZEN DA, BAI, MUGITZEKO ERA BAT DA
IGAROTZEN DA, BAI.
NORBERAK BALIAGARRI JO DEZAKE, EDO EZ.
DENA BAT DA.

GELDI ZAITEZ aurreiritzirik gabe;
BEGIRATU arretaz ingurura; ULERTU ongi bihotzetik hautematen duzuna; AUKERATU kontzientziaz; ORAIN: erantzun horri aurpegian joz ekintza edo onuraren batekin. EZ HILDURATU.

...nik uste performancea beti igarotzen dela garaiarekin batera (edo garaia igarotzen dela ekintza igarotzen delako). Edozeinetara ere, denbora performatiboa da, zalantzarik gabe. Hemen, zapaltzen ditugun tarteko lurraldeetan, uste dut betikoa egiten jarraitzen dugula, egungo garaiak eskaintzen dituen bitartekoak erabilia. Errealitatean egiten duguna, dela ekintza, komisariatze, buru-kudeaketa, ikerketa, argitalpen, dokumentazio... Edo donork

Yolanda Pérez Herreras

baliagarri jotzen duen beste edozein gauza, dena bat da. Azken garaiotan erdi onargarri kalifika genezakeen ikusgaitasun publikoa ustez eskuratzen ari den bizitzan eta artean barrena mugitzeko modu bat da. Hori horrela baldin bada, kasu gehien-gehienetan zor zaio hau egiten dugunon jarraikitasanari (eta erresistentziari, ez dezagun ahaztu arte militanteaz ari garela). Edizioaren esparruan uste dut dezente aurreratu dela urte hauetan, irudipena dudalako gaia taxutu eta espezializatu egin dela. Alde batetik, ekintza osagai asko metatuta daramatzen eta esateko asko daukan lan bat ikusgai jartzeko premiagatik; bestetik, uste dudalako beste bide batzuk zabaldu direla egitate performatibo edo ekintzaileari aurre egiteko orduan. Nabarmentzekoa da halaber mota guztietako gertakariak, hala nola euskarriak eta hedapenak, betetzen duten paper funtsezkoa, baita ekimen eta lanabes didaktiko jakin batzuek ere, gure lana hurbildu eta hartara «hurbiltze» bide bat errazten dutenak, eta hartatik artean eta bizitzan eskuarki gertatzen den guztira; eta horretan edizioak, iraupen gutxiko osagaia den aldetik, leku oso garrantzitsua du...

Rubén Barroso

AMILDEGI BATERA AGERTZEN ARI AL GARA?
NIRE IDEIAK OTE DIRA?
TERMINO ZEHATZAGOETAN:
ENTE MONOLITIKOA NAIZ NI, E!
EZ, EZ NAIZ.

Gisa horretako galderek amildegi batera agertzen ari zarela sentiarazten dizute.

Hala, teoriarik, argudia liteke performanceak, edo gauzak egiteko modu performatiboak, edizio prozesu bati ekar diezaiokiena berezkoa duen heterogeneotasuna eta bere izaera diziplinartekoa dela. Ekintza artea ez da inoiz ente monolitikoa izan, eta beti lagun egin diote beste kanal eta lan-formatu batzuek. Zehatzago esanda, performatiboa dena edizioaren esparruan

itzul liteke prentsa undergroundaren eta maila artezko zineetatik eratorritako prozedura eta irizpideak aplikatuta (elkarretaratzea, muntaia, jalkitzea, hilotz fin-fina, e.a.), edo espezifikoki performatiboa denetik hurbilago dauden teknikak aplikatuta, hala nola heziketa lana/protokoloa.

Azken kasu horretan, interesgarria suertatzen da ekintza artearen eta medio inprimatuaren arteko harreman konplexuen bigarren mailako eragina. Gauza jakina da, beharrezkoa izan arren, ekintza baten dokumentazioa (beste testuinguru batean egindako ekintza izan edo espezifikoki medio inprimatutakoarentzat egindako ekintza izan, edo «fotoperformance» bat izan) beti dela osatu gabea, zatikakoa, metonimikoa. Ekintza baten ikusizko dokumentazioari horrek ematen dio gainerako inprimatutako argitalpenetan, edo artearen munduari lotutakoetan ere, ikusi ohi ez den egongaitasun bat. Nozio hori -alegia, dena ez dagoela orrietan, kanpoko diskurtsoa ezin saihestuzkoa dela, eta hitz-jarduna ez datorrela bakardade eta isiltasunetik, baizik eta ahots eta hizkuntza ugaritasunezko koru batetik-performatibotasunak edizio prozedura bati ekiteko orduan egin dezakeen ekarpen handiena izan liteke.

Baina orain, beste kontu batzuk direla medio, inprimatutako argitalpenen funtzioa zein izaera pribilegiatua zalanetan jartzen ari den honetan, argudia liteke halaber ekintza artearen alorretik aurkitu direla jada gaia aztertzeke modu erabat desmaterializatu eta iraupen gutxikoak. Zer modu egon daiteke argitalpen bati ekiteko Aldizkari Ibili bat baino performatiboagoa? Madrileko *Revista Caminada* 15 emanaldi bete berri ditu, eta aitortu behar dut gaur egun oraindik interesa pizten didan ekintza artearen produkzio eta harrera formatu gutxietako bat dela.

Kamen Nedev

ZENBATU DEZAGUN:

1. ASPERTUTA NAGO.
2. EZ DUT NAHI, GAUR EZ.
3. EZ DA EZ POESIA EZ ANTZERKIA.
4. ZATOZ, HURBIL ZAITEZ.
5. UKI NAZAZU GEHIAGO
ASKOZ GEHIAGO.

BATETIK 10ERA.

1. Errealitatea berrinterpretatzea kontzeptuak eraikiz edo berreraikiz denbora errealearen, gorputzaren eta testuinguru sozio-espazial jakin baten iraupen laburraz. 2. Alabaina, hainbat aldiz ez da ezer berrinterpretatzen, ez da irudikatzen; gehiago jokatzeko da bestela bezala bide batean abiatzeko, beti berdina izaten ez dena. 3. Badakit: urtesasoen antzera aldatzen da, neurgarritik urruntzen da eta lurralde mortu edo harrigarriro joritsuetatik ibiltzen da. Absurdoak ere badirenak. 4. Gaur ez naiz bilzuko. 5. Aspertuta nago. 6. Bai, noski, beti merkatutik kanpo. 7. Ez, ez zaitut ulertu nahi, ezta zuk ni ulertzea nahi ere. Bihar, zorte pixka batekin, dena ahaztuta izango dugu. 8. Ez da poesia. Ezta antzerkia ere. 9. Objektua ez denaren transzendentzia ezetik ekoizten dugu, baina horrek ez du esan nahi sublimeak garenik. Eta atsegingarria da, gero, arrasto bat izatea! Txikia bada ere. 10. Zatoz, hurbil zaitez, nahi baduzu, eta uki nazazu. Hau orain kontsumitzeko da. Zaila dirudi paper inprimatura eramatea. Badakizu eternitatearekin elkarbizi badaiteke ere, ez duela denboraren igarotzea jasaten.

kabinako tripulazioa aireratzeko pistan sartzen hegaldi ona jarlekuaren azpian zalantzaren bat baduzue hegaldi ona puzteko ez da inoiz aireko barruan puztu behar ikusgai utzirik arnasmaitasunarekin normaltasunez arnas egin denak errespetatzeko eta Barajasi beste itxura bat ematearren badaude erretzaileentzako guneak normaltasunez arnas egin Madrileko aireportura jaisten atzeko aldea elektronikoa eskerrik asko aulki uhalak lotu itzalita eduki itzazue eskerrik asko kontuan hartu aireratze eta lurreratzean atek ireki arte iritsi arte gogoko izatea aurreko poltsan aurkituko duzuna jarraian erakusketara egingo dugu segurtasuna larrialdietarako bi leihatila hegoen gainean irteera guztiak baita leihatila ere arrapala bat dago igeri-jaka kokatuta dago burua irekiunetik sartzen da puztu dezakezu ere hodiaren bitartez ez jaiki hegazkina erabat gelditu arte prestatu kabina aireratzeko kabina despresurizatuko balitz arnasmaitasunarekin eta hegaldi ona horiek askatzeko altxatu kagogailuaren mihia mila esker zuen arretagatik oraingoz gure gurutzaldi mailan gaude oinak eta hegaldi ona

Pere Sousa

ITSATSI
JOSI
AZALETAN SARTU
EGOKITU
LERROKATU
PILATU.
NIRE AUTOBUSERA DEITUKO DIZUT.

Carlos Tejo

ALDIZKARIEN PERFORMATIBOTASUNAZ

ORDUTEGIA:

- 10:00ETATIK 14:00AK ARTE
ETA 17:00ETATIK 20:00AK ARTE
LARUNBATETAN ITXITA.

Orri-pasa ibiltzea betidanik izan da performatikoa. Aldizkariak bildumatzea ere performatikoa da. Eta haiek koadernatzea eta erakustea. Objektu gisa hartuta ebaki egin daitezke, pilatu, metatu, hautsi...

Gero aldizkari ibiliak daude, berez deriba bat direnak, eta antzinako poetek antolatzen

zituzten aldizkari mintzatuak. Pentsatzen ari naiz autobusez aldizkari bat deitzea. Deriba eroso izango da.	Eta bai, performanceak mundu inprimatuaren justu kontrakoa ematen du, baina bai, zera.
Baina aldizkari-objektuez edo aldizkari-elkarretaratzeez ari bagara, performatibotasuna zabaldu egiten da; izan ere, ez da bakarrik gertatzen aldizkaria argitaratutakoan, haren gauzatzearen unean bertan hasten baita. Itsatsi, josi, elkartu, azaletan sartu, egokitu, poltsaratu, zuzendu, lerrokatu, pilatu, tolestu, ebaki, zenbatu, eta ale bakoitza muntatzeko egin behar izaten diren ezin konta ahala operazio, berriketa eta txantxez beteriko talde-performance bilakatzen direnak.	- 1 hipotesia: Performance bat denboran gertatzen da. - 2 hipotesia: Zine bat editatzea inguruko denbora tipografikoki ordenatzea da. Badago inprimatutakoari etengabetasuna, are betikotasuna ere, egotzi liezaiokeenik; baina zine bat une bat baldin bada, espazioan egindako baterako ekintza baten gaurkotasuna da. Jendeak topo egiten du eta aldizkaritu egiten da.
Azkenik, «irakurle/hartzailleak» bere aldetik ireki egin beharko du, destolestu, bereizi, zehar argitara begiratu, hautsi eta urratu, jolastu, osatu eta abar, eta abar, editorearen/editoreen irudimenak proposa dezakeen eta zure umoreak aholkatzen dizun neurrian.	Bere keinua komunikatzeko, jendeak idatzi egiten du. Keinua idazten du eta keinua dela-eta idazten du. Underground edizioa ahalegintzen da ekintza labor batez hitz egiten, kulturarenaz, badagoelako, izaten ari delako, badoalako, joaten ari delako...
Baina, beti bezala, gauzak egitearekin amestea da performatiboena. Eta horretarako ez da behar ez teoriarik ez ametsen material oso lausoa baino material gehiagorik.	Beste aldetik, zer da manifestu futurista, ekintza bat baino? zer, <i>Le Figarok</i> argitaratutako testu bat baino? edizioa edo ekintza? Edizioa eta ekintza. Futurismoa.

Hilario Álvarez

María Salgado

- 1 TESIA: PERFORMANCE BAT GERTATZEN DA	AUTOBUSEAN IKUSI ZINTUDAN
- 1 ANTITESIA: ORDENATZEA INGURUKO DENBORA TIPOGRAFIKOKI EDITATZEA DA.	-ZURE ZAIN NAGO-
- SINTESI 1+1 = PERFORMANCEAK DENBORA ORDENATZEN DU, BAINA ZINE BAT UNE BAT DA.	Ezinbesteko kontua bizirik egotea da.
EDIZIOA/EKINTZA EKINTZA/EDIZIOA EDIZIOA/EKINTZA/EDIZIOA/EKINTZA EKINTZAEKINTZAEKINTZAEKINTZAEKINTZA	Performancea, bizitza bezalaxe, ez da errepikatzen, ez itzultzen, ezta edukitzen ere, denbora mugatu bat DA, lehen bat izan duena eta gero bat izango duena.
	Tarte horretan performancea edizio molde bat bezala uler daiteke ESPERIENTZIArekin eta PRESENTZIArekin, bizirik egotearen

<p>KONTZIENTZIA hartzea, eguneroko errutinan gertatzeko eta batez ere esperimintatzeko zailagoak diren EGOERA jakin batzuk eraginda pertsona gehiagorekin PARTEKATUZ. Geure buruari baimenduko bagenio bezala une jakin batzuk aukeratzea gidoi bihurtzeko eta BIZITZEKO egitatea editatu, GERTATZEA eta EGITEA erabaki. Performancea gertatu egiten da, gertatu egiten zaigu, horregatik ez du balio ez esplikatzeak ez kontatzeak. Errepikaezinen leku bilakatzen da, pertsonal eta besterenezinarena, edukitzen edo trukutzen ezinezkoa denaren eremu; formatutik behartzen du norberaren larruazalean esperimintatzea, beste edozein gauza beste gauza bat izango litzateke.</p> <p>Informa zaitetz besterik gabe zure inguruko programa performatikoaz eta zoaz hara, gustuko duzun edo ez duzun gauza batekin topo egingo duzu, zure bizitzan gertatu diren gauzen parte bihurtuko da. EGIN dezakezu edo ez, hurbilagora edo urrunagora iritsi, errepikatu edo izututa irten, egiten duzuna egiten duzula HAUSNARTU egin beharko duzu lur gainean EGOTEKO eta inguratzen zaituen airea SENTITZEKO hartzen duzun jarrera motaz.</p>	<p>ezarritako kodeen irakurketa atipiko sorta moduan eta espazioarekin, denborarekin eta pertsonarekiko praktika buru-erreferente gisa ikus daiteke.</p> <p>Hurbiltasuna, baita bat etortzea ere, nola formetan hala pertsonetan, XX. mendeko beste adierazpen tipiko batzuekin, hala nola arte kontzeptuala, prozesuen artea, ikusizko poesia, poema-objektua, eta era oso berezian liburu-objektuarekin, e.a... Adierazten digu produkzio estetikoaren formulazio berri baten aurrean gaudela.</p> <p>Ekintza bat (dela gertakari bat, happening bat edo performance bat) definitzen duten hiru osagaiak, denbora, espazioa eta pertsonak, beste edozein osagairekin elkarbizi daitezke, dela eguneroko bizitzarena edo muntaketa ikusgarriena. Eta hain zuzen ere ekintzaren formula laster sartzen da (Dada antzerkian bezala) proposamen (posiblea edo ezinezkoa) gisa, eta literatura gisa.</p> <p>Aldizkari-objektuak, elkarretaratutako edo artikulatuak, bertsio performatikoa dira esparru editorialean, zeinean teknologiaren erabilerak bere ibilbidea denboran areagotzea ahalbidetzen baitu, baita performance tipikoetan ezin aurreikus daitezkeen espazioak iristea ere. Horren trukean, denbora eta leku unitatea ezeztatuta geratzen da.</p>
<p>SENDO</p> <p>SENDO-TASUNA</p> <p>SENDOTASUNA</p> <p>HURBILTASUNA ETA HIRU OSAGAI</p> <p>DADA</p> <p>DEPRESIOA ESPAINIAN</p> <p>ADIBIDE GEHIAGO DAUDE.</p>	<p>Aldizkari instituzional baten kasuan, performanceak zabaltzen dituen aukerak mugatuta geratzen dira bere kode propioak era atipikoan interpretatzeko duen ezintasunagatik edo zailtasunagatik.</p> <p>Adibide bat jarriko dut: laurogeita hamarreko hamarkadaren erdialdean Artelekuk liburu sorta bat erosi zuen, haien artean nire <i>La depresión en España</i> liburuaren bigarren edizioa. Hartu eta gero, andereño adeitsu batek telefonoz deitu zuen esanez liburu bihurtu nahi egin zuela «erabat urratuz beteta zegoelako». Onartu egin zen haren proposamena baldintza batekin: alegia, bihurtze-gutunean adieraz zezala horren</p>
<p>PERFORMANCEA, EDIZIORAKO LANABESA.</p> <p>Abstraitu egiten badugu edozein lantze teoriko, eta batez ere interpretazio sinbolikoak eta parateatralak, ekintza artea XX. mendean</p>	

motiboa. Liburua gutunarekin iritsi zen, baina bertan bakarrik adierazten zen telefonozko solasaldian adostutakoari jarraiki bihurtzen zela liburua.

Fernando Millán

egotera ikusten ari diren horretan bere dimentsio fisikoagatik (ukitzea, usaintzea, denboraren joana, e.a.), zeina gehienetan gutxietsia baina oso indartsua izaten baita. Bere indar akuilagarri eta higuigarri, eraldatzailearengatik. Pentsa dezagun performance gero eta gehiago «otzandua» dagoen sentipena: zikitzen ez duena, usainik uzten ez duena, dena zegoen bezala geratzen denekoa, biluzirik ez duena, ezta gorputz-hotsik zein hitz iraingarririk, e.a. «Errespetatzen ezazu kokagunea, sentsibilitatea, espazioa berriro laga diezaguten, edo dirua berriz eman diezaguten...» moduan saltzen digute. Hori normalizatzea da, esperientzia bat ikusizko zerbait bihurtzea, horrenbestez normalizatua eta askoz ere kaltegabeagoa.

EMAKUME GARATAK

EMAKUME TXIKIAK

EMAKUME UTOPIKOAK

POLITIKAK:

ZOPAUSAINADARIENEMAKUMEEZINGURATUTANAGO

Pertsonala dena politikoa da
Nire gorputza politikoa da
Obra politikoa da

María AA

gure bizitza/obra/ekintzak/lanaren bidez mundua aldarazi dezakegun utopiaren barruan... Irakurtzen duguna, ikusten duguna, kontsumitzen duguna, mugitzen garen lekua, pentsatzen duguna, egiten duguna eta nola egiten dugun, esaten duguna eta nola esaten dugun, nori dagoen zuzenduta, horrek guztiak bere adierazlea eta bere adierazia du, bere kodea eta bere indar eraldatzaile eta buru-erreferentziala. Koherentea da hura deseraiki, aztertu eta berreraikitzea, jakiteko non gauden eta zer/nor/nolakoak garen eta zer egin nahi dugun.

PRAXINOSKPIO BAT ADIBIDE BAT DA

ESKEMAK NOLA

HAUTSI BEHAR DIREN.

Marcel Duchampen *La Boîte en Valise* erakusketa baten deseraikitzearen adibide garbia da.

La Más Bella performance deseraiki bat da, eskema guztiak, bai komertzialak ere, hausten dituena.

«...performance kontzeptua, edizio-tresna bat baita, gure eguneroko ikusizko kulturaren materiala editatzen laguntzen diguna, eta hartara baita bizi dugun eta zeharkatzen dugun ikusizko kultura interpretatzen ere...».

Luan Mart

Uste dut gure EGUNEROKO ikusizko kulturak eredu kontserbadore eta patriarkaletara berbideratzen gaituela + gure EGUNEROKO kultura batez ere ikusizkoa dela. Hala, irudien «kontsumitzaileen» inplikazio zuzenaren balioztapena da ekintza batek kontzientziak astintzen dituela, eta subjektuak pasarazi rol pasibo batetik erremediorik gabe inplikatura

EZ ZARA INOIZ PERFORMANCE BATEAN IZAN?

EZ

INDIAN ETA HEGOAFRIKAN IZAN NAIZ.

PERFORMANCE da: argazkia, baina testua eta inprimatua ere
P E arteko ibilbide mentala komunikatzeko, eta are argazki-ekintza eta
P inprimatu-ekintza ahalbidetzen duen espazio
ideala ere.

Kontu honetan guztian, argazki dokumentala, baita sekuentzia eta kolore posibleen gama osoaren bitartez ere, da gehien zalantzan jarria, beti behar baitu argazki oineko testuaren makulua eta dokumentatzen duenaren iragazkia (ikuspuntua) kontuan hartzea, baina gainerakoan ez al da gauza bera gertatzen komunikazio prozesu guztietan? Gogoan hartu behar da Marcel Duchampen gaztigu zorrotza: «obrak besteek osatzen dituzte»...

E arteko ibilbide mentala

P +
E +
R +
F +
O +
R +
M +
A +
N +
C +

Eren ibilbide mentala Performancea arte diziplina anitzen lurralde-
Concha Jerez bidegurutzea da: soinu-zuko artea (bera ere beste bidegurutze bat), dantza, mimoa, esku-jokoa, antzerkia, zirkoa, hitzaldia, kontzertua. Hori guztia eta gehiago sartzen da performance batean, eta honek denari ematen dio bere estatutua eta aldi berean ekintza bateratuen integrazio koherentea da. (Badakit ez dudala performancea zer den definitu, baina hori hobeto egiten duzue gauza horietan aritzen zaretenak...).

BENETAKO ESPERIENTZIA
EZ ZARA DAMUTUKO
BESTEENA!

NOLA EDITATU EKINTZA BAT?

Ekintza artea iraupen laburrekoa da definizioz, eta horretatik askoz ondorioztatzen dute ezin dela ez dokumentatu ez transmititu, esperientzia besterenezina dela... AIREtik (aldizkaria eta artxiboa) kontua bestelakoa izango litzateke, igorle-hartzaile komunikazio mekanismoaren bidez funtzionatzen duen ideien arteari dagokionez. Ikuspuntu horretatik,

KONTRAZALA // PUBLIZITATEA
KAMIOTIAK ETA AUTOBUSAK HERRI OSOAN

Joan Casellas

José Iges

Zer ekar diezaioke performancearen azterketak Arte Hezkuntzari? Zer dira Performance Ikasketak eta zein da horien aztergaia? Zein da Performance Ikasketen garrantzia hainbat alorren aldean, hala nola Artearen Historia, Ikus Kultura, Teatroa, Filologia, Filosofia, Antropologia edota Pedagogia? Zer jarrera hartzen dute antzerkigileek, antropologoek, artistek, hezitzaileek Performance Ikasketekiko? eta Zein da teatroaren azterkertaren eta performancearen eta performatibitatearen azterketaren arteko harremana?

Judit Vidiella

Performancearen teoria baterako agertokiak eta ekintzak





Azken berrogei urteetan antzerkitasunaren metafora arteen eremutik gizarte zientzietako hainbat jakintza alorretara mugituz joan da: Soziologia, Antropologia, Hizkuntzalaritza, Filosofia... Performancearen berkokatze horrek teatroaren estatus politikoaren balioa handitzea ekarri du, halako egoeran non bi terminoak bata bestearekiko harremanean berdefiniturik gertatu diren. Horren «eraikitze errepikatuen» izaerak bazterreko kokapenera eramanean du askotan, bereziki denbora luzean gizarte zientzien panoraman nagusi izan den antzerkiaren aurkako aurreiritzi dela eta¹. Alabaina, ekintza zuzena, estetika politikoak eta gorpuzte praktikak [feministak] bezalako esperientziek nahasi egin dituzte ikuskariaren eta errealtatearen arteko bereizketak, baita arte, bizitza, politika eta fikzioaren arteko mugak ere. Performanceak, halaber, gizarte jakintzak, kultura oroimena, identitate zentzua, e.a. transferitu eta transmititzeko bizi egintzak dira, eta horiek betikotu egiten dira ekintza errepikatuen bidez, hots, «performance kulturalak»², «gizarte performanceak»³ eta «gizarte dramak»⁴ izeneko bidez.

Ikuspegi horretatik, performancea aldi berean praktika eta interpretazio metodologia gisa eratzten da; horrek bide ematen du eguneroko gertaera eta jokabide gehienak performance *gisa* analizatzeko. Dwight Conquergoodek⁵ performancearen praktikaren aukerak eta ezaugarriak aliterazio joko gisa definituko ditu (ingelesez): «i»ak hala nola irudimena, ikerketa, interbentzioa; «a»ak artistikotasuna, analisisa, aktibismoa, eta «c»ak sormena (*creativity*), kritika (*criticisme*), herritartasuna (*citizenship*).

Hitzaren deriba askotarikoez, ia diziplinen «itzulpen» ariketa filologiko batean, performanceaz praktika bat egin dute, transferentzia bitxiz beterikoa, zenbaitek kritikatu dutena diziplinen arteko mugez zehaztugabetasunagatik. Espainiako testuingurura inportaturik, funtsean *performance arteaz* edo *ekintza arteaz* hitz egin da, zeina Performance Ikasketek egiazki hartzen duten eremuaren zati guztiz txikia den. Gainera, hitzaren kartografia labur horri kontzeptu «bastart» bat erantsi behar zaio: «performatibitate», erroitik aldatu duena bai performancearen praktika artistikoetarako hurbilketa gaurko artean, bai subjektibitateen konfigurazioaren kontzeptualizazioa eguneroko bizitzan, edo talde txikiek [*queer*] buruturiko esperimentazio politikak eta estetikak.

John Austinen ekarpenez Jacques Derrida eta Judith Butler bezalako filosofoek egindako errebisioek baztertu dituzte «performatibitate» hitzaren beste mugatze apalago batzuk, hala nola Lyotard eta Marcuserenak; izan ere, aro postmodernoko eraginkortasun eta funtzionamendu mekanismo gisa definitu zuten —boterea-jakintza harremanak ezaugarritua— non hezkuntzak eta datuen optimizazioak, jakintzak eta informazioak elkar legitimatzen duten eraginkortasun produktiboen —ekonomiko, sinboliko, politiko, e.a.— errepikatze segida baten bidez.

Ekarpen linguistikoen eremu konkista horrek, performatiboa performancearena baino areago diskurtsoaren kualitatetzat definitzen baitute, zaildu egin du performatiboaren erabilera berria performancearen alorrean. Hartarako, Diane Taylor bezalako autore batzuek adjektibatua, «performatikoa», erabiltzea proposatzen dute, zeinak kontuan hartzen baitu hala dimentsio diskurtsiboa nola gorpuztua. Kontua da teoria eta aktibismoaren arteko lotura potentzialetara ohituak izanik, performer askorentzat aurrerapen linguistiko horrek halako perlesia politiko bat ekarri zuela, batez ere performancearen eta performatibitatearen arteko bereizketak garbi ez zeudelako.

[...]

Performancea XXI. mendeko giltza hitz bihurtuko da, arte esperimentalari ez ezik, beste alor askori loturikoa, hala nola sistema teknologiko eta ekonomiko kapitalisten funtzionalitatearen analisiari, egitura linguistikoei, lan indarraren erregulazioari, genero, arraza eta sexualitatearen errepikatze erregulatzailerei...

Jon McKenziek, iragarpen futurista moduko batean, adierazi zuen: «Diziplina XVIII. eta XIX. mendeetan izan zena izango da performancea XX. eta XXI. mendeetarako, hau da, botere eta jakitearen egitura onto-historiko bat»⁶. Horrekin, hiru ikerketa paradigma seinlatu zituen performancearen teoria orokorra eraikitzeke oinarri gisa, modu horretara gizarte garaikide postfordisten hezkuntza, teknologia eta lanarekin duen lotura ulertu ahal izateko. Hiru sistema horiek datu, etekin, eraginkortasun kultural, ekonomiko, politiko eta abarren errepikatze eta optimizazio prozesu performatiboen bidez eratzen dira:

1. Management Performancea: antolaketa performancea, multinazionalen zuzendaritza eta kudeaketari dagokiona, administrazio eta enpresa kudeatzen duten kargudunena...
2. Tekno-Performancea: dispositibo teknologikoen eraginkortasuna du aztergai eguneroko bizitzan —*testing* delakoa—, telekomunikazioetan eta teknologia militarren eta gobernuari dagokionaren garapenean...
3. Performance Ikasketak: gure identitatea gorputz erregulazio sail batekin —gizartea, arte erritualak, praktikak eta ekintza performatiboak— harremanetan moldatzen duten performance kulturala analizatzen dute.

McKenziek antzekotasunak aurkitzen ditu horiei dagozkien operatibitate sistemetan, zeinak eragimen, eraginkortasun eta efektibitatearen arabera kudeatzen diren. Antolaketa-produkzio sistemari dagokionez: eraginkortasuna antolaketan ekonomia

burokratikoaren arabera. Sistema teknologikoan: efektibitatea gauzatze teknikoan. Eta dagokigun kasuan —kapital kulturala eta performance kulturalak ekoiztea—, eragimena justizia sozialean eta politikoan, baita eragimena ere performancearen gauzatze artistikoan eta entzulegoaren aldaketan. Kontua da paradigma kulturala etengabeko hauste fantasia batean bizi izan dela beste bi sistemekiko, erregulatuagoak azken biak erakunde eta ekonomia harremanen eraginez. Baldin eta, Lyotarden arabera, performatibitatea kondizio postmodernoa bada, McKenziak ezaugarri normatibo hori Performance Ikasketetan ahaztu izana alorraren izaera paradigmaticoari berari egozten dio, hau da, ikasketa «programatu» horien makineriari, performancearen ikuspegi normatiboago horrekin bat ez datorren narratiba mota bat sortzeko gai ez dena.

Omisio hori garrantzitsua izan da teoriko eta artisten belaunaldi batean, agian optimistegiak izan direnak performancearen erresistentzia eta subertsio alderdia soilik teorizatzerakoan. Ezaugarri disidente horiek errepikatzeak ilundu egin ditu performancearen bestelako genealogiak, lokalizazioak, diskurtsoak eta praktikak, zeintzuk alorraren eraketaren parte izan litezkeen. Hala, subertsioaren hizkuntzak lagunduko dio instituzionalizazio akademikoaren hizkuntzari eta harekin batera biziko da, era konplikatuan bada ere, performancearen segurtasun hauslea eta eraginkorra «hastapeneko arau» bihurtu delarik.

Performancearen pedagogiak gure burua eratzeko baliatzen ditugun gizarte dinamikak kritikoki analizatzea ahalbidetu beharko luke «ekintza ez-irakaskuntzakoak», «ukipen pedagogiak»⁷, edo «esperimentazio estetika eta politikak» dei genitzakeenen bidez, zeinek performancean osagai erreproduktibo-normatibo bat ikusten baitute, baita irudikapen eta praktika hegemonikoak deseraikitzeke gogoeta ahalmena ere.

[...]

Bai Estatu Batuetan nola Erresuma Batuan, *performance art* delakoa gehiago hedatu zen ikus arteen alorrean antzeppen arteetan baino. Agian lerro genealogiko horrek lagunduko du ulertzen zergatik historikoki performancearen artistek egiten dutena antzeppen arte tradizionaletatik bereizi nahi izan duten, antzerkiaren aurkako aurreiritzi batek kutsaturiko testuinguruan, zeinak susmagarritzat jotzen zituen «ikuskariarekin», «simulakroarekin», «maskaradarekin»... zerikusia izan zezaketen forma kultural eta praktika metodologikoak oro. Jarrera disidente horren paradoxa, hain zuzen ere, zera da, *performance* artearen irakinaldi handieneko unean, abangoardiako ikus arteek antzerkikoaren eta performatikoaren aurka eraiki zutela beren identitatea, bereziki Michael Fried kritikariaren «Artea eta Objektualitatea» (1967) artikulua onduz, ikus arteetan modernismotik postmodernismora egindako biraketa «teatrozkotzat» jo zuen, mespretxuzko adjektibazio garbi batez.

«Aurreko» diziplina formazioekiko harremana eta filiazioa gaitzesteko formazio «berriek» agertzen duten joera horrek azkenean, ustez loturak hautsitako lerro genealogikoak eta «tradizioak» homogeneizatzen ditu, askotan norberaren «alorra» finkatzeko estrategia gisa. Hala eta guztiz, zenbait artista eta teoriko genealogia apalak berreskuratzen interesatu dira performancearen eta antzerkitasunaren arteko hibridazio aukera berriak zabaltzearen, ezin iragarritzko loturak ikertuz. Horien ahaleginak hala antzeppen arteek nola performanceak, bai humanitateen ikerketa alorren barnean nola, neurri apalagoan, ekoizpen kultural eta arte prestakuntzaren panoraman izan duten izaera eszentrikoa ikusgai egitera zuzendu dira.

[...]

Prozesu izaera eta iraupen gutxikoa izatea da *performance* artearen berezitasunetako bat. Galera eta desagertzearekin —gorputzena, testuena, ekintzena— bizi delarik, erregistroak baino indar gehiago hartzen dute uneak eta sorturiko esperientziak. Performancearen berezitasun horrek erresistentzia aitopenez hornitu du pilaketa materialeko erregimen kapitalisten aurrean, nahiz simplea den pentsatzea parte hartzen ez duenik kapital [kulturalaren] zirkulazio testuinguruetan edo esanahiak eta antzeppenak finkatzeko testuinguruetan.

Hainbat teoriko (Antonio Prieto, Jane Blocker, Peggy Phelan...) eta artista (Johannes Birringer...) interesatuko dira performance, errepikatze, erregistro eta antzeppen arteko lotura korapilatsuetan, esaterako performancearen erregistroan sortzen den desplazamendua, performerren gorputzen presentzia auratikoa deszentratzerakoan, baita ikusleen presentzia-lekukotasunean dagoen esperientzia une horretan berean gertatzen ari den ekintzarekiko. Era horretara, ekintzaren garrantzia ez datza bakarrik presente dauden gorputzen aldiberekotasunean eta bertan izatean, baita beste hainbat subjektuentzat (postumorentzat) duen izaera historiko eta potentzialean ere, material honekin ikusle gisa beste era bateko topaketak sor daitezke eta. «Performance prostetikoa»⁸ edo «idazkera performatiboa»⁹ izenekoa da; horren arabera performancearen idazkeraren praktikaren helburua ez da zerbait finkatzea eta deskribatzea, baizik eta berriro produzitzea. Ondorioz, idazkeraren egintzak ere desagertzea edo bestelako gertaera mota ekoiztera jotzen du, berraurkezpena irudikatu beharrean.

[...]

Performance Ikasketek konpromiso bat dute: eratzen gaituzten eta antzeppen, praktika eta erregulazio kulturalen bidez gure esperientzia antolatzen duten sineste ideologikoen sistemak ikertzea. Eta hori ez dute praktika artistikoaren bidez bakarrik egiten.

Performancearen eta ikus kulturaren arteko harreman estua Ikus Arteen Hezkuntzaren testuingutik dator, Arte Eder eta Arte Aplikatuen Eskolan lehen Amerikar Teatroko departamentua sortu zelarik Carnegie Mellon's Schools of Fine and Applied Arts delakoan, 1914an. Urte batzuk geroago, 60 eta 70eko urteetan performancea probokazio tresna bihurtu zelarik, arte eskolek beharrezko ikusi zuten ikasketa programak eta metodologia pedagogikoak berriro planteatzea performancea beren arte curriculumei eranstearren.

Izan ere, Performance Ikasketak eta Ikus Kultura Ikasketak aldi berean agertu ziren, diziplina akademiko tradizionalak berrikustea¹⁰ eta lanbide eta gizarte alorreko kontrako jarreraren bidetik gertaturiko «gerra kulturalak» ezaugarri izan zituen garai batean. «Anti-diziplina», «diziplinartea», «post-diziplina» eta are «diziplinarik eza» gisa definiturik, Performance Ikasketak 80etatik aurrera sendotuz joan ziren. Arian-arian, «diziplinarik ez» hori hedatuz joan zen lurraldez lurralde, batez ere Estatu Batuetan zehar, baina baita beste hainbat herrialdetan ere hala nola Australia, Ingalaterra, Eskozia, Frantzia, Mexiko eta Brasil besteak beste. Espainiar testuinguruan ez dago halakotzat definituriko ikasketa alorrik, performer eta teorikoek filiazio espliziturik aurkitzeko modukorik, nahiz azaleratzen den genealogia baten arrastoari jarraitzen ahal zaion, eta hartatik tokiko praktiken mapa eratu daitekeen.

Ikus Kultura Ikasketen eraketan antzeko hibridazio prozesu bat gertatu zen. 1996an galde sorta bat *October* aldizkarian argitaratzeak eztabaida sutsuak piztu zituen curriculum aldaketak eransteko premiaz. Kritiketako batzuek seinalatzen zuten Ikus Kultura Antropologiaren ereduaren arabera eratzen zela (Performance Ikasketetara ere zuzenduriko kritika, erritualean eta metodologia etnografikoetan agertzen duten interesagatik), horrek urruntzen baitzuen Artearen Historiarekiko erlaziotik. Halaber, merkatu globalizatu baterako subjektuak ekoizteko arriskuaz ohartarazten zuten, ez bakarrik ezagupenen merkatu bati dagokionez, baita kontsumo produktu eta salgaien (iragarkiak, filmak...) merkatu bati loturiko aztergaiak sustatzeaz den bezainbatean ere.

[...]

70 eta 80ko urteetako panorama intelektual eta artistikoan hibridazioek beti ongi adostu ez ziren hiru ardatz edo «norabide kulturalen» inguruan biratzen zuten, eta horrek estutasunak azalduko lituzke borroka akademikoen testuinguru aldakor batean:

1. Pertzepzioaren aurka hizkuntzaren garrantzia («biraketa linguistikoa») azpimarratu eta kulturaren testualizazioa nabarmentzen zutenek, enfasia literaturatik herri kulturara igaroz, komunikaziora, esanahi sortze praktiketara, diskurtsoen zirkulaziora, subjektibitatearen narrazio eraketara, e.a. Kultura Ikasketen kasu zehatzean, herri klaseen alfabetizatzearen ikerketa konprometituen alde egin

zuten, baita esanahi harrera, kontsumo eta eraikitze praktikekiko interesaren alde ere.

2. Ikus praktika batzuen inplikazio politikoak («ikus biraketa») ardatz hartu zituztenen arreta beste zerbaitera zuzendu zen: irudien azterketa irudikatzeen zirkulazioarekiko eta haien bitartekatze ahalmenarekiko, gozamina eranstea ikusteko moduei eta ikusizkoaren «kontsumoari» dagozkion behatzailetasun praktikei, identitatea eratzea, e.a. Kultura Ikasketetan Literaturarekiko desplazamendu bat izan zen bezala, Ikus Kultura Ikasketetan Artearen Historiatik banatu beharra azpimarratuko da, askotan bidegabeki elitistatzat hartua eta kondenatua, beste enklabe apalagoetatik egindako ekarpenak alde batera uzten baitira, hala nola Arte Feministatik edo Postkolonialetik buruturikoak.
3. Gorputzaren rol ahaztua azpimarratzen zutenak («antzerki biraketa»), horrek eszeneratuko bailuke gorpuzteko tekniken garrantzia eta «antzerki» kontzeptuen erabilera egungo identitatea eratzeko formak ulertzeko. Performance Ikasketetan, indar puntuak areago alde hauetara banatuko lirake: diskurtsoa hezuramitzearen inguruko eztabaida, berraurkezpena, identitatea eta gorputza, boterea aritzeko erabiltzen dituen estrategien analisia, erresistentzia taktikak eta esperimentazio politikak bilatzea, bai antzerkia eta bai performance eta etnografiaren erreibindikazioa praktika politiko gisa arian-arian alde batera uztea, e.a.

[...]

Performance Ikasketen agerpena narratiba pertsonalen goraldiarekin batera gertatu zen Bigarren Mundu Gerratik aurrera, Estatu Batuetan oroimen liburu eta autobiografia gero eta gehiago azaldu zelarik¹¹; horiek, eskubide zibilen inguruan antolaturiko identitate mugimendu berriekin batera, subjektuen esperientziari ahotsa emateko interesa eragin zuten, hainbat narratibaren bidez, hala nola etnodrama, biografia dramatizatua, *storytellinga*, e.a. Narratiba horiek, zenbaitetan performanceen bidez gauzatuak izanik (bereziki artista feministen aldetik), lehen planoan jarriko zuten subjektibitatearen eraketaren gaia hainbat konturekin lotuz: generoa, sexualitatea, adina, arraza, trauma, gaixotasunaren kulturak, ahalmen urritasuna, e.a. Baina 1960 igaro ondoko aldia iritsi arte ez da performatibitatea eredu nagusia bilakatuko gaur egungo subjektua-identitatea artikulazioa ulertzeko.

Performance feministaren kritika eta ekarpena funtsezkoa izan da eztabaidan eta performancearen praktikaren eta subjektibitatearen eraketari buruzko teorioren hazkundean. 60 eta 70eko urteetako arte panorama ikuspegi horretatik berreskuratzeak nabarmendu egin du emakume artisten eginkizuna, beren presentzia publikoa arte erakundeetan (eskolak, galeriak, museok, kritika, historiografia,

e.a.) oso minoritarioa zen garaian, baina baita bestelako arte praktiken esperimentazioan egin dituzten ekarpen esanguratsuengatik ere, zeinetan ekintza performatikoez eginkizun giltzarria izan zuten gorputzaren politiken erreibindikazioan. Zenbait erakundek Performance Ikasketen ikuspegia beretu izana, curriculumaren berrikuste feministak bultzatua izan da. 70eko urteetan, Judy Chicagoren hezkuntza esperientzia izan zen adibide esanguratsuenetako bat; Beatriz Preciadok aldizkari honen 54. zenbakian tarte bat eskaini zion berari, beraz ez naiz hemen luzatuko.

Zer da genealogia hauek guztiek elkarrekin batera dutena? Ikasle batek aurre egin diezaioke bere arte praktikaren garapenari, hain hurbilketa desberdinetan sakontzen duen bitartean? Nola islatzen da hori guztia Performance Ikasketen estrategia pedagogikoetan? Zein da Performance Ikasketen egiazko ahalmen eraldatzailea, premia eta egoera zehatzetara egokitzeko orduan?

Notas

- 1 Artifizioarekin, antzezenarekin, mimesiarekin eta etzulegoaren hurbiltasunarekin lotzen zelako... nahiz berriki gizarte zientzietako «antzerki biraketak» hainbat kontzeptu birbaliotu ditu, hala nola maskarada, mimetismoa, performatibitatea, *draga*, zeintzuk azkenean teoria postestrukturalisten, postkolonialen eta feminista-queeren parte izatera etorri diren.
- 2 Okasio horien bitartez islatzen gara eta kultura edo gizarte gisa definitzen, gure historiak eta talde mitoak «dramatizatuz», eta beste alternatiba batzuen bidez aurkezten gara, aldaketarako aukeraz horniturikoak, hala nola erlijio jaiak, errituak...
- 3 Gizabanakoen eguneroko elkarrekintza arruntak, baita horien ondorioak ere. Elkarrekintza horietako gehienetan ez gara kulturalki erregulatutik daudenaren guztiz jakitun. Erving Goffman soziologoa izan zen eredu dramaturgikoa gizarte errealitateari aplikatuz erabili zuen teorikorik handienetako bat.
- 4 Victor Turner antropologoa eredu baten ekarpena egiten saiatu zen; eredu horrek igarotze errituen antolaketa analizatzen ahalbidetu behar zuen, gizabanakoen eta gizartearen gizarte batasunean, pertsonalean, psikikoan eta kulturalean gertaturiko hausturak ulertzearen. «Hasierakoa» izan da performancearen teorikoen faserik «estimatuena», antzerkiak eta bestelako arte praktikek gizabanakoak eta gizartea alda zitzaizketen moduez teorizatze bide ematen baitziren.
- 5 Madison Soyini eta Hamera Judith (2006: xii) (Argit.) *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications.
- 6 McKenzie Jon (2001:18) *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- 7 Beste idazketa «gertaera» batean mintzatu nintzen kontzeptu horiei buruz, ikus → <http://aulabierta.info/node/785>
- 8 Cheng Meiling (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University of California Press.
- 9 Ikus Pollock Della (1998) «Performing Writing», in Phelan Peggy, Lane Jill (Argit.) (1998) *The Ends of Performance*. New York and London: New York University Press; Allsop Ric (1999) «Performance Writing», in Auslander Philip (Argit.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. II. Lib. London and New York: Routledge.
- 10 Hasieran bi unibertsitatek, New Yorkeko Unibertistateak (NYU) eta Chicagoko Northwestern Unibertsitateak (NWU) zuzendu zituzten diziplina eztabaida hauek.
- 11 Ikus Denzin Norman (2003) *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage Publications.

¿Qué puede aportar el estudio de la performance a la Educación Artística?
¿Qué son los Estudios de Performance y cuál es su objeto de estudio?
¿Cuál es la relevancia de los Estudios de Performance en relación con la Historia del Arte, la Cultura Visual, el Teatro, la Filología, la Filosofía, la Antropología y/o la Pedagogía? ¿Qué actitudes adoptan los dramaturgos, antropólogos, artistas, educadores respecto a los Estudios de Performance? Y ¿cuál es la relación entre el estudio del teatro y el estudio de la performance y la performatividad?

Judit Vidiella

Escenarios y acciones para una teoría de la performance



En los últimos cuarenta años la metáfora de la teatralidad se ha ido desplazando del territorio de las artes hacia diversas áreas de conocimiento en las ciencias sociales: Sociología, Antropología, Lingüística, Filosofía... Esta re-territorialización de la performance ha llevado a una revalorización del estatus político del teatro, en una coyuntura en la que ambos términos se han visto redefinidos uno en relación al otro. Su carácter de «construcción repetida» la ha llevado muchas veces a una posición marginal, especialmente por el prejuicio anti-teatral que ha dominado durante bastante tiempo el panorama de las ciencias sociales¹. Pero experiencias como la acción directa, las estéticas políticas y las prácticas de corporización [feministas] han complicado las divisiones entre espectáculo-realidad, así como los límites entre arte, vida, política y ficción. Y es que las performances son también actos vitales de transferencia y transmisión de saberes sociales, de memoria cultural y sentido de identidad, etc. que se perpetúan a través de acciones reiteradas, lo que se ha venido en llamar «performances culturales»², «performances sociales»³ y «dramas sociales»⁴.

Desde esta óptica, la performance se constituye simultáneamente como práctica y como metodología interpretativa, lo que permite analizar la mayoría de sucesos y conductas diarias *como* performances. Dwight Conquergood⁵ definirá las posibilidades y características de la práctica de la performance mediante un juego de aliteraciones: las «i»s como imaginación, investigación, intervención. Las «a»s como artisticidad, análisis, activismo. Y las «c»es como creatividad, crítica, ciudadanía.

Las múltiples derivas del término, casi en un ejercicio filológico de «traducciones» disciplinares, hacen de la performance una práctica con una historia llena de transferencias extrañas que algunos han criticado por la imprecisión en las fronteras disciplinares. Importada al contexto español, se ha referido básicamente al *arte performance* o *arte acción*, lo que corresponde a una ínfima parte de lo que en realidad comprende el campo de los Estudios de Performance. Además, a esta breve cartografía del término, hay que añadirle un concepto «bastardo»: la «performatividad», que ha transformado radicalmente tanto la aproximación a las prácticas artísticas de la performance en el arte contemporáneo como la conceptualización de la configuración de subjetividades en la vida diaria, o las políticas y estéticas de experimentación por parte de colectivos minoritarios [*queer*].

Las revisiones de las aportaciones de John Austin por parte de filósofos como Jacques Derrida y Judith Butler han eclipsado otras localizaciones menores del término «performatividad», como las de Lyotard y Marcuse, que la definieron como el mecanismo de operatividad y funcionamiento en la era postmoderna —caracterizada por la relación poder-conocimiento— donde la educación y la optimización de datos, conocimiento e información, se legitiman entre sí mediante una serie de repeticiones sujetas a parámetros de eficacia productiva (económica, simbólica, política, etc.).

Esta conquista territorial de las aportaciones lingüísticas, que definen lo performativo más como una cualidad del discurso que de la performance, ha hecho difícil reclamar de nuevo el uso de lo performativo en el terreno de la performance. Para ello, algunos autores, como Diane Taylor, proponen recurrir a la forma adjetivada «lo performático», que atiende tanto la dimensión discursiva como la corporizada. Y es que, acostumbrados a las conexiones potenciales entre teoría y activismo, para muchos performers, este avance lingüístico acarreó cierta parálisis política, principalmente porque no quedaban claras las distinciones entre performance y performatividad.

[...]

La performance se va a convertir en una de las palabras clave del s. XXI, no sólo vinculada al campo del arte experimental, sino también al análisis de la funcionalidad en los sistemas tecnológicos y económicos capitalistas; a las formaciones lingüísticas; a la regulación de la fuerza de trabajo, y a las repeticiones reguladoras de género, raza y sexualidad...

En una especie de predicción futurista, Jon McKenzie vaticinó que «la performance será en el siglo XX y XXI lo que fue la disciplina para el s. XVIII y XIX, esto es una formación onto-histórica del poder y el saber»⁶. Con ello, señaló tres paradigmas de investigación desde los que construir una teoría general de la performance para comprender su vinculación con la educación, la tecnología y el trabajo en las sociedades contemporáneas postfordistas. Estos tres sistemas se constituyen mediante procesos performativos de repetición y optimización de datos, de rendimiento, de eficacia cultural, económica, política, etc.:

1. Performance Management: la performance organizativa, de gestión y dirección de multinacionales, cargos de administración y gestión de empresa...
2. Techno-Performance: estudia la operatividad de los dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana —el *testing*—, las telecomunicaciones y el desarrollo de tecnología militar y gubernamental...
3. Estudios de Performance: analiza la performance cultural -rituales, prácticas sociales, artísticas y actos performativos- que configuran nuestra identidad en relación a una serie de regulaciones corporales.

McKenzie encuentra similitudes en sus respectivos sistemas de operatividad regidos según términos de eficacia, eficiencia y efectividad. Respecto al sistema organizativo-productivo: eficiencia en la organización en términos de economía burocrática. En el sistema tecnológico: efectividad en la ejecución técnica. Y en el caso que nos ocupa —producción de capital cultural y performances culturales— eficacia en términos de justicia social y política, además de eficacia en

la ejecución artística de la performance, y en la transformación de la audiencia. Y es que el paradigma cultural ha vivido en una fantasía de transgresión permanente respecto a los otros dos sistemas, más regulados por relaciones institucionales y económicas. Si, según Lyotard, la performatividad es la condición postmoderna, McKenzie atribuye el olvido de este rasgo normativo en los Estudios de Performance a la propia condición paradigmática del campo, es decir, a la maquinaria de estos estudios «programados» para generar un tipo de narrativa que no encaja con esta visión más normativa de la performance.

Esta omisión ha sido importante por parte de una generación de teóricos y artistas que quizás hayan sido demasiado optimistas a la hora de teorizar exclusivamente la parte resistente y subversiva de la performance. La repetición de estos rasgos disidentes ha ensombrecido otras genealogías, localizaciones, discursos y prácticas de la performance que también podrían formar parte de la constitución del campo. Así, el lenguaje de la subversión acompañará y coexistirá de forma complicada con el lenguaje de la institucionalización académica, que ha convertido la seguridad transgresora y eficaz de la performance en una «norma liminal».

La pedagogía de la performance debería permitir analizar críticamente las dinámicas sociales a través de las cuales nos constituimos mediante lo que podríamos llamar «actos indocentes», «pedagogías de contacto»⁷, o «estéticas y políticas de experimentación», que ven en la performance un componente reproductivo-normativo y a la vez un potencial reflexivo, para deconstruir las representaciones y prácticas hegemónicas.

[...]

Tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido, el *performance art* se desarrolló de forma más extensa en el campo de las artes visuales en comparación con las artes de la interpretación. Quizás esta línea genealógica ayude a comprender por qué históricamente los y las artistas de la performance han querido distinguir lo que hacen de las artes escénicas tradicionales en un contexto imbuido por cierto prejuicio anti-teatral, que sospechaba de las formas culturales y las prácticas metodológicas que pudieran tener cualquier filiación con el «espectáculo», el «simulacro», la «mascarada»... Lo paradójico de esta posición disidente es que precisamente en el momento de mayor efervescencia del *performance art*, las artes visuales de vanguardia construyeron su identidad también en contraposición con lo teatral y lo performático, especialmente a raíz del artículo «Arte y Objetualidad» (1967) del crítico de arte Michael Fried, que caracterizó el giro del modernismo al postmodernismo en las artes visuales como «teatral», en una clara adjetivación despectiva.

Esta tendencia de las «nuevas» formaciones disciplinares a desautorizar su relación y filiación respecto a formaciones «previas»

acaba homogeneizando líneas genealógicas y «tradiciones» de las que se supone rompe los lazos, muchas veces como una estrategia para afianzar el «propio» campo. Aún así, ha habido artistas y teóricos que se han interesado por recuperar genealogías menores con el fin de abrir nuevas posibilidades de hibridación en la performance y la teatralidad, explorando conexiones impredecibles. Su esfuerzo se ha centrado en la visibilización de la condición excéntrica que tanto las artes escénicas como la performance han tenido dentro de las áreas de investigación en humanidades y, en menor medida también, en el panorama de producción cultural y formación artística.

[...]

Una de las peculiaridades del *performance art* es su carácter procesual y efímero. Al convivir con la pérdida y la desaparición —de los cuerpos, los textos, las acciones—, el momento y la experiencia generada adquieren más fuerza que el registro. Esta particularidad de la performance la ha dotado de un reconocimiento de resistencia respecto a los regímenes capitalistas de acumulación material, aunque es ingenuo pensar que no participa en contextos de circulación de capital [cultural] y fijación de significados y representaciones.

Diversos teóricos (Antonio Prieto, Jane Blocker, Peggy Phelan...) y artistas (Johannes Birringer...), se van a interesar por las complicadas conexiones entre performance, repetición, registro y representación, por ejemplo en el desplazamiento que se genera en el registro de la performance, al descentrar la presencia aurática de los cuerpos de las y los performers, así como la experiencia única en la presencia-testimonio de las y los espectadores respecto a la acción que sucede en ese mismo momento. De este modo, la importancia de la acción no reside únicamente en la simultaneidad y presencia de los cuerpos presentes, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos (póstumos) que puedan generar otro tipo de encuentros espectatoriales con este material. Es lo que se ha denominado «performance prostética»⁸ o «escritura performativa»⁹, según la cual la práctica de escritura de la performance no tiene la finalidad única de preservar, fijar y describir algo, sino precisamente de producirlo de nuevo. Como consecuencia, el acto de escritura tiende también hacia la desaparición o hacia la producción de otro tipo de acontecimientos, en lugar de una representación *de* la representación.

[...]

Los Estudios de Performance tienen el compromiso de estudiar la construcción social de las relaciones que se erigen alrededor de los sistemas de creencia ideológicos que nos constituyen, y que organizan nuestra experiencia a través de representaciones, prácticas y regulaciones culturales. Y no lo hacen únicamente desde la práctica artística.

La estrecha relación entre performance y cultura visual se remonta en el contexto educativo de la Educación de las Artes Visuales, cuando el primer Departamento de Teatro americano apareció en la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas Carnegie Mellon's Schools of Fine and Applied Arts en 1914. Unos años más tarde, cuando la performance se erigió en una herramienta provocativa para la innovación artística en los años 60 y 70, las escuelas de arte vieron necesario replantear sus programas de estudio y metodologías pedagógicas con el fin de incorporar la performance en sus currículos de arte.

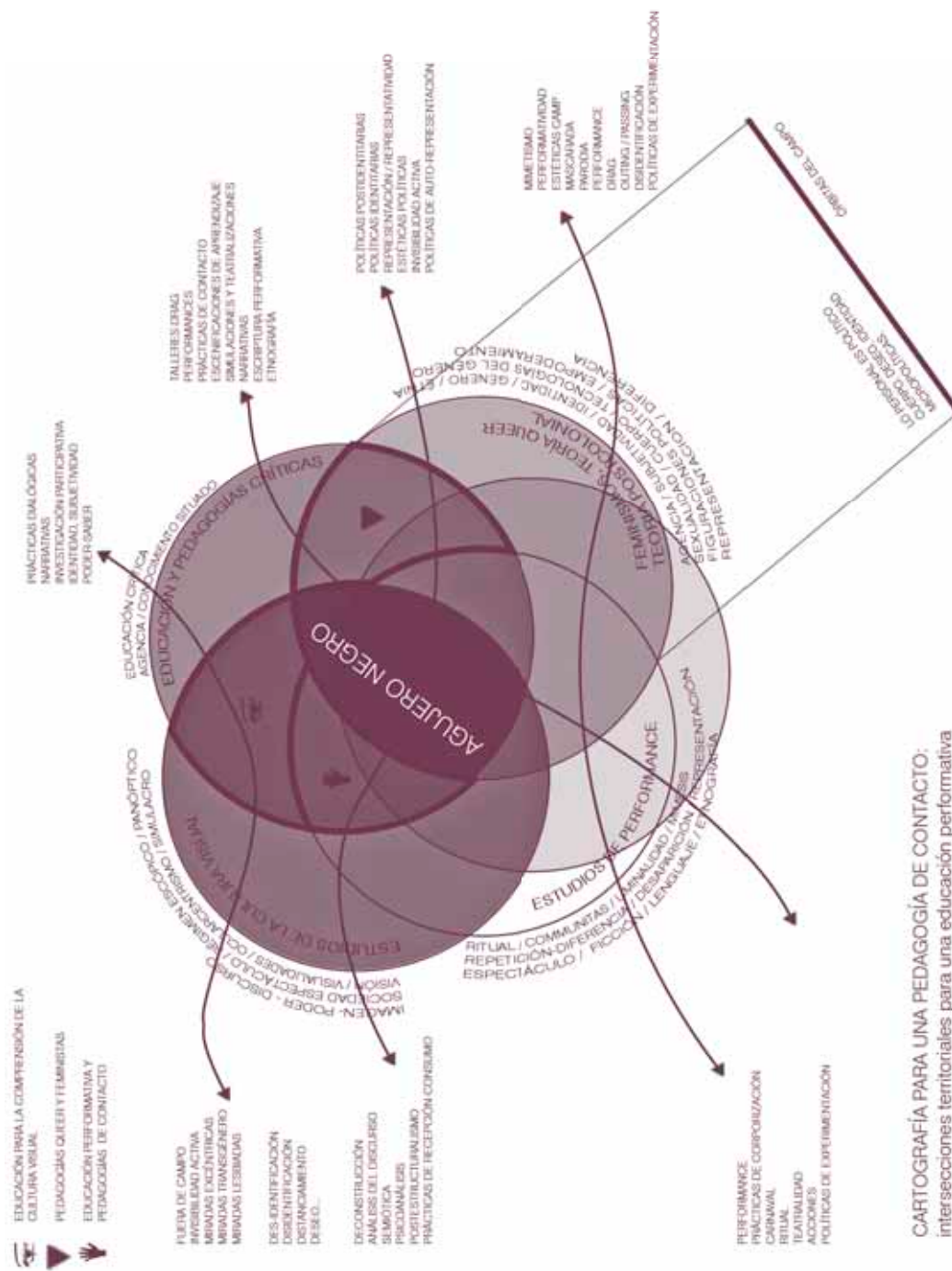
De hecho, Los Estudios de Performance, al igual que los Estudios de Cultura Visual, emergen en un mismo período caracterizado por la revisión de las disciplinas académicas tradicionales¹⁰, así como de las «guerras culturales» que tuvieron lugar en esos momentos de contestación profesional y social. Definidos como «anti-disciplina», «interdisciplina», «post-disciplina» e incluso «indisciplina», los Estudios de Performance se fueron consolidando a partir de los años 80. Paulatinamente, esta «indisciplina» se ha ido extendiendo territorialmente, especialmente en los Estados Unidos, pero también en otros países como Australia, Inglaterra, Escocia, Francia, México y Brasil entre otros. En el contexto español, no existe un campo de estudios definido como tal desde el que performers y teóricos puedan reconocer explícitamente su filiación, aunque sin duda se podría rastrear una genealogía emergente desde la que constituir un mapa de prácticas locales.

En la formación de los Estudios de Cultura Visual sucedió un proceso de hibridación similar. La publicación del cuestionario en la revista *October* en 1996 desató acalorados debates sobre la necesidad de incorporar cambios curriculares. Algunas de las críticas apuntaban que la Cultura Visual se erigía según el modelo de la Antropología (crítica vertida también a los Estudios de Performance por el interés en el ritual y las metodologías etnográficas), lo que la alejaba de la relación con la Historia del Arte. También alertaban del peligro de producir sujetos para un mercado globalizado, no sólo en lo referente a un mercado de conocimientos, sino también al fomento de los objetos de estudio vinculados a un mercado de productos y mercancías de consumo (anuncios, películas...).

[...]

Las hibridaciones en el panorama intelectual y artístico de los años 70 y 80 giraron alrededor de tres ejes o «giros culturales» que no siempre convivieron felizmente, lo que explicaría las ansiedades en un contexto cambiante de luchas académicas:

1. Aquellos que acentuaban la importancia del lenguaje opuesto a la percepción («giro lingüístico»), y que enfatizaban la textualización



↑ Judit Vidiella: Cartografía para una pedagogía de contacto.

de la cultura, produciendo un cambio de énfasis de la literatura a la cultura popular, la comunicación, las prácticas de creación de significado, la circulación de discursos, la constitución narrativa de la subjetividad, los actos de habla y de escritura, etc. En el caso específico de los Estudios Culturales, se apostó por el estudio comprometido de la alfabetización de las clases populares y el interés por las prácticas de recepción, consumo y construcción de significado.

2. Aquellos que focalizaban las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales («giro visual»), y que se centraron en el estudio de las imágenes en relación a la circulación y el poder de mediación de las representaciones, la incorporación del placer en los modos de ver y las prácticas de espectadoriedad en el «consumo» de lo visual, la formación de la identidad, etc. Del mismo modo en que hubo en los Estudios Culturales un desplazamiento en relación a la Literatura, en los Estudios de Cultura Visual se subrayará la necesidad de una separación respecto a la Historia del Arte, condenada muchas veces injustamente de elitista al obviar las aportaciones hechas desde otros enclaves menores, como la Historia del Arte Feminista o Postcolonial.
3. Los que enfatizaban el rol olvidado del cuerpo («giro teatral»), que pondría en escena la importancia de las prácticas de corporización y el uso de conceptos «teatrales» para comprender las actuales formas de configuración identitaria. En los Estudios de Performance, los puntos de fuerza se distribuirían más hacia la discusión sobre la encarnación del discurso, la re-presentación, la identidad y el cuerpo, el análisis de las estrategias a través de las cuales opera el poder, la búsqueda de tácticas de resistencia y políticas de experimentación, el abandono paulatino del teatro y la reivindicación de la performance y la etnografía como una práctica política, etc.

[...]

La emergencia de los Estudios de Performance coincide con el auge de las narrativas personales a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando en los Estados Unidos se produce un incremento de la escritura de memorias y auto-biografías¹¹ que, junto con los nuevos movimientos identitarios organizados alrededor de los derechos civiles, generaron un interés por dar voz a la experiencia de los sujetos a través de narrativas como el etnodrama, la biografía dramatizada, el *storytelling*, etc. Estas narrativas, algunas veces materializadas en performances (principalmente por las artistas feministas), van a poner en primer plano la cuestión de la formación de la subjetividad en relación al género, la sexualidad, la edad, la raza, el trauma, las culturas de la enfermedad, la discapacidad, etc. Pero no será hasta el período posterior a 1960 que la performatividad devendrá el modelo dominante para comprender la articulación del sujeto y la identidad en la contemporaneidad.

La crítica de la performance feminista ha sido fundamental en la contribución al debate y crecimiento de la práctica de la performance y de las teorías sobre la constitución de la subjetividad. La recuperación del panorama artístico de los años 60 y 70 desde esta mirada, ha puesto de relieve no sólo la recuperación del papel de las mujeres artistas en un momento en el que su presencia pública era todavía muy minoritaria en las instituciones de arte (escuelas, galerías, museos, crítica, historiografía, etc.), sino también por sus aportaciones significativas en la experimentación de otro tipo de prácticas artísticas, en las que las acciones performáticas tuvieron un papel clave en la reivindicación de las políticas del cuerpo. En algunas instituciones, la adopción de la perspectiva de los Estudios de Performance fue de la mano de una revisión curricular feminista. Uno de los ejemplos más significativos fue la experiencia educativa de Judy Chicago en los años 70, a la que Beatriz Preciado dedicó un espacio en el número 54 de esta revista, por lo que no me voy a extender aquí.

¿Qué tienen exactamente que ver todas estas genealogías entre sí? ¿Puede un estudiante enfrentarse al desarrollo de su práctica artística al tiempo que profundiza sobre aproximaciones tan diversas? ¿Cómo se refleja todo esto en las estrategias pedagógicas de los Estudios de Performance? ¿Cuál es realmente la capacidad transformativa de los Estudios de Performance a la hora de ajustarse a las necesidades y circunstancias concretas?

Notas

- 1 Por su asociación con el artificio, la representación, la mimesis y la inmediatez con la audiencia... aunque recientemente el «giro teatral» en las ciencias sociales ha revalorizado conceptos que han acabado formando parte de las teorías postestructuralistas, postcoloniales y feministas-queer, como la mascarada, el mimetismo, la performatividad, lo drag.
- 2 Ocasiones a través de las cuales nos reflejamos y definimos como cultura o sociedad, «dramatizando» nuestras historias y mitos colectivos, al tiempo que nos presentamos mediante otras alternativas con oportunidades para el cambio, como son las fiestas religiosas, los ritos...
- 3 Interacciones ordinarias del día a día de los individuos, así como las consecuencias de éstas. En la mayoría de estas interacciones, no somos del todo conscientes que están culturalmente reguladas. El sociólogo Erving Goffman fue uno de los teóricos más destacados en usar el modelo dramaturgico aplicado a la realidad social.
- 4 El antropólogo Victor Turner trató de aportar un modelo que permitiera analizar la organización de los ritos de paso para entender las rupturas en la unidad social, personal, psíquica y cultural de los individuos y sociedades. La fase más «apreciada» para los teóricos de la performance ha sido la «liminal», al proporcionarles un modelo que permitía teorizar los modos en los que el teatro y otro tipo de prácticas artísticas podían transformar a los individuos y a la sociedad.
- 5 Madison Soyini, Hamera Judith (2006: xii) (Ed.) *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications.
- 6 McKenzie Jon (2001:18) *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- 7 En otro «acontecimiento» de escritura me referí a estos conceptos, ver → <http://aulabierta.info/node/785>
- 8 Cheng Meiling (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University of California Press.
- 9 Ver Pollock Della (1998) «Performing Writing», en Phelan Peggy, Lane Jill (Ed.) (1998) *The Ends of Performance*. New York and London: New York University Press; Allsop Ric (1999) «Performance Writing», en Auslander Philip (Ed.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. II. London and New York: Routledge.
- 10 Estos debates disciplinares estuvieron inicialmente liderados por dos universidades, la Universidad de Nueva York (NYU) y La Universidad Northwestern de Chicago (NWU).
- 11 Ver Denzin Norman (2003) *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage Publications.



Gogoan al duzu nik gogoan dudana?

Loreto Martínez Troncoso

Edurne Rubio

edurne **19:09**

Ez dut erabat gogoratzea lortzen. Oso goiz gogoratu ginen egun horretan.

loreto **19:09**

?

edurne **19:09**

:-)

19:10

gogoratzea

v. intr.

3. Sair do sono;

loreto **19:11**

Non gaude baina?

edurne **19:11**

Egunsentia baino lehen.

loreto **19:11**

Gaua al zen artean? Ez dut ondo gogoratzen... bai ordea zera, hemen dioten moduan, *excités comme de puces* geundela.

edurne **19:12**

Gaua zen, urte sasoi horretan gauak oso laburrak izaten badira ere... baina bai, gauez iritsi ginen mugara.

loreto **19:12**

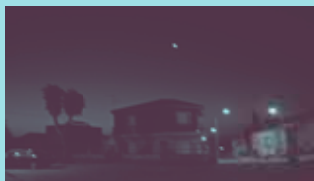
Geltokira hain zuzen, eta hantxe hartu genuen, Vila-Matasek geroago esan zuen bezala¹, «espedizioa». Hori bai, gogoan dut eguna altxatzen ikusi nuela (*le jour se lèveren* hitzez hitzeko itzulpena).

edurne **19:13**

Izan ere, geltokian egin nituen argazkiak lauso samar daude, ez zegoen eta argirik... batzuetan ezabatze kotan izan nintzen (beti gertatzen zait argazki lausoekin). Ikusten, orain poztzen naiz gorde izanaz.

19:15

edurne a posté le fichier IMG_1172. JPG aux membres de ce clavardage

oreto 19:16

Haiek bai oroitzapenak!

edurne 19:16

Baiibai...

loreto 19:18

Hasiera batean esperientzia horri, une horri, ezertarako ez den ordua edota inorena ez den ordua deitu genion?... Ez dakit zehatz zein hurrenkeratan, baina barregarria da gaur pentsatzea: ezertarako ez den orduak ez baitu inolako antzik inorentzat ez den orduarekin.

edurne 19:19

Inorentzat ez den ordua!!!

loreto 19:19

Hori da, ezertarako ez den ordurik ez da sekula izan, ezta?

edurne 19:19

Santik geroago esan zuen bezala²: jaberik gabeko ordua, ez Espainiarena ez Portugalena³...

loreto 19:21

Bai, «inorena ez den» ordua zera da... zera izango litzateke/zen... posible mugagabeen ordua, ihes-lerroz beteriko ordua, norabide ugariko bidegurutzeta, ekintza ordu bat: nonbaiterantz joateko erabakia hartzea. «Ezertarako ez» kale itxia izango litzateke? edo kale itsua?

19:22

Gogoan dut Clément Rossetek gurutzatze une horri buruz hitz egiten duela bere *Le réel: Traité de l'idiotie* lanean. (laburpena bilatuko dut)

19:22

edurne a posté le fichier IMG_1179. JPG aux membres de ce clavardage

loreto 19:24

Gogoan dut han egin genuela topo, besarkada eman genion elkarri, eta musu, eta aurkeztu egin ginen... esnatu egin ginen (kafe autonomoz) eta gero oinez joan ginen Fuentes de Oñoron barrena⁴ aduana (muga?) ingururantz.

edurne 19:25

Kafe autonomoak?????

loreto 19:25

Aurreko egunean denontzako kafeak erosi genituen. Datorren plastikozko ontzia astinduz berotzen den kafea... Uste dut hondoan daukan kapsula bat puskatu eta kafea «auto» berotzen duela, autokafea?

edurne 19:26

Ah!!! Kafe nomadak! :-) :-)

loreto 19:26

segundo bat, deia.

edurne **19:29**

Asteburu honetan Chris Markerri buruz irakurtzen egon naiz. Gogoan al duzu lehengoan kartografia subjektiboari buruz hitz egin genuela?

Begira: *Immemory*-ri buruz:

→ www.derives.tv/spip.php?article78 (laburpena) «Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous. En le parcourant systématiquement j'étais sûr de découvrir que l'apparent désordre de mon imagerie cachait un plan, comme dans les histoires de pirates»⁵.

loreto **19:35**

Bueltan nator atzera, itxaron, irakurtzen ari naiz eta...

edurne **19:35**

Nik ez nuen geltokitik mugarainoko bidea bizi izan... Beno, bai, ez ordea espedizioarekin. Ion⁶ eta biok «aurreko talde» gisa joan ginen, instalatzeko tokia bilatzeko. Korrika eta urduri joan ginen... Argindarra aurkitu behar genuen bozgorailuarentzat eta ordenagailuentzat eta ia-ia «inorena ez den ordua» zen, hogeit hamar minutu falta ziren 9hak izateko...

Ionek aduanatik hurbileko ijito kanpamentu batera joan nahi zuen, eta haiei gu entxufatzeko toki bat eskatu...

loreto **19:38**

Ahantzia nuen jada ijito kanpamentua!

edurne **19:38**

Kanpamentuaren ideia gustatzen zitzaigun, baina azkenean ez urruntzea erabaki genuen, mugan geratzea. Segundo gutxiko tartean hartu beharreko erabakia izan zen. Ez dakit ijito kanpamenturaino joan bagina zer gertatuko ote zen...

loreto **19:39**

Zer izango ote zen?

edurne **19:39**

Eta zer gertatu zen Ion eta biok toki bila ari ginen bitartean?

loreto **19:40**

Bai, espedizioarekin hasi nuen bidea, baina gero Júlio eta biok ere aurrera egin genuen zuekin elkartzeko eta «solasetarako» dena instalatzen amaitzeko, lerroaz bestalde jada, Vilar Formoson jada, Turismo tabernan (bai kointzidentzia, ezta?)

Gogoan dut lerroa igaro aurretik enara pila bat ari zela inguru hartan hegan.

edurne **19:41**

Egia da! Lehentxeago etorri zineten telefonoa ordenagailuan konektatzeko. Probak egiten aritu ginen. Júliok bere mugikorraz hots egiten zuen 10 metroko tartetik eta zu grabatzen saiatzen zinen...

Argi eta garbi gogoratzen zaidana muga presiopeko uraz garbitzen zuten goizeko makinaren zarata da.

loreto **19:42**

Ez zuen funtzionatzen! Gogoan dut Júliok lekua deskribatzen zigula, arkitektura, desberdintasunak (tarteak)... eta azkenean kantu bat kantatu zigula portugesez.

19:43

Nik ere bai, oraindik ere makinak entzuten ditut gure *beiran*.

edurne **19:43***À nosso lado...***loreto** **19:44**

Zer ote zuten pentsatzen Turismo tabernatik pasatzen zirenek han kanpoan ordenagailu, telefono, bozgorailuekin ikusten gintuztenean?...

edurne **19:45**

Tabernako arduradunari terrazaraino luzagarri bat pasatu eta mahai guztiak erabil ote genitzakeen galdetu genionean, harriturik begiratu zigun, baina ez zuen ezer galdetu... oso portugesa, ezta?

loreto **19:46**

Bai *saudadeak!* *Um bolo de arroz e uma meia de leite por favor!*

edurne **19:46**

:-P

loreto **19:47**

Ezingo genuke esan inorena ez den toki bat denik...

edurne **19:47**

Bai, egiaz oso leku zehatza da.

loreto **19:48**

Pentsatzen ari naiz Ursula Biemannen *Performing the borderen* emakume batek esaten duena. Muga egiazko bihur dadin ezinbestekoa dela gorputzek hura zeharkatzea, hori gabe muga diskurtsoko eraikuntza bat besterik ez baita.

19:49

Filmeko ekintza Estatu Batuak (/) (-) Mexiko mugan gertatzen da. *Offeko* ahotsak hori esaten digunean, auto bat doa ezerezaren erdian, basamortuaren erdian dagoen eta inorena ez den lurreen eraikita dagoela dirudien mugako zati baten ertzean aurrera.

19:51

Hemen, bi herri daude, ia-ia bat eginda. Erdian, aduanetako etxolak, hutsik daudenak (banderak, ordea, harro haizetan). Hau ote diskurtso eraikuntza honetatik geratzen den bakarra? *Aduana/la alfândega* (oroitzapen indibidual eta kolektiboaz gain)?

edurne **19:54**

Gogoan dut Santik abiarazi zuela lehen solasaldia eta horrela hasi zela: «Hemen gaude, pertsona bikainez eta alferreko banderaz inguraturik». Bederatziak ziren, Espainiako orduan, zortziak Portugalgoan. Sevillara hots egin zuen, Aliciari⁷, umea haurtzaindegian utzi berria zuen eta.

loreto **19:55**

Nola pentsatu genuen Aliciari elkarrizketa egitea?

edurne **19:55**

Itsasarterako *fadaiat* proiektuari buruz irakurtzen aritu ginen.

19:57

«Ekintza-gertakari-laboretegi bat Europa Sendotasunaren eta jendetzaren Afrikaren arteko muga den Gibraltarreko itsasarterako jakintza askatasunari eta mugimendu askatasunari buruz». → <http://fadaiat.net>

Termino berriak, geografia berriak, edertasun forma berriak bilatzeko egiten duen lana interesatzen zitzaigun... Teknologia berriei buruz pasio hitzez mintzo zen, eta beste erabilera batzuk proposatzen zituen... Egiten zuen kontakizun utopistak... lanaren, politikaren eta artearen arteko harreman berriek, erakartzen gintuzten.

loreto **19:58**

Egia da, baina hark ez zigun *fadaiañ* buruz hitz egin, ala bai? Alentejo eta Extremadura arteko mugako beste proiektu bati buruz aritu zitzaigun, ezta?

edurne 19:59

Egia da! Ahaztuta nengoen! Aurreratu egin naiz...

loreto 19:59

Aurrera egiten? Nondik baina? Norantz ordea?

edurne 20:00

Egia esateko, ez dakit harekin *fadaiañ* buruz hitz egitera iritsi ginen ere... *fadaiañ* 2005ean gertatu zen (uste dut) eta Aliciak hitz egin zuen proiektu baten jarraipena zen: *Almadraba* zen hura (1997).

Baina, egiaz, Aliciak hitz egin zigun lehen proiektua *Além da Agua* (1996) izan zen, Portugalgo mugan hori ere.

loreto 20:01

Ah! Bai! *Além* = (uretatik) haratago. Muga marrazten duen Guadianaren zati horretatik haratago... Ura, metafora gisa, bizi-iturri gisa, jario gisa...

20:02

...jakintzarako eta ideien transmisiorako tresna gisa...

edurne 21:02

«Kultura flotagarria» esan zuen.

21:04

Gogoan al dituzu patera edo txalupa batzuekiko ekintza bati buruz irakurri zituen oharrak?

loreto 20:05

Hori jada *Almadraba* proiektuko ekintza bat izan zen. Hurbiltasun hori (Europa eta Afrika bereizten dituenak 15 km ditu zabal), aldi berean urruntasuna den hori esploratu nahi zuten, hurbilekoa eta banantzen gaituena...

20:06

Interbentzioaren izena *La misma tierra* zen. Hareaz betetako bi patera abiatuko ziren itsasertz banatatik. Itsasarte erdian elkartu, eta han harea aldatu egingo zuten ontziz. Gero hondartzetara itzuliko ziren, harea atzerritarra lagatzeko, horrela utzi egingo zion eta atzerritar izateari.

Ez zen, baina, gauzatzerik izan...

edurne 20:07

Egia esateko, ez nuen oso gogoan ekintza zertan zetzan zehazki, bai ordea frustrazioa, ezintasuna... Uste dut tolesgabetasunez (kultura/errealitatea) eta DENBORAZ hitz egiten zuela, baimenaren zain, itxaron denbora...

20:08

Beno, ez dakit ziur hori zen hark esandakoa. Beharbada nire interpretatzeko era izango da.

loreto 20:09

Bi egun eman zituzten zain, baina baimenetako bat ez zen iristen.

20:11

Bai, nire oharrak atzera irakurri, eta ohar horietan hark galdetu egiten zion bere buruari ea «ezinezko» hori ez ote zen... izango «gure eskarmentu ezagatik? gure tolesgabetasunagatik? gure ulermen faltagatik? gure larderiagatik? gure begiratze inposatzaile mendebaldarragatik? gure denbora faltagatik?»

edurne 20:12

Bai.

20:14

Egia esateko, hiru solasaldien hurrenkerak ongi funtzionatu zuen: lehenik Alicia oso ikuspegi politiko eta sozial batez, gero Oskar³ gorputzen hurbiltasunaz ari zela, eta gero Vila-Matas, oker ez banago batez ere bidaiaz hitz egin ziguna bera.

loreto **20:15**

...bidaia ideiaz alegia. Ez hainbeste bidaia fisikoaz baizik eta bidaia mentalaz. Bi bidaia horien artean. Esaterako, Rousseli buruz hitz egin zuen, honek bi aldiz egin baitzuen munduko bira, baina horretaz ez zuen bere liburuetan askorik idatzi... (badirudi ezen *Impressions d'Afrique* idazteko Afrikara bidaiatu zuela, baina ez zela bere hoteleko gelatik irten).

20:16

Berak asko bidaiatzen duela ere esan zigun, baina bere benetako bidaia bere idazmahaiaren inguruan gertatzen dela, bere idaztean.

edurne **20:16**

Eta Santik bidaiari geldia aipatu zuen, Robert Walser.

20:19

Bai. Itzul gaitezen, baina, DENBORARA. Oskarrek denboraz hitz egin zigun, gogoratzen al zaizu?

edurne **20:20**

Horregatik ari nintzen pentsatzen solasaldiak nola joan ziren elkarrekin lotzen: Aliciak denboraz hitz egiten amaitu zuen (denbora mendebaldarraz) eta Oskarrek gero bere buruari denboratik irteteko moduaren galdea egin zion.

loreto **20:21**

«Espezie gisa dugun drama edo tragedia bat, bizi izatea egokitu zaigun denbora», esan zuen.

edurne **20:23**

Nolabait, gurea, «denboratik irteteko» ahalegin bat zen. Inorena ez den ordua espazio eta denborazko parentesi bat zen: bizi izaten ari ginen, lan egiten, 9ak eta 9ak artean, bi tokiren artean. Erlojuari mugaren zein aldetatik begiratu, bataren edo bestearen etorkizuna edo iragana bizi izaten ari ginen. Denboran zeharreko ordubeteko bidaia.

loreto **20:25**

Honela esan zuen: «Zuek bidaian zarete eta bidaia mugako egoera bat da berez».

edurne **20:25**

Ion eta Oskarrek Bidasoako mugaz hitz egin zuten, Irungo Nazioarteko Zubiaz.

loreto **20:26**

Bai, haiekin hiru mugatan zehar bidaiatu genuen: Irundik, berak jaio ziren tokitik, Vilar Formosora, gu geunden tokira alegia, eta Genevako aduanetatik, Oskar hiri hartan ari zen-eta lanean une horretan bertan, kamioiz, bagoiz inguratuta... Irunen bezala, berak gogoratu moduan, eta gure inguruan bezala...

(bidaia mentala egiten dugu, bakoitzak bere memoriaren –kolektiboa izan ala ez–, bere irudimenaren, bere fikzioaren esperientziaz).

edurne **20:29**

Are gehiago, gogoratzen dut zurea ez den herrialde batean bizi izateaz hitz egin zuela, mugako bizitza suerte batez... Hemen bizi naizenetik beti sentitu dudana zerbait da.

loreto **20:29**

(*moi aussi*)

edurne **20:30**

Être un étranger à vie.

loreto **20:30**

Eta norbera «etxera itzultzen denean», dagoeneko ez da hangoa, dagoeneko «artean» dago.

(eta «*dans la vie*»)

edurne **20:31**

Agian zerikusirik izango du Vila-Matasek hitz egin zigun bidaia lerrozuzenarekin:

20:31

«Espedizioa beldurtzeko asmorik gabe: bada bidaia moderno bat, Odiseako bidaia zirkularra ez den bat, Magrisek hitz egiten digun bidaia lerrozuzena da, itzulera posiblerik gabea» esan zuen (eta hotzikara batek zeharkatu zidan gorputza).

20:32

Geroago gauza bera entzun izan diot hitzaldi eta elkarrizketetan, baina sekula ez nau mugako egun horretan adina harritu.

loreto 20:36

Pessoarena dugu hurrena:

«Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim,
E a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Mas faça-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem.
O resto é só terra ecéu»⁹.

edurne 20:38

Galdetu zenionean nola heltzen dion, nola parafraseatzen duen Pessoa, esaten duelarik «bidaiatzea, suizidioak galtzea, suizidio guztiak galtzea. Dauden heriotza-aukera ohorezkoak agortzen diren arte bidaiatzea», esan zuen gauza askotarako balio izandako esaldi bat zela. :-)

loreto 20:39

«Bidaiatzea, teoriak galtzea, teoria guztiak galtzea», Lyonera gonbidatu zuten batean inor ez zitzaion bila joan eta 24 ordu eman zituen hoteleko gelan eleberriar buruzko teoria bat idazten... Trenez Bartzelonara itzultzen ari zela konturatu zen idatzi behar zuena ez zela teoria bat, eleberririk bat baizik. Eta horrela eleberririk bat hasteko teoria guztiak galtzera iritsi zen.

edurne 20:43

Oskarrek ere galtzeaz hitz egiten zuen, pisua (iraganarena?) galtzeaz.

loreto 20:43

Iraganarena? ez dut gogoratzen iraganarena esan zuenik, bai behintzat maila intelektualean erlaxatzea eta gogoari libre uztea. (Eta bai, maila intelektualean iragana da, ezta?).

edurne 20:46

Hitz egiten zigun piezaren izena *Sandwicha* zen, ezta?

loreto 20:46

Ez, *sandwicha* «gure arteko» titulua zela esan zuen. Baina benetako titulua *Titulurik gabe* da.

20:47

Ibilbide baten ondoren, ikuslea areto batean sartu eta dagoeneko han lurrean etzanda zegoen gorputz baten gainean etzatera gonbidatzen zuten. Gero beste gorputz bat etzaten zitzaion gainean, eta horrela ikuslea sandwich batean geratzen zen. Hor, «pisua galtzeaz» hitz egiten zuen autofikzio bat kontatzen zioten

...orain ez dut gogoratzen egoera hau banaka gertatzen zen edo gorputz talde bat zen sandwich gisa (nik lerroan jarrita irudikatzen ditut.)

edurne 20:50

Gezurrik esaterik ez dagoen egoera bat.

20:51

Gorputzak elkarrengandik hain hurbil daudela, gezurra ezinezkoa da.

loreto 20:51

Argi dago ezen barregura sartzen bazaizu, dardarka edo izerditan hasten bazara ezin duzula saihestu.

edurne 20:53

Vila-Matasek literaturako egiaz /fikzioaz (=gezurraz?) ere hitz egin zuen... «Dikotomia kristaua eta lelo samarra, inork ez du gezurra esateko idazten».

loreto 20:53

:-D

20:53

Bernardo Atxaga eta biak errealitate eta fikzioari buruzko topaketa batera UNIARA gonbidatu zituztenekoaz hitz egin zigun. Sevillara zihoala pentsatzen zuen Atxaga ez zela topaketara azalduko. Geltokira iritsi zenean, taxilari bat zuen zain, baina han erabaki zuen bera izango zela topaketara joango ez zena eta desagertzea erabaki zuen.

edurne**20:56**

Horrela hasten da *Doctor Pasavento*, ezta? Taxia ez hartzea eta Napolira joatea erabakitzen du. Eta harrezkero, geltokiko eskailera mekanikoen (han badira eta) gogorazten diote egun batean desagertu egin zela.

(desagertzea benetan gertatu zena baino askoz sinesgarriagoa izan zen).

loreto**20:58**

Bai, honela esan zuen: «Iruditzen zait han gauza garrantzitsuren bat gertatu zela nire bizitzan».

edurne**21:00**

Zer gertatuko ote zen solasaldiak Turismo tabernan egin beharrean ijito kanpamentura joan bagina?

loreto**21:01**

Horixe da! Agian hortxe has daiteke gure kontakizuna.

Post Data**loreto**

Nire buruari galdetu egiten diot... zergatik, nola sortu ote zen une hau... tarteko geldialdi hau egiteko ideia..

edurne

Nik uste dut mugako solasaldien ideia *miaketak* sortu zen aldi berean sortu zela ia-ia... Ez dakit Artelekuko edo Serralveseko bilera batean izan zen. Ion eta Blancak proposatua ziguten Mugatxoan berekin pentsatzea atzera.

loreto

Mugatxoanen mugikortasunaz hitz egin genuen, proiektu autonomo eta ibiltari gisa (familia mugikorra?), hainbat egiturak barnean hartzen zutena bera...

Eta gainera, gu dagoeneko Mugatxoanen esperientziatik igarota geundenez, uste genuen bidaia une hori, Donostia eta Porto arteko pasaia hori esperientziaren zatia zela eta kontuan izan behar genuela.

edurne

Bilera horietatik abiatuta *miaketak* sortu zen. Harrezkero Mugatxoanen bidaiatzen dugu.

loreto eta edurne

miaketak honakoak gara: alejandra, amaia, edurne, júlio, larraitz, loreto, maría, sandra.

- 1 Enrique Vila-Matas, idazlea. («Baina idazle baten biografiaren zatirik onena ez da haren abenturen kronika, baizik eta haren estiloaren historia». Vladimir Nabokov. *Opiniones contundentes*).
- 2 Santiago Erasok, Artelekuren zuzendari ohiak, Mugatxoan inspiratzen, laguntzen eta bultzatzen du hastapenetik orain arte. Gaur egun Andaluziako Nazioarteko Unibertsitatearen UNIA artepentsamientoren eduki-taldekoa da, eta hainbat erakunde publiko, kultur enpresa eta beste zenbait gizarte mugimenduren kolaboratzaile independentea da.
- 3 Portugalera bidaiatzean oso kontuan hartu behar da 60 minutuko ordu-aldea dagoela. Han Espainian baino ordu bat gutxiago da. → www.emprenderviajes.com/informacion_de_interés_de_portugal.htm



- 5 «Nire lan hipotesia zera zen: oroimen luze samar oro dirudiena baino egituratuagoa izan ohi dela. Alegia, itxuraz zoriaren arabera hartutako argazkiak, momentuko umorearen arabera hautatutako postalak, behin kopuru batetik aurrera, ibilbide bat mugarritzen hasten direla, gure barnera zabaltzen den irudizko herrialdea kartografiatzen hasten direla. Ibilbide horretan barrena abiatuz gero, seguru nongoen nire iruditeriaren itxurazko desordenak izango zuela izkutuko plano bat, piraten istorioetan gertatu ohi den bezala».
- 6 Ion Munduate, Blanca Calvorekin batera, Mugatxoan proiektuaren zuzendaria da. *La hora de nadie* 2008ko ekainaren 30ean egin zen, Mugatxoan egitasmoak urtero Donostiatik Portora egiten duen bidaian. → www.mugatxoan.org/blog
- 7 Alicia Pinteño BNV producciones enpresa kulturalakoa da. Enpresak antolatutak dira *Além da Água*, *Copia Cabana* 1996an, eta *Almadraba*, 1997an: solasaldi kritikoak artearen eta merkatuaren eta kulturaren mundilizazioaren artean, artearen eta bizitzaren artean.
- 8 Oskar Gómez-Mata L'Alakran antzerki konpainiako zuzendaria da eta, lehenbizikoz, 2006an parte hartu zuen Mugatxoan egitasmoan, lantegi bat eramanez eta *Optimistic vs Pesimistic* pieza jendaurreatuz. Mugatxoan 2009 egitasmoan bere obra berria aurkeztu zuen: *Kairos*, *Sísifos* y *Zombies*.
- 9 «Bidaiatzea! Herrialdeak galtzea! / Etengabe beste bat izatea, / Arimagatik sustrairik ez edukitzea / eta ikusiz bakarrik bizitzea! / Inorena ez izatea, ez nirea ere! / Aurrera egitea, jarraitzea / xedearen ausentziari / eta iristeko irrikari! / Horrela bidaiatzea da bidaia. / Bidaia bera amets eginda noa, / besterik ez dut nirea. / Gainerakoa, lurra eta zerua».



¿Te acuerdas de lo que me acuerdo?

Loreto Martínez Troncoso
Edurne Rubio

edurne **19:09**

No consigo acordarme del todo. Nos acordamos muy temprano ese día.

loreto **19:09**

?

edurne **19:09**

: -)

19:10

Acordar

v. intr.

3. Sair do sono;

loreto **19:11**

Pero, ¿dónde estamos?

edurne **19:11**

Antes del amanecer.

loreto **19:11**

¿Todavía era de noche? No recuerdo bien... pero recuerdo que estábamos, como dicen aquí: *excités comme de puces*.

edurne **19:12**

Era de noche y eso que las noches en esa época del año son muy cortitas... pero sí, llegamos a la frontera de noche.

loreto **19:12**

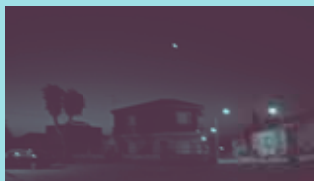
Precisamente a la estación, donde acogimos a la, como dijo más tarde Vila - Matas¹, «expedición». De eso sí me acuerdo, de ver el día levantarse (trad. literal de *le jour se lève*).

edurne **19:13**

De hecho, las fotos que hice en la estación están borrosas porque no había luz... varias veces dudé en borrarlas (siempre me pasa con las fotos borrosas). Ya ves, ahora me alegro de haberlas guardado.

19:15

edurne a posté le fichier IMG_1172. JPG aux membres de ce clavardage



loreto 19:16

¡Qué recuerdos!

edurne 19:16

Siisi...

loreto 19:18

Le llamamos en un principio a esa experiencia, a ese momento, una hora para nada o/y una hora de nadie...? No sé en qué orden exactamente pero es gracioso pensarlo hoy: una hora para nada no es para nada lo mismo que una hora para nadie.

edurne 19:19

¡Una hora de nadie!!!

loreto 19:19

Eso, una hora para nada nunca existió, ¿verdad?

edurne 19:19

Como más tarde dijo Santi²: una hora sin dueño, ni de España, ni de Portugal...³

loreto 19:21

Sí, una hora «de nadie» es... sería/era... una hora de posibles... infinitos, una hora llena de líneas de fuga, un cruce con muchas direcciones, una hora de acción: tomar la decisión de ir hacia. «Para nada» sería una calle cortada? o sin salida?

19:22

Recuerdo que Clément Rosset habla de ese momento de cruce en su *Le réel: Traité de l'idiotie*. (buscaré el extracto)

19:22

edurne a posté le fichier IMG_1179. JPG aux membres de ce clavardage



loreto 19:24

Recuerdo que allí nos encontramos, nos abrazamos, besamos, presentamos... despertamos (con cafeses autónomos) y después nos fuimos andando por Fuentes de Oñoro⁴ hacia la zona de las aduanas (la frontera?).

edurne 19:25

Cafeses autónomos?????

loreto 19:25

El día anterior compramos cafés para todos. Un café que se calienta agitando el recipiente de plástico en el que viene... Creo que una cápsula en el fondo se rompe y «auto» calienta el café, ¿autocafé?

edurne 19:26

Ah!!! Cafeses nómadas!:-):-)

loreto 19:26

un segundo, llamada.

edurne **19:29**

Este fin de semana he estado leyendo sobre Chris Marker. ¿Te acuerdas que el otro día hablábamos sobre cartografías subjetivas?

Mira: sobre *Immemory*:

→ www.derives.tv/spip.php?article78
(extracto) «Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous. En le parcourant systématiquement j'étais sûr de découvrir que l'apparent désordre de mon imagerie cachait un plan, comme dans les histoires de pirates»⁵.

loreto **19:35**

Ya estoy de vuelta, un momento que leo...

edurne **19:35**

Yo no viví el camino desde la estación a la frontera... Bueno, sí, pero no con la expedición. Ion⁶ y yo fuimos «de avanzadilla» para buscar un lugar donde instalarnos. Fuimos corriendo y nerviosos... Necesitábamos encontrar electricidad para el altavoz y los ordenadores y era casi «la hora de nadie», faltaban unos veinte minutos para las 9h...

Ion quería ir a un campamento gitano cercano a la aduana y pedirles un lugar para enchufarnos...

loreto **19:38**

¡Ya no me acordaba del campamento gitano!

edurne **19:38**

La idea del campamento nos gustaba, pero al final decidimos no alejarnos, quedarnos en la frontera. Fue una decisión que tuvimos que tomar en cuestión de segundos. Me pregunto que habría pasado si hubiésemos ido hasta el campamento gitano...

loreto **19:39**

¿Qué hubiese sido?

edurne **19:39**

¿Y qué pasó mientras Ion y yo buscábamos un lugar?

loreto **19:40**

Sí, empecé el camino con la expedición pero luego Júlio y yo también nos adelantamos para encontrarlos y terminar de instalar todo para las *conversas*, ya del otro lado de la línea, ya en Vilar Formoso, en el Bar Turismo (qué coincidencia, ¿no?)

Recuerdo que antes de pasar la línea había un montón de golondrinas sobrevolando la zona.

edurne **19:41**

¡Es verdad! Vinisteis un poco antes para conectar el teléfono al ordenador. Estuvimos haciendo pruebas: Júlio llamaba con su móvil a 10 metros y tú intentabas grabarlo...

Lo que recuerdo perfectamente, era el ruido de las maquinas mañaneras que limpiaban con agua a presión la frontera.

loreto **19:42**

¡No funcionaba! Recuerdo que Júlio nos describía el lugar, la arquitectura, las diferencias (los entres)... y que terminó cantándonos una canción en portugués.

19:43

Yo también, aún escucho las máquinas a nuestra *beira*.

edurne **19:43**

À nosso lado...

loreto **19:44**

Me pregunto qué se preguntarían los pasantes del bar Turismo cuando nos veían allí fuera con ordenadores, teléfonos, altavoces...

edurne **19:45**

Cuando preguntamos al encargado del bar si podíamos pasar un alargador hasta la terraza y utilizar todas las mesas, nos miro extrañado, pero no preguntó nada... muy portugués ¿no?

loreto **19:46**

¡Qué saudades! *Um bolo de arroz e uma meia de leite por favor!*

edurne **19:46**

:-P

loreto **19:47**

No podríamos decir que es un lugar de nadie...

edurne **19:47**

Sí, en realidad es un lugar muy concreto.

loreto **19:48**

Pienso en lo que dice una mujer en *Performing the Border* de Ursula Biemann. Que para que la frontera devenga real se necesita el cruzar de los cuerpos, sin ello no es más que una construcción discursiva.

19:49

La película tiene lugar en la frontera EEUU (/) (-) México. Cuando la voz en *off* nos dice esto, un coche circula al borde de un tramo de la frontera que está en medio de la nada, del desierto, construida como en una tierra de nadie.

19:51

Aquí, hay dos pueblos, casi unidos. En medio, las casetas de las aduanas, que están vacías (pero las banderas bien erguidas al viento) ¿Será esto lo único que queda de esta construcción discursiva? ¿La aduana / la *alfândega* (además de la memoria individual y colectiva)?

edurne **19:54**

Recuerdo que Santi empezó la primera conversa y que comenzó diciendo: «Aquí estamos, rodeados de estupendas personas e inútiles banderas». Eran las 9h, hora española, las 8h, hora portuguesa. Llamó a Sevilla, a Alicia⁷, que acababa de dejar a la niña en la guardería.

loreto **19:55**

¿Cómo pensamos en entrevistar a Alicia?

edurne **19:55**

Estuvimos leyendo sobre el proyecto *fadaiat*, en *el estrecho*.

19:57

«Una acción-evento-laboratorio en torno a la libertad de conocimiento y la libertad de movimiento en el estrecho de Gibraltar, frontera entre la Europa Fortaleza y el África de la multitud». → <http://fadaiat.net>.

Nos interesaba su búsqueda de nuevos términos, nuevas geografías, nuevas formas de belleza... Hablaban de las nuevas tecnologías con palabras de pasión, proponiendo otros usos... Nos atraía su relato utopista... nuevas relaciones entre trabajo, política y arte.

loreto **19:58**

Es cierto, pero ella no nos habló de *fadaiat* o ¿sí? Nos habló de otro proyecto en la frontera entre el Alentejo y Extremadura ¿no?

edurne **19:59**

¡Es verdad! ¡Se me había olvidado! Me he adelantado...

loreto **19:59**

¿Adelantando? ¿De dónde? ¿Hacia dónde?

edurne **20:00**

En realidad ni siquiera sé si llegamos a hablar con ella de *fadaiat*... *fadaiat* ocurrió en el 2005 (creo) y era la continuación de un proyecto sobre el que Alicia sí que habló: *Almadraba* (1997).

Pero en realidad del primer proyecto del que nos habló fue de *Além da Agua* (1996), también en la frontera con Portugal.

loreto **20:01**

¡Ah! ¡Sí! *Além* = más allá (del agua). Más allá de ese tramo del Guadiana que dibuja la frontera entre... El agua, como metáfora, como fuente de vida, como fluir...

20:02

...como vehículo de conocimiento y de transmisión de ideas...

edurne **21:02**

«Cultura flotante» dijo.

21:04

¿Te acuerdas de las notas que leyó sobre una acción con unas pateras o barcas?

loreto **20:05**

Eso fue una acción ya en el proyecto *Almadraba*. Querían explorar esa cercanía (15km de ancho separa Europa de África) y esa lejanía al mismo tiempo, lo próximo y lo que nos separa...

20:06

La intervención se llamaba *La misma tierra*. Dos pateras llenas de arena partían cada una de una orilla. Iban a encontrarse en medio del estrecho y allí intercambiar la arena. Volver a las playas para depositar la arena extranjera que así dejaría de serlo.

20:07

Pero no fue posible realizarlo...

edurne **20:07**

Sí, no me acordaba muy bien en qué consistía exactamente la acción, pero recuerdo la frustración, la imposibilidad... Creo que hablaba de ingenuidad (cultura/realidad) y de TIEMPO, esperando el permiso, el tiempo de espera...

20:08

Bueno, no estoy segura de que esto fue lo que ella dijo. Quizás sea mi manera de interpretarlo.

loreto **20:09**

Estuvieron esperando dos días, pero uno de los permisos no llegaba.

20:11

Sí, releo mis notas y en esas notas ella se preguntaba si ese «no posible» sería... a causa de «¿nuestra inexperiencia? ¿Nuestra ingenuidad? ¿Nuestra falta de entendimiento? ¿Nuestra prepotencia? ¿Nuestro mirar impositivo occidental? ¿Nuestra falta de tiempo?»

edurne **20:12**

Sí.

20:14

La verdad es que el orden de la tres *conversas* funcionó bien: primero Alicia con una visión muy política y social, después Oskar⁸ hablando sobre la cercanía de los cuerpos y luego Vila-Matas, quien creo recordar nos habló más del viaje.

loreto **20:15**

Sí, de la idea de viaje. No tanto del viaje físico sino del viaje mental. Entre esos dos viajes. Habló por ejemplo de Roussel, quien dio dos veces la vuelta al mundo, pero que poco escribió de ello en sus libros... (Parece ser que para escribir *Impressions d'Afrique* viajó a África, pero no salió de su habitación de hotel).

20:16

También nos dijo que él viajaba mucho pero que su verdadero viaje tiene lugar alrededor de su escritorio, en su escritura.

edurne **20:16**

Y Santi mencionó el viajero inmóvil, Robert Walser.

20:19

Sí. Pero volvamos al TIEMPO. Oskar nos habló del tiempo ¿te acuerdas?

edurne **20:20**

Por eso estaba pensando en cómo las conversas se fueron entrelazando: Alicia terminó hablando del tiempo (tiempo occidental) y Oskar se preguntaba después ¿cómo salir del tiempo?

loreto **20:21**

«Un drama o una tragedia que tenemos como especie, el tiempo que nos ha tocado vivir», dijo.

edurne **20:23**

De alguna manera, el nuestro, era un intento de «salir del tiempo». *La hora de nadie* consistía en un paréntesis espacial y temporal: estábamos viviendo, trabajando, entre las 9h y las 9h, entre dos lugares. Dependiendo de que lado de la frontera se mirara el reloj, estábamos viviendo el futuro o el pasado del uno o del otro. Un viaje en el tiempo de una hora.

loreto **20:25**

Dijo: «Vosotros estáis de viaje y el viaje es una situación fronteriza de por sí».

edurne **20:25**

Ion y Oskar hablaron de la frontera del Bidasoa, del Puente Internacional de Irún.

loreto **20:26**

Sí, con ellos viajamos por tres fronteras: de Irún, allí donde ellos nacieron, a Vilar Formoso, allí donde estábamos nosotros y desde las aduanas de Ginebra, donde Oskar estaba trabajando en ese mismo instante, rodeado de camiones, de vagones... Al igual que en Irún, como él recordaba, y al igual que a nuestro alrededor...

(viajamos mentalmente, cada uno con su experiencia de, su memoria –colectiva o no–, su imaginación, su ficción)

edurne **20:29**

Incluso recuerdo que habló del hecho de vivir en un país que no es el tuyo, una especie de vida fronteriza... Algo que yo siempre he sentido desde que vivo aquí.

loreto **20:29**

(*moi aussi*)

edurne **20:30**

Être un étranger à vie.

loreto **20:30**

Y cuando uno «vuelve a casa», uno ya no es de allí, está «entre».

(y «*dans la vie*»)

edurne **20:31**

Quizás tenga algo que ver con el viaje rectilíneo del que nos habló Vila-Matas:

20:31

«Sin querer asustar a la expedición: hay un viaje moderno que no es el viaje circular de la *Odisea*, es un viaje rectilíneo del que habla Magris, un viaje sin posible retorno» dijo (y me dio un escalofrío).

20:32

Más tarde le he oído decir lo mismo en conferencias y entrevistas, pero nunca me ha impresionado tanto como ese día en la frontera.

loreto **20:36**

Es Pessoa quien escribe:

«Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim,
E a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Mas faço-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem.
O resto é só terra ecéu»⁹.

edurne **20:38**

Cuando le preguntaste por cómo retoma, parafrasea, Pessoa, diciendo: «Viajar, perder suicidios, perderlos todos. Viajar hasta que se agoten las nobles opciones de muerte que existen», dijo que era una frase que le había servido para muchas cosas.

:-)

loreto **20:39**

«Viajar, perder teorías, perderlas todas», en una invitación a Lyon nadie vino a buscarle a su llegada y pasó 24 horas en su habitación de hotel escribiendo una teoría sobre la novela... De regreso en tren a Barcelona se dio cuenta de que lo que tenía que escribir no era una teoría sino una novela. Y así llego a perder todas las teorías para comenzar una novela.

edurne **20:43**

Oskar también hablaba de perder, de perder peso (del pasado?)

loreto **20:43**

¿Del pasado? No recuerdo si dijo del pasado, pero sí de relajarse intelectualmente y dejarse ir. (Y sí, intelectualmente es pasado, ¿no?).

edurne **20:46**

La pieza de la que nos hablaba se llamaba *El sándwich*, ¿verdad?

loreto **20:46**

No, *el sándwich* era el título «entre nosotros», dijo. Pero el verdadero título es *Sin título*.

20:47

Después de un recorrido, el público entraba en una sala y era invitado a acostarse sobre un cuerpo que ya estaba allí acostado en el suelo. Luego otro cuerpo se acostaba sobre él, quedando así el espectador en un «sándwich». Ahí, se le contaba una autoficción que hablaba sobre «perder peso»

...ahora no recuerdo si esta situación acontecía individualmente o si eran un grupo de cuerpos en sándwich (yo me los imagino en línea)

edurne **20:50**

Una situación en la que no se puede mentir.

20:51

Los cuerpos están tan próximos que la mentira es imposible.

loreto **20:51**

Está claro que si te da la risa, si tiemblas o si sudas, no lo puedes evitar.

edurne **20:53**

Vila-Matas también habló de verdad/ficción (= ¿mentira?) en la literatura... «Una dicotomía cristiana y un poco tonta, nadie escribe para mentir».

loreto **20:53**

:-D

20:53

Nos habló de cuando le invitaron a UNIA a un encuentro con Bernardo Atxaga sobre realidad y ficción. De viaje hacia Sevilla pensaba que Atxaga no vendría al encuentro. Cuando llegó a la estación, un taxista le estaba esperando, pero allí decidió que sería él el que no asistiría al encuentro y decidió desaparecer.

edurne **20:56**

Así empieza *Doctor Pasavento*, ¿no? decide no coger el taxi y marcharse a Nápoles. Y desde entonces, las escaleras mecánicas de la estación (que existen) le recuerdan que un día desapareció.

(la desaparición fue mucho más verosímil de lo que realmente aconteció)

loreto **20:58**

Sí, dijo: «Tengo la impresión de que allí pasó algo importante en mi vida».

edurne **21:00**

¿Qué habría pasado si en vez de hacer las conversas en el Bar Turismo hubiésemos ido al campamento gitano?

loreto **21:01**

¡Eso es! Quizás ahí pueda empezar nuestro relato.

Post Data

loreto

Me pregunto... por qué, cómo surgió la idea de hacer este momento... esta parada entre.

edurne

Yo creo que la idea de las conversas en la frontera, surgió prácticamente al mismo tiempo que *miaketak*... No recuerdo si fue en una reunión en Arteleku o en Serralves. Ion y Blanca nos habían propuesto re-pensar con ellos Mugatxoan.

loreto

Hablamos de la movilidad de Mugatxoan, como un proyecto autónomo e itinerante (¿familia rodante?) y que era acogido por diferentes estructuras...

También, como nosotras ya habíamos pasado por la experiencia de Mugatxoan, nos decíamos que ese momento de viaje, ese pasaje, entre Donostia y Porto formaba parte de la experiencia y que teníamos que tenerlo en cuenta.

edurne

A partir de esas reuniones se creo *miaketak* (que significa «exploradoras»). Desde entonces viajamos con Mugatxoan (que significa «en la fronterita»)

loreto y edurne

miaketak somos: alejandra, amaia, edurne, júlio, larraitz, loreto, maría, sandra.

- 1 Enrique Vila-Matas, escritor. («Pero la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo». Vladimir Nabokov. *Opiniones contundentes*).
- 2 Santiago Eraso, exdirector de Arteleku, inspira, acompaña y apoya Mugatxoan desde sus inicios hasta ahora. En la actualidad forma parte del equipo de contenidos de UNIA artepensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía y es colaborador independiente de diferentes instituciones públicas, empresas culturales y otros tantos movimientos sociales.
- 3 Es importante tener en cuenta cuando se viaja a Portugal que existe una diferencia horaria de 60 minutos. Allí es una hora menos que en España. → www.emprenderviajes.com/informacion_de_interés_de_portugal.htm



- 5 «Mi hipótesis de trabajo era que toda memoria un poco larga es más estructurada de lo que parece. Que fotos tomadas aparentemente al azar, postales elegidas según el humor del momento, a partir de cierta cantidad, comienzan a dibujar un itinerario, a cartografiar el país imaginario que se extiende hacia nuestro interior. Recorriéndolo sistemáticamente estaba seguro de descubrir que el aparente desorden de mi imaginaria escondía un plano, como en las historias de piratas».
- 6 Ion Munduate dirige junto a Blanca Calvo el proyecto artístico Mugatxoan. *La hora de nadie* se lleva a cabo el 30 de junio del 2008 durante el viaje que Mugatxoan realiza, como en cada edición, desde Donostia hasta Porto. → www.mugatxoan.org/blog
- 7 Alicia Pinteño es miembro de BNV producciones, empresa cultural que organizó *Além da Agua, Cópia Cabana* en 1996 y *Almadra* en 1997. Un diálogo crítico entre el arte y la mundialización del mercado y la cultura, entre arte y vida.
- 8 Oskar Gomez-Matas es miembro de la compañía de teatro L'Alakran, participó en Mugatxoan 2006 dando un taller y presentando la pieza *Optimistic vs Pesimistic*. En Mugatxoan 2009 presentó su nueva pieza: *Kairos, Sísifos y Zombies*.
- 9 «¡Viajar, perder países! / Ser otro constantemente / por el alma no tener raíces / de vivir, de ser solamente. / ¡No pertenecer ni a mí! / ¡Marchar al frente, ir siguiendo / la ausencia de tener un fin, / y el ansia de conseguirlo! / Viajar así es viaje / pero lo hago sin tener de mí / más que el sueño del pasaje. / Lo demás es tierra y cielo».

Ornitorrinkus: Maialen Lujanbio, Judith Montero

Jendaurrean kortsea erantzten

Ornitorrinkus: bertsojaritza
eta musika esperimentalak



Ornitorrinkus saioa

Bertso saioa zer den ingelesez adierazteko *performance* hitza erabiltzen da. Gazteleraz *actuación*, euskaraz *saioa*. Jabetu gabe parekotasunaz. Performance: gauzatze, burutze, ekintza edo balentria. Saioa, alegia.

Ornitorrinkus abiatzean eta zer zen adierazteko azalpen bat idatzi behar genuenean zailtasun hori izan genuen: nola izendatu? *Ikuskizuna* ez da; *kontzertua* ere ez; *performancea*, bere adiera artistiko klasikoan, ezta ere; *emankizuna*? nork ematen du eta nork hartu? *Gertakizuna* ez da oraingoz euskaraz erabili jardun artistiko bat izendatzeko... Eta askotan bezala irtenbidea jatorrian zegoen, aditzearen aditzez entzuten ez ditugun hitz horietako batean: saioa.

Ornitorrinkus, bertsolaritza eta musika esperimentalak uztartzen dituen saioa da.

Performancea eta Ornitorrinkus

Performancea presentziaren, espazioaren eta neurtutako denboraren artea dela dio Esther Ferrerrek. John Cagerentzat musika «denbora neurtu batean gertatzen den zerbait da».

Musikak eta performanceak ezaugarri komun garrantzitsua dute beraz. Denboran gertatzen diren akzioak dira, egoerak dira. Ferrerrek berak «gestuen musika» bezala definitzen du bere egitekoa.

Performancea situazioa da, beraz. Ekintzaren bidez sorturiko egoera.

Hotsa/Hitza ekintza Bertsogintzan eta Musikan

Performancea, baina, ekintza bada, zer da ekintza? Fisikoa behar du derrigor? Gestuala? Ekintza izan liteke hitzezkoa?

Bertso saioetan ekintza hitzetan dago, ez gestoetan, ez gorputz espresioan, ez akzio fisikoan. Ekintza hitzak irudikatzen du eta entzuleen buruetan gertatzen da. Imaginarioa da.

Musikaren mundua izugarri zabala da baina Musika instrumentala bakarrik kontuan harturik, bertako ekintza fisikoa hotsa sortzea da, jotzea.

Eta gestu gehiago izatekotan, musikaren gora-behera eta mugimenduak enfatizatzen dituzten gestuak dira. Ekintza sonoroak adierazten duena guztiz abstraktua da gainera.

Baina ezer konkreturik irudikatu gabe ere, barne-barneko sentipenak mugiarazteko aparteko gaitasuna du musikak (musikari egotzen zaion *unibertsaltasuna*, baina baita egotzen zaion izaera manipulaztailea ere.)

Zer ekintza gertatzen da orduan entzulearen buruan hotsa, soinua, musika jasotzen duenean? Hauek ez baitira garbiki desfzifreak, deskriptiboak; beraz, ze akzio imaginario gertatzen da hartzailearen buruan-urdailean-hankartean-hanka puntetan...?

Eta esan daiteke entzuleek euren buruetan ekintza horiek eraikitzean imaginario komun bat dagoenik? Betiko kode batzuk eta hauen esanahia kolektiboki bateratuak dira? Eta zein pisu du generoak ekintzek hartzen duten esanahietan?

Performancea eta generoa

«Judith Butlerentzat, generoa jarduteko modu bat da, performance moduko bat, identitatea eraikitzen duten ekintzen errepikapen obsesiboaren emaitza».

Ramos López, Pilar (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

Jarduteko modu ikasi horren kontziente izatea da lehen pausoa. Jarduteko moduari begiratu eta horretatik lanean hastea.

Izan ere, Alexander Teknikak dio, gorputz mugimendu txar bat zuzentzeko egin beharreko lehenengo gauza ez dela mugimendua aldatzen saiatzea, hori ere okerrekoa izango baita. Lehengo pausua egiten den hori egiteari uztea da. Printzipio hori generora aplikatuta, ekintza errepikatu horiek aldatzea baino, egiteari uztea pauso handi bat litzateke. Egiten dena ez egitea.

Generoa jarduteko modua bada, bertsolaritza eta musikaren jarduteko moduak nolakoak izan diren galdegin beharko dugu orduan.

Performancearen ezaugarriekin lotuta, esan liteke bertsolaritzak bi ezaugarri nagusi dituela:

Presentzia: geldia baina pisuzkoa: presentzia fisikoa eta ahotsezkoa. Espazioa okupatu, zentroa izan...

Ekintza: hitzezkoa, argumentala, iritzia, posizionamendua. Hitza hartu, hitzari eutsi... Bertsolaritzan mezua funtsezko elementua da, argumentazioan eta dialektikan oinarritzen da. Gorputzaren gelditasuna ere

mezuaren mesedetarako dela, distortsiorik ez sortzeko, hala interpretatzen da gaur egun.

Musikaren kasuan, presentzia eta ekintza guztiz loturik daude. Tresna jo ahal izateko ekintzak berak presentzia guztiz baldintzatzen baitu; batzuk eserita jotzen dira, zutik besteak, batzuk kolpeka (perkusioa),edo igurtziz (harizkoak), haizezkoetan ahoan sartuta zenbait...

Musika-tresnak generoaren ikuspegitik sailkatuak izan dira historian, adibidez, ahoan sartuta jotzen diren tresnak emakumeek jotzea debekatuz lehenengo, ekidinez gero.

Oso ezberdin jasotzen da emakume bat harpa jotzen edo bateria edo tronboia jotzen ikustea; presentzia guztiz ezberdina hartzen du oholtza gainean.

Ornitorrinkusen, saxofoi familia osoa erabiltzen da, saxofoi sopranotik (txikienetik) saxofoi baritonora (handien eta soinurik grabeena duenera), eta hauen presentziak eta jotzailea emakume izateak jardun hori pertzibitzeko modua guztiz baldintzatu dezake.

Espazio publikoetako jardunak

Bertsolaritza eta musikaren jardunak espazio publikoetan gertatzen dira.

Zer zailtasun izan du historian zehar emakumeak espazio publikoan jarduteko?

Bertsolaritza gizonezkoen eremua izan da; halakotzat jo da orain arte. Baina jakin badakigu emakume bertsolariak bazirela. Haiei buruzko lehen aipamena Bizkaiko 1452ko foru zaharrak emandakoa da:

«Mujeres que son conocidas por desvergonzadas y revolvedoras de vecindades y ponen coplas y cantares a manera de libelo (que el Fuero llama profazadas)». Profazadora hauei galarazten zitzaizen hildakoei bertsoak egitea, mila marabediko isunaz.

Hain zuzen ere, kantatzea galarazten zitzaielako dakigu kantatzen zutela. Emakume bertsolarien historia ezaguna, beraz, debekuarekin hasten da.

Musikaren kasuan, debekuak aurkitzeko ez dugu mendeetan atzera egin beharrik. Izan ere, Irungo Alardearen kasuan, bertako Musika Bandako musikari emakumeek ez dute San Martzial egunean bandan jotzen: euren «borondatez» omen... Donostiako San Sebastian bezperan parte hartzen duten txarangetako emakumeek arazoak izan dituzte elkarte batzuetan sartu ahal izateko, Vienako Urte-Berri kontzertuan gizonen jotzen dute, emakumeek debekatuta dute bertan parte-hartzea... Gauzak pixkanaka aldatuz doaz baina oraindik honelakoak erraz aurki daitezke. Nola eragiten ote dute horrelakoek emakumeen musikarekiko bizipenetan?

Profazadoraz geroztik ere izan dira emakume bertsolariak, bat-batean egiten zutenak, euren seme-alabek, ilobek eta abarrek oraindik ere kontatzen duten moduan: «*gure etxean bertsotan onena izeba zen*».

Bertsotan egiten zutenak bai, baina betiere espazio pribatuan, etxeko lau hormen artean. Ez espazio publikoan.

Emakumea espazio publikoan atentzio zentro, hitzaren jabe, festako protagonista... izatea, pentsatu ezin litekeen gauza zen orain oso gutxi arte. Eta hala da oraindik ere, kontuak pixkanaka aldatuagatik, publiko aurrean kantatu (edo bestelakorik egin) nahi duen emakumeak arazo handiak izango ditu.

Musikan ere, betidanik izan dira emakume musikariak. Hala ere, sortzaile eta jotzaileen artean aldea dago: emakume jotzaile asko izan da, aristokrazian lehenik. Gerora, burgesiaren sortzeak etxe askotan

musika tresnak izatea ahalbidetu zuen, pianoaren sorrerak eta bere paretako bertsioak (egongelako paretan izateko tamainako pianoa), aukera zabalak eskaini zituen etxean jotzeko ohitura zutenentzat. Oso ohikoa zen etxe batean gauero senideek musika elkarrekin jotzea, bakoitzak tresna bat. Baita emakumeek ere, noski. Espazio pribatuan. Egokitzen zuten emakume batek musika pixka bat jakitea, baina ia apaingarri bezala. Ezkongai zen artean, entretenigarri gisa.

Baina Mozarten arreba talentu handiko jotzailea izanagatik, Wolfgang Amadeusen aitak semea musikari handia izango zela erabakia baitzuen, semea eraman zuen gorteetan barrena.

Geroago, XIX. mendean Clara Schumannen (Alemania, 1819-1896) kasua aipatu gabe ezin utzi: Piano-jole kontzertulari aparta izan zen emakume hau, musikari familia ospetsu batean hazi eta hezi zen eta profesional bezala ospe handia lortu zuen egindako 40 jiratan. Garaiko izen handienetako izan zen. Robert Schumannekin ezkondu zen, 8 seme-alaba izan zituen, familia berak lortutako dirutik bizi izan zen denbora askoan zehar... baina konposizio formakuntza sendoa izanik ere, nahiz miretsia izan piano-jole zein konpositore moduan, hauxe esaten zuen bere buruaz: «noizbait gaitasun sortzailea nuela uste izan nuen baina uko egin diot ideia honi; emakume batek ez du musika konposatzeko desiorik izan behar. Orain arte inork ez badu egitea lortu, zer espero dezaket nik?». Emakume honen kasua esanguratsua bezain bakana da.

Kontuak pixka bat aldatuagatik, berdin aldatu al dira musika mota eta eremu guztietan? Musika irakasle asko eta asko dira emakumeak, baina oholtza gainean egiten diren proposamenetan zer gertatzen da? Festa giroan musika-instrumentala egitean, berbena taldeetan zenbat emakume jotzaile dago? Edo dauden ia gehienak abeslariak dira? Zergatik? Zein funtzio betetzen dute abeslariak taldeetan? Zer gertatzen zaie emakumei oholtzara ateratzeko orduan?

Hotsa/hitza presentzia: bertsolaritza eta musikan

Ez espazioa okupatzeko, ez hitza hartzeko eta hitzari eusteko dago emakumea entrenatuta. Ez dagozkion lekuak dira zentroa eta hitza: nabarmentzea.

Emakumea ez dago talde handi bat zuzentzeko hezia eta are gutxiago, talde hori gizonak ere osatzen badute.

Emakume bat atentzio gunean ikusteak deserosotasuna edo segurtasun-eza transmititzen dio askotan hartzaileari. Hartzailea emakumea denean ere bai. Identifikazioa, ordezkari sentimendua pizten dira sarri eta horiek egoera ez-osasungarri baten seinale dira.

«Bertsoak lagundu dit munduan deseroso sentitzen» (...) «Puntuei erantzuteko ariketak erakutsi dit ez nautela hezi gauzak pentsatu gabe esateko (...) «Bertso saioak hasteko garaian ikasi dut ez nautela hezi inizatiba hartzeko: nahiago bestea hasten bada, nik segiko diot atzetik» (...) «Tabladura igotzeko garaian konturatu naiz ez nautela hezi babesik gabe ibiltzeko: sei bertsolari bagara nekez irtengo naiz lehenengo edo azkenengo. Erdian nahiago, aurretik eta atzetik babestuta» (...) «Kantulaguna hautatzean ohartu naiz, ez nautela hezi ahots autoritarioa izateko. Baserri-auzo hartako bertso-afarirako zergatik deitu nion halako mutili?» (...) «Zergatik dut batzuetan alboan ahots ar baten beharra?» (...) «Zergatik erosoago antzokian frontoian baino? Zergatik abesten dut gero eta baxuago? Zergatik gustatzen zaizkit gustatzen zaizkidan doinuak? Zergatik izaten dut batzuetan taburete batean eseri, soineko bat jantzi eta hankak gurutzatuta kantatzeko gogoa?»

Uxue Alberdi: «Zu emakumea zara»
2008/10/29 *Berria* egunkaria.

Emakumearen hitzak bestalde, ez dauka gizonezkoarenak adinako pisurik eta sinesgarritasunik. Emakumeak entzuna ez izateko esperientzia bizi izan du eta horren beldur da. Baimen eske hasten du beti bere parte hartzea: *nik uste... Ez dakit, e, baina... Nire iritzia da, e...* Gizonezkoak ematen du zilegitasuna. Herri bazkari batean (zenbait testuingurutan eta gehiago) bi emakume kantatzen aritzeak segurtasun eza eta zilegitasunari buruzko kezkek sortzen dizkio bertsolariari berari ere.

Emakumea zentro izaten ohitu ez bada, are gutxiago festaren gune edo protagonista izaten. Festa eta emakumea, umorea eta emakumea bezala, gai delikatuak dira egun ere oraindik. Aztertzeoak.

Jendaurrean ari denak, segurtasuna azaldu behar du bere buruarekin. Hitzez, gorpuzkeraz. Askotan, emakumeek ez duten segurtasuna. Gizonak ere falta izan dezakete, noski, baina emakumea oro har ez dago horretarako hezia.

Nola aurrera egin?

Zailtasunak zailtasun, badira bertsolaritzan aurrera egin duten emakumeak.

«El de Arrate es un cuerpo contundente, rotundo, de una pieza, y esto hace que esté enraizado en la cultura vasca» (...) «Que sea un cuerpo más acorde con la corporeidad del bertsolarismo. Pero implica al mismo tiempo un desafío a su propia cultura y desde el interior de la misma».

«Mi argumento central es que el cuerpo ha tenido un papel central en la presencia y la legitimación de las mujeres en un mundo de hombres, como lo ha sido hasta hace poco el bertsolarismo y lo sigue siendo de alguna manera, y en general en la sociedad vasca».

Esteban, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Emakumeari, bertsotan, maskulinoztat jotzen diren ezaugarri horiek izatea baloratu izan zaio gehien: erantzuteko arrankea, sendotasuna, ziurtasuna, kontudentzia, lotsagabekeria, ez kikiltzea... Mari Luz Estebanek ñabardura egiten du, ezaugarri hauek ez direla maskulinoak, baizik eta euskal kulturarekin oso bat datozen gorpuzkera eta jarrerak.

Gaur arte beraz bertsolaritzan, halako ezaugarri oso eurenak zituzten bertsolariek egin dute aurrera. (Bertsolaritzan *drag-king* izatea *plaza-gizon* izatea da). Kontua da ordea, euren ezaugarrien gama zabaletik, horiek bakarrik atera (ahal izan) dituztela.

Posible da bestelako ezaugarri batzuekin bertsotan aurrera egitea?

Musika munduan antzera gertatzen da: trebetasuna askotan indarrean, azkartasunean, nota garaienak egiteko gaitasunean, *leader* papera izatean neurtzen da.

Beraz, argi dago, jendaurreko jardun artistikoetan aurrera egin ahal izateko modu bakarra, aipatu jarreretan ona, bi aldiz ona, gizonak eurak baino hobea izatea dela.

Baina jarrera horiekin bide zati bat eginik, ezaugarri horien arabera *onartua* (ontzat hartua) izanik, gero, bestelako gogo eta irrika batzuk sentitzen dira. Ezaugarri horiez bestelakoak ere azaleratzeko eta lantzeko grina. Kortse estuegietatik ateratzekoa.

Nola egin orduan, bestelako jarrerak horiek, bestelako ahots tonuak, bestelako gaitegi bat, bestelako espazioan egoteko modu bat proposatzeko?

Galdera horren aurrean leudekeen erantzun posibleak asmatzeko sortu zen Ornitorrinkus.

Ornitorrinkus

Ornitorrinkusek bere printzipioak argi uzten ditu izenetik beretik: ornitorrinkoa animalia ezezaguna zen europarrentzat; baina izan, bazen. Aurkitu zutenean urteak eta urteak eman zituzten zientzialariek sailkatu nahian. Arreta zeri jartzen zioten, era batera edo bestera sailkatzera jotzen zuten, baina beti ertzen batek ihes egiten zien. Ez zen ordura arteko sailkapen moldeetan sartzen. Zatika bezala egindako animalia zen eta ordura arte bateraezinak ziruditen ezaugarriak gorputz batean biltzen zituen.

Sailkaezinaren ideia, eremu anbigua, zer den ezin jakin daitekeena da Ornitorrinkus, formaz eta mamiz. Bertsoa eta musika esperimentalak ditu lehengaiak.



Presentzia, denbora eta espazioa Ornitorrinkusen

Lehen aipatutako «ekintza ikasia» zentzu zabalean dekonstruitzea izan da Ornitorrinkusen helburuetako bat. Dekonstruitzea edo kuestionatzea: emakume izateko modua; ikuskizuna ulertzeko modua eta ikuskizunerako lekua; musika ulertzeko modua; bertsolaritza ulertzeko modua, bertsotan egitekoa...

Ikusten ez dena, entzuten ez dena, garrantzitsua ez dena seinalatzea gai errekkurrenenteetako bat da Ornitorrinkusen. Ez hitzez eta deskriptiboki seinalatzea bakarrik, baizik ez-den hori dena bilakatzea, eta dena bilakatzeko lehengai ez-den hori bera izatea: *Isiltasuna* elementu edukizko eta sonoro bezala, sortzeko lehengai bezala; *arnasa* berdin, orokorrean izaten ez duen presentzia eta garrantzia emanaz; *bolumenak*... Oro har presentziarik izaten ez duten hotsetan jartzen da adimena.

Fokotik kanpo dauden hotsen, hitzen, egoeren, mugimenduen gaineko gogoeta egiten da Ornitorrinkusen.

Berdin saioaren espazio fisikoekin ere. Ikusezina dena ikusgarri egin. Esate baterako, Hernaniko Leoka labaderoan egin zen Ornitorrinkusen lehenengo saioa: beti hor, edo hobeto esanda han, bazterrean, ezkutuan egon den lekuari beste era batera begiratzeko saioa, hain zuzen.

Posmodernitateak egin duen bezala guztiz kuestionatzen dira

musika kultu/herrikoi, ahozko/ idatzi, tradizio/esperimental zatiketak. *A priori* urruna eta bateraezina dena era trinkoan ematea da helburua, hizkuntza komun bat bilatuz.

Ornitorrinkusek galdera egiten du bai bertsolaritzak erabiltzen duen kode komun hiper-ezagunak publikoari egozten dion rolaz bai eta musika esperimentalak entzuleak ipintzen dituen lekuaz ere. Kode komun imaginarioak baliatu eta ekintzaren bidez irauliz, pertzepzioari interpretazio aukera aniztunak emanez.

Publikoarekiko harremana aldatzen saiatzen da. Publikoa situazioaren/saioaren parte aktibo bilakatzen. Kokapenaren bidez, hasteko; eta ekintzaren bidez, ondoren.

Ornitorrinkus, izenak dioen bezala, sailkapenak kuestionatzeko eta sailkapen horiei dagozkien jarretatik irteteen zer gertatzen den aztertzeke saioa da.

Zentroa/bazterra, garrantzitsua/garrantzirik gabea, entzuten dena/ez-dena, nolabaitekoa izateko derrigortasuna, jendaurrerako ezintasuna, jarrera posturala... Esan beharrik ez dago auzi horiek gehienak genero rolekin zerikusi zuzena duten metaforak direla.

Dena sailkatu eta arautu beharraz, hala kantatzen du Ornitorrinkusek: «Baldin eta sailka ezina, orduan, 'sailkaezin' bezala sailkatua».

Ornitorrinkus: Maialen Lujanbio, Judith Montero

Despojándose del corsé en público

Ornitorrinkus: bersolarismo y música experimental





Ornitorrinkus saioa

Para expresar lo que es una *sesión de versos*, en inglés se utiliza la palabra *performance*. En castellano *actuación*, en euskara *saioa*. Reparemos en la similitud. Performance: plasmar, ejecutar, acción o proeza. Una sesión, en definitiva.

Cuando empezamos con Ornitorrinkus, a la hora de dar una explicación por escrito nos encontramos con esa dificultad: ¿cómo llamarle? *Espectáculo* no es; *concierto* tampoco; *performance*, en su sentido artístico clásico, no; *representación*... ¿Quién la realiza y quién la recibe...? *Evento*... a día de hoy no se ha utilizado este término para nombrar una actividad artística... Y como muchas otras veces, la solución estaba en el origen, en una palabra en la que, a fuerza de oírla, no reparamos: Sesión.

Ornitorrinkus es una sesión que combina bersolarismo y música experimental.

Performance y Ornitorrinkus

Esther Ferrer afirma que performance es el arte de la presencia, del espacio y del tiempo medido. Para John Cage, la música «es algo que sucede en un tiempo medido».

Así, la música y la performance tienen una importante característica en común. Son acciones que suceden en el tiempo, son situaciones. La propia Ferrer define su actividad como «música de gesto».

La performance es, pues, situación. Situación creada por medio de la acción.

Acción sonido/palabra: en el bersolarismo y en la música

Performance, pero, si es una acción, ¿qué es una acción? ¿Es imprescindible que sea física? ¿Gestual? ¿La acción puede ser solamente de palabra?

En las sesiones de versos la acción está en las palabras, no en los gestos, no en la expresión corporal, no en la acción física. La acción es representada por la palabra, y sucede en la mente de los oyentes. Es imaginaria.

El mundo de la música es tremendamente amplio, pero si nos limitamos a la música instrumental, su acción física es crear sonido, tocar.

Y el resto de gestos que se puedan producir, serán gestos dirigidos a enfatizar los altibajos y los movimientos de la música. Además, lo que expresa la acción sonora es algo totalmente abstracto.

Pero, aun sin representar nada concreto, la música tiene una capacidad extraordinaria para movilizar los sentimientos más íntimos (a la música se le aplica el adjetivo de *universalidad*, pero también se le imputa una naturaleza manipuladora).

¿Qué acción sucede entonces en la mente del oyente, cuando escucha el sonido, la música? De hecho, no es fácilmente descifrable, no es descriptiva. Por lo tanto, ¿qué acción imaginaria sucede en la mente-estómago-entrepierna-pie... del receptor?

¿Podríamos decir, acaso, que existe un imaginario común a la hora de construir esas acciones en las mentes de los oyentes? ¿Existen códigos intemporales con significados unificados colectivamente? ¿Y cuál es el peso del género a la hora de dotar de significado a las acciones?

Performance y género

«Para Judith Butler, el género es una forma de proceder, una especie de performance, resultado de la repetición obsesiva de acciones para la construcción de la identidad».

Ramos López, Pilar (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

El primer paso es ser consciente de esa *forma aprendida de proceder*. Observar el modo de proceder, y a partir de ahí empezar a trabajar.

Como afirma la técnica Alexander, para corregir un mal movimiento corporal lo primero no es intentar cambiar el movimiento, porque el resultado también será inadecuado. El primer paso es dejar de hacer lo que se está haciendo. Aplicando ese principio al género, en lugar de modificar esas acciones repetidas, dejar de hacerlas sería un gran paso. No hacer lo que se hace.

Si el género es una forma de proceder, debemos de preguntarnos cómo son las formas de proceder del bersolarismo y de la música.

Relacionando las características de la *performance* con el bersolarismo, podríamos decir que este tiene dos características principales:

Presencia: quieta pero importante. Presencia física y presencia de voz. Ocupación del espacio, ser el centro...

Acción: de palabra, argumental, opinión, posicionamiento. Tomar la palabra, mantener la palabra... En el bersolarismo el mensaje es un elemento fundamental, se basa en la argumentación y la dialéctica. La quietud del cuerpo es, a su vez, un apoyo al mensaje, una forma

de no provocar distorsiones; así se interpreta hoy en día.

En el caso de la música, la presencia y la acción están totalmente unidas. La propia acción de tocar el instrumento condiciona totalmente la presencia; unos se tocan sentado, en pie otros, los hay que se tocan a golpes (percusión), o frotándolos (los de cuerda), o los de viento introduciendo una parte en la boca...

Los instrumentos musicales han sido clasificados desde un punto de vista de género en la historia, primero prohibiendo que las mujeres tocasen instrumentos que deben introducirse en la boca, y evitándolo después.

Percibimos de muy diferente manera una mujer que toca el arpa, o una que vemos tocando la batería o el trombón, la presencia sobre el tablado es totalmente diferente.

En Ornitorrinkus se utiliza toda la familia del saxofón, desde el saxo soprano (el más pequeño) hasta el barítono (el mayor y de sonido más grave), y su presencia, unida a que los toque una mujer, puede condicionar totalmente la forma de percibir esa actuación.

Actuaciones en espacios públicos

Las actuaciones de bersolarismo y de música se producen en espacios públicos.

¿Qué dificultades históricas ha sufrido la mujer a la hora de actuar en espacios públicos?

El bersolarismo ha sido un campo de hombres, así ha sido considerado hasta ahora. Pero sabemos que también ha habido mujeres bersolaris. La primera cita que encontramos es la de los fueros viejos de Bizkaia, de 1452.

«Mujeres que son conocidas por desvergonzadas y revolvedoras de vecindades y ponen coplas y cantares a manera de libelo (que el Fuero llama profazadas)». Estas profazadoras tenían prohibido cantar versos a los difuntos, bajo multa de mil maravedíes.

Y precisamente esa prohibición de cantar es la que nos demuestra que cantaban. Es decir, la historia conocida de las mujeres bersolaris comienza con una prohibición.

En el caso de la música, no necesitamos remontarnos siglos atrás para encontrar prohibiciones. Por ejemplo, en el Alarde de Irún, las mujeres miembros de la Banda de Música no tocan el día de San Marcial, por «voluntad propia» nos dicen... Las mujeres de las txarangas que participan en la víspera de San Sebastián en Donostia han tenido muchos problemas para poder entrar en algunas sociedades, en el Concierto de Año Nuevo de Viena los músicos son hombres y las mujeres tienen prohibido participar... Las cosas van cambiando poco a poco, pero todavía es fácil encontrar casos de este tipo. ¿Cómo afectan estas actitudes a las vivencias de las mujeres con la música?

Después de las profazadoras también ha habido mujeres bersolaris, que trabajaban la improvisación, tal y como hoy en día todavía nos cuentan sus hijos y nietos: «la mejor bersolari de nuestra casa era la tía».

Sí, cantaban versos, pero siempre en el espacio privado, dentro de las cuatro paredes de sus casas. No en espacios públicos.

La mujer en un espacio público, como centro de atención, dueña de la palabra, protagonista de la fiesta... Era algo totalmente impensable hasta hace bien poco. Y lo sigue siendo todavía, a pesar de que las cosas van cambiando poco a poco; la mujer que quiera cantar (u otra cosa) en público, tendrá grandes problemas.

En la música también, siempre ha habido mujeres músicos. Pero la diferencia está entre compositores e intérpretes: muchas mujeres han

sido intérpretes, primeramente en la aristocracia. Después, la aparición de la burguesía permitió que hubiese instrumentos musicales en muchas casas, y la creación del piano, con su versión de pared (un piano adecuado para colocar contra la pared de la sala de estar), ofreció un amplio campo de posibilidades a las personas que tenían costumbre de tocar en casa. Era muy habitual que todas las noches los miembros de una familia se reuniesen para tocar música, un instrumento cada uno. Las mujeres también, por supuesto. En el espacio privado. Veían adecuado que una mujer supiera algo de música, pero casi como elemento decorativo. Mientras estaba soltera, a modo de entretenimiento.

Pero, por ejemplo, a pesar de que la hermana de Mozart era una intérprete de gran talento, Wolfgang Amadeus padre decidió que el gran músico sería el hijo, y éste fue el que llevó a la corte.

Posteriormente, en el siglo XIX, no podemos dejar de citar el caso de Clara Schumann (Alemania, 1819-1896): fue una extraordinaria concertista de piano, se crió y educó dentro de una famosa familia de músicos, y cosechó gran fama en las 40 giras que realizó. Fue uno de los grandes nombres de la época. Se casó con Robert Schumann, tuvo 8 hijos, y durante largo tiempo la familia se mantuvo gracias al dinero que ella había logrado... Pero a pesar de tener una sólida formación como compositora, aún siendo admirada como pianista y como compositora, dijo: «un tiempo pensé que tenía cierta capacidad para crear, pero he renunciado a esa idea; una mujer no debe tener deseos de componer música. Si hasta ahora nadie ha conseguido hacerlo, ¿qué puedo esperar yo?». El caso de esta mujer es tan significativo como singular.

A pesar de que las cosas han cambiado algo, ¿ese cambio se ha producido igual en todos los tipos y campos musicales? Muchos profesores de música son mujeres, ¿qué sucede entonces en las propuestas sobre un escenario? ¿Cuántas mujeres intérpretes hay en los grupos de verbena, a la hora de hacer música instrumental en un ambiente festivo? ¿O es que la mayoría de ellas son cantantes? ¿Por qué? ¿Qué función cumplen los cantantes en los grupos? ¿Qué sucede a las mujeres a la hora de salir al escenario?

Presencia sonido/palabra: en el bersolarismo y en la música

La mujer no está entrenada para ocupar el espacio, ni para tomar ni para mantener la palabra. En centro y la palabra, destacar, son lugares que no le corresponden. La mujer no está educada para dirigir un grupo grande, mucho menos si ese grupo está formado por hombres.

Ver a una mujer en el centro de atención transmite, a menudo, incomodidad y falta de seguridad al receptor. También cuando el receptor es mujer. Suelen brotar sentimientos de identificación, de representación, los cuales son clara muestra de una situación no saludable.

«El verso me ha ayudado a sentirme incómoda en el mundo» (...) «El ejercicio de responder a las rimas me ha enseñado que no he sido educada para decir las cosas sin pensar» (...) «A la hora de comenzar la sesión de versos he aprendido que no me han educado para tomar la iniciativa: mejor si comienza el otro, yo le seguiré a continuación» (...) «En el momento de subir al tablado me he dado cuenta de que no me han educado para andar sin protección: si somos seis bersolaris, difícilmente saldré la primera o la última. Mejor en el centro, protegida por delante y por detrás» (...) «Al elegir el compañero para versificar, me he dado cuenta de que no me han educado para tener una voz autoritaria. ¿Por qué he llamado a ese chico para la sesión de versos en aquel barrio?» (...) «¿Por qué necesito algunas veces una voz masculina a mi lado?» (...) «¿Por qué me siento más cómoda en el teatro que en el frontón? ¿Por qué canto cada vez más bajo? ¿Por qué me gustan para los versos las músicas que me gustan? ¿Por qué siento a veces ganas de sentarme en un taburete, ponerme un vestido y cantar con las piernas cruzadas?»

Uxue Alberdi: «Zu emakumea zara»
29/10/2008, *Berria*.

Por otra parte, la palabra de la mujer no tiene ni el peso ni la credibilidad de la del hombre. La mujer ha vivido la experiencia de no ser escuchada, y siente miedo de que vuelva a ocurrir. Comienza su participación, siempre, pidiendo permiso: *creo... No sé, eh, pero... Opino que, eh...* El hombre es el que da legitimidad. En una comida popular (y en otros muchos contextos), el hecho de que canten dos mujeres provoca, incluso al propio bersolari, falta de seguridad y dudas sobre la legitimidad de lo que se está haciendo.

La mujer no está habituada a ser el centro, mucho menos a ser el alma o protagonista de la fiesta. La fiesta y la mujer, como el humor y la mujer, son temas delicados todavía a día de hoy. Temas a estudiar.

La persona que actúa en público, debe mostrar seguridad en sí misma. Por medio de la palabra, por medio del cuerpo, de la pose. Y esa seguridad es la que falta muchas veces a las mujeres. También les puede faltar a los hombres, por supuesto, pero la mujer, en general, no está educada para ello.

¿Cómo avanzar?

A pesar de todas las dificultades, más de una mujer ha realizado su camino en el bersolarismo.

«El de Arrate es un cuerpo contundente, rotundo, de una pieza, y esto hace que esté enraizado en la cultura vasca» (...) «Que sea un cuerpo más acorde con la corporeidad del bertsolarismo. Pero implica al mismo tiempo un desafío a su propia cultura y desde el interior de la misma».

(...)

«Mi argumento central es que el cuerpo ha tenido un papel central en la presencia y la legitimación de las mujeres en un mundo de hombres, como lo ha sido hasta hace poco el bertsolarismo y lo sigue siendo de alguna manera, y en general en la sociedad vasca».

Esteban, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

A la mujer, a la hora de cantar versos, se le han valorado, principalmente, esas características consideradas masculinas: arranque para responder, firmeza, seguridad, contundencia, falta de vergüenza, no acobardarse... Pero Mari Luz Esteban matiza que estas características no son masculinas, sino poses y actitudes que conforman un todo con la cultura vasca.

En definitiva, los que han hecho camino en el bersolarismo, hasta hoy en día, han sido los poseedores de esas características. (En el bersolarismo, ser *drag-king* es ser *plazagizon*, es decir, desenvuelto ante el público). Pero la cuestión es que de su amplia gama de características solamente han podido utilizar, sacar esas.

¿Es posible el bersolarismo con otro tipo de características?

En el mundo de la música sucede algo parecido, la habilidad, muchas veces, se mide en la fuerza, la rapidez, la capacidad de llegar a las notas más altas, en el papel de *leader*.

Así pues, está claro, para poder avanzar en la actividad artística pública, no existe otra manera que ser bueno, el doble de bueno, mejor que los propios hombres en las citadas actitudes.

Pero aun avanzando un tramo del camino con esas actitudes, aun siendo aceptado en base a esas características, también se sienten otros deseos. Deseo de mostrar y demostrar actitudes diferentes a esas. De quitarnos el corsé que nos oprime.

Pero, ¿cómo lograr entonces proponer un modo de mostrar esas otras actitudes, esos otros tonos de voz, esos otros temas en otro espacio?

En un intento de responder a la pregunta, nació Ornitorrinkus.



Ornitorrinkus

Ornitorrinkus muestra claramente sus principios desde su propio nombre: el ornitorrinco era un animal desconocido para los europeos, pero existía. Cuando lo descubrieron, los científicos tardaron años en sus intentos de clasificación. Las clasificaciones que proponían variaban en base al aspecto en el que ponían su atención, pero siempre les quedaba algún fleco por definir. No se adecuaba a los moldes que disponían. Parecía un animal hecho a trozos, y reunía en un mismo cuerpo características hasta entonces consideradas incompatibles.

La idea de lo inclasificable, del campo ambiguo, de lo que no puede saberse qué es, eso es la forma y el sentido de Ornitorrinkus. Y su materia prima el verso y la música experimental.

Presencia, tiempo y espacio en Ornitorrinkus

Uno de los objetivos de Ornitorrinkus ha sido la deconstrucción, en sentido amplio, de la antes citada «acción aprendida». Deconstruir o cuestionar: el modo de ser mujer; el modo de entender el espectáculo y el lugar para el mismo; el modo de entender la música; el modo de entender el bersolarismo, el cantar versos...

Señalar lo que no se ve, lo que no se oye, lo que no tiene importancia, es uno de los temas recurrentes de Ornitorrinkus. No solamente señalar por medio de la palabra y la descripción, sino transformar lo-que-no es en algo que es; y la materia prima para esa transformación es, precisamente, ser lo-que-no-es: el silencio como elemento de contenido y elemento sonoro, como materia prima de creación; lo mismo la respiración, dándole la presencia y la importancia que normalmente no suele tener; el volumen... Normalmente, dirigimos la atención a los sonidos que no tienen presencia.

Ornitorrinkus reflexiona sobre los sonidos, palabras, situaciones que se encuentran fuera de foco. Lo mismo en lo que se refiere al espacio físico de la sesión. Hacer visible lo invisible. Por ejemplo, la primera sesión de Ornitorrinkus se realizó en el lavadero Leoka de Hernani, una sesión para mirar de otra manera a un lugar que siempre ha estado ahí, mejor dicho, allí, apartado, escondido.

Al igual que ha hecho la postmodernidad, se cuestionan totalmente las divisiones música culta/popular, oral/escrito, tradicional/experimental. El objetivo es ofrecer de una manera sintética lo que *a priori* es lejano e incompatible, buscando para ello un idioma común.

Ornitorrinkus se pregunta acerca del rol que impone al público el hiper conocido código común que utiliza el bersolarismo, y acerca del lugar en que la música experimental coloca a los oyentes. Utilizando códigos comunes imaginarios y modificándolos mediante la acción, ofreciendo múltiples opciones de interpretación a la percepción. Intenta cambiar la relación con el público, convirtiéndolo en parte activa de la situación/sesión. Empezando por la posición, y continuando mediante la acción.

Ornitorrinkus, como su nombre indica, es una sesión para cuestionar las clasificaciones y estudiar qué es lo que sucede al salirse de las actitudes que corresponden a las mismas.

Centro/margen, importante/sin importancia, lo que se escucha/no se escucha, obligación de ser de algún modo, incapacidad ante el público, actitud postural... Es evidente que todas éstas son metáforas relacionadas directamente con los roles de género.

Sobre la necesidad de clasificar y regular todo, Ornitorrinkus nos canta así: «Lo que no se puede clasificar, entonces, clasificado como ‘inclasificable’».

PERMANENT FOOD



Objektu Argitaratu Ezezagun limurtzaile batzuez eta errealaren eta birtualaren arteko bestelako soluzio mistoez

Amerikako rock talde gazte baten lehen albumeko kontrazalean, aldizkari esperimental askoren buruan oso egoki egongo litzatekeen esaldi hau ageri da: «Ezinezkoa zela ez genekielako egin dugu». Egiaz, aldizkari baten lehen zenbakiak balentria izugarria izaten segitzen du, balentria ekonomiko eta praktiko galanta, baina irudiaren eta gaur egungo artearen munduan, esperientzia frantses eta europar batzuek trantzea gainditzea lortzen dute, argitalpenaren forman eta interfazeaz ikuspegi kritiko berria aplikatuta.

1. *Semaine*, aldizkakotasunaren beste geografia bat.

Gaur egun artearen munduan, bai Frantzian bai Europan, landako ekintzen aniztasun handian datza aldea, nahiz bizirik iraun ahal izateko gero eta zailtasun handiagoak dituzten arte-zentro txikiek, arte ofizialaren boterearen aurrean.

Arlesekko Analogue argitaletxea, **Gwenola Menouek** zuzendua, artera iritsi ahal izatea bultzatzen du. Eta liburuak ere argitaratzen ditu, esaterako **Jochen Gerzen** *L'anthologie de l'art* izenekoa; honek, urtebetez, artisten eta arte-kritikarien arteko hainbat elkartruke eragin zituen. Bildumak, era berean, **Raymond Hainsen** *La boîte à fiches* lana du, Errealista Berrien taldeko autorearen haurtzaroko argazki bilduma bat bera, hitz jokoak eta kultur erreferentziak jasotzen dituzten irakurketa ohar eta iruzkinaz.

Semaine gaur egungo arteari buruzko astekari bat da, obra eta erakusketen denboratasunean bildua, hauek talde editorialak pentsamenduaren arkeologiatzat definitzen duen ikuspegi historiko batetik aurkezten baititu. Aldizkariaren ataletan asteko libretoen bidez garatutako esplorazioa da. *Semaine* aldizkariak zuzenean elkarriketatzen ditu artistak, erakusketa komisarioak eta autoreak; gero, bildutako informazio guztiarekin, zortzi faszikuluko katalogo bat prestatu, eta bi hilean behin argitaratzen ditu. Formatu horrek hobeto saltzeko aukera ematen dio.

2. Bildumagilea eredu

Bilduma-espirtua berezkoa zaie artista batzuei, esaterako **Joachim Schmidi** edo **Claude Closky** frantsesari; honek aldizkari txikiak edo katalogo tematikoak prestatzen ditu, eta horietan artista saiatu egiten da bere ordena aurkitzen, irudi aniztasunaren barnean betiere. Joachimek honakoa diosku bere webean: «Nire liburu sortek normalean argazkilari afizionatuek ekiten dieten gaietara jotzen dute. Web partekatuetan aurkitu ditudan argazkiak aukeratzin eta antolatzen joan naiz, Flickrrekoak esaterako, etengabeko bilakaeran den argazki digitalen entziklopedia bat sortzeko. Liburu bakoitzak gertakari jakin edo ideia fotografiko batekin lotutako irudiak dauzka; horiek bildurik, bertako argazkiaren lengoia moderna eskaintzea da helburua».

Georges Perecek beste literatur eredu bat eskaintzen du bere *Penser/Classer* liburuan; hau, oraindik ere, esperimentazio-gai eta erreferentzia da artista berri askorentzat.

Dagoeneko hainbat urtetatik badakigu, zinearen hastapenetik alegia, irudiak elkartuz gero zentzu berria eman diezaiekegula, sekuentzia logikoaren eta filmen muntaketaren printzipioarekin bat.

2.a. Bilduma antolatua

Arte ofizialaren munduan serio hartua izateko, arte-zentro, kunsthaus eta museoen pare alegia, gutxienez ehun orriko liburuak eta katalogoak produzitu beharra dago. Printzipio horretan oinarriturik, M19 (maiatzaren 19aren aipamena egiten du izenak) argitaletxeak *Grammes d'Art* izeneko urtekaria ateratzen du, eta honetan nazioarte mailako hainbat artistaren obrak biltzen ditu.

Editorial honek aldizkariak eta liburuak erredaktatzen eta argitaratzen ditu, eta obra ezezagunei espazio jakin bat eskaintzen die. Zenbaki bakoitzak bere pisu zehatza darama izenburutzat, esaterako *1865 grammes d'art* izena du bigarren zenbakiak. Bilduma hau

zorrotz kudeatzen dute **Pierre Drenan** eta **Frédéric de Lachèze** fundatzaileek, eta arreta izugarria jartzen dute gai batekin lotutako artistak edo ikuspegi artistiko bera partekatzen dutenak aukeratzeko unean. Obren arteko aldeek erabateko zentzua ematen diote egiten duten kritikari.

2.b. *Permanent Food*, prestazio handiko artxiboa

Artearen merkatuan ugari direnak ez dira OHEak (UFO), baizik eta OAEak (Objektu Argitaratu Ezezagunak). *Permanent Food* dugu horietako bat, **Maurizio Cattelan** artista italiarrak eta **Paola Manfrinek** bi urtean behin editatua; ostean, **Dominique Gonzalez-Foersteren** laguntza du 1995az geroztik. Berez argitalpen birtuala ez bada ere, ez du talde editorialik ez bulegorik, eta lanabes bikaina da ikusizkoaren arloko joerei azterketa egin ahal izateko. L'Association des Temps Libérések argitaratzen du, Les Presses du Réelek editatzen (Dijon, Frantzia), eta Idea Booksek (Amsterdam, Holanda) egiten du banaketa, Dijongo Kontsortzioarekin batera.

Zenbaki bakoitzak munduko beste argitalpen batzuetatik ateratako irudi aukera bat jasotzen du, eta prentsako ebakin gisa aurkezten. Zenbaki bakoitzean, hainbat testuinguru elkarren ondoan jarriz lortzen da irudien ikusizko indarra. Hautaketa epe luzeak lagundu egiten du, Paola Manfrinek dioen moduan, «nolabait, bizi garen une historikoa deskribatzen duen sekuentzia bat» sortzen. Batzuetan kritikari izaten ausartzen dira, eta, esate baterako **Mariuccia Casadioen** (*Vogue* Italiaren editorea) ideia batean oinarritutako zenbaki bat egin dute, *Vogue* aldizkariaren hainbat ediziotan bilduta horretarako materiala.

Irudi corpus honek ironia lantzen du eskuarki, eta iturri mistoetatik ateratako lengoia gordina eraikitzen du, umore beltzeko, are dramatikoagoko, ukitu batzuk ere emanaz horri. Metaketan oinarritutako logika berri bat, irakurketa parametro berriak sartzen dituen bat eta, funtsezko batasuna orrialde bikoitzean

datzan arren, diptikotzat har daitekeena bera. Baina *Permanent Food* erregela idatzi gabeek hain berdinak ez diren irudiak jartzen dituzte aurrez aurre; horietako bakoitza muturreko esangura edo erabilera eremuetatik dator, eta irakurlea nahastu egiten du, ezen kostatu egiten zaio horiek lotzen dituen erlazioa aurkitzen eta, beraz, horien zentzua sekula ez da begi-bistakoa izaten. Ulerkuntza aurkitzeko, deskubritzeko dago beti. Baina misterio handi hori ez da beti izaten, eta horren zentzua eraikiten edo berreraikitzen amaitzen dugu, orrialde bikoitz batzuk pasatu ondoren. Paradoxikoki, abantailetakoa bat zera da, normalean irudi bat irakurtzen ematen dugun denbora zeharo laburra, kasu honetan, areagotu, luzatu egiten dela. Zenbaki bakoitza, nolabait, ikonografiako zulo beltz moduko batzuen gainean dago eraikita, eta zulo beltz horien barnean erlazio berriak sortzen dira, eta esangurak etenik mantentzen; hala, bere memoria sortzen dute.

3. *lacritique.org* (aldizkari atala) eta *Photos Nouvelles*, web eta paper artean

Interneten eta argitalpenaren artean oreka egoki eta zuzena mantentzearen, baina une honetan → www.lacritique.org gure aldizkariaren online bertsio bat inprimatzeko behar besteko funtsik ez dugula, gure Erredakzio Komitearekin batera, dagoeneko editatutako aldizkariekin kolaboratzea erabaki dugu. Horretarako, *Area revue*(s) (rekiko elkartruke bat egin dugu. Argitalpen horren zenbaki bakoitzak, tematikoak izaten dira, artikulak eta artista, erakusketa komisario, filosofo eta giza zientzien arloko izen handikoei egindako elkarrizketak izaten ditu. Azken zenbakia, esate baterako, «artearen balioei» buruz ari zen, eta bertan dago nik **Jean Kapérami** buruz idatzitako testua; Kapéram Errealista Berriak taldearen outsidersa izan zen, eta Frantzia lehenetakoa, gainera, komunikabideen estetika aintzat hartzen eta lantzen. Gure herrialdean aitzindarietakoa izan zen, halaber, bere *Million* serieko bertsio grafikoko marrazkiak produzitzeko ordenagailu bat erabiltzen. Guretzat aukera bat izan zen,

obra interesgarri eta orain historiko horietako testu eta ilustrazio sorta handi bat online eskaintzeko. Sorkuntzaren eremuan, askotan bakar-bakarrik berrikuntzetara jotzen dugu, eta hutsune historikoak sortzen ditugu azkenean; baina gure asmoa joera hori alderantztea da.

Ildo honetatik, *Photos Nouvelle*ekin (Ed. Atlantica) ere kolaboratzen dugu; bi hilean behin ateratzen den aldizkaria da, joera guztietako egungo argazkigintzan espezializatua. Horrek modua ematen digu irudi pila handia argitaratzeko, nahiz paper-zorro gisa eta hurrenkera tematikorik gabe antolatuta egon. Eta elkartruke horretan lagundu egin dute egungo inprimatze kostu handiek eta mantentzen ari den eskariak; izan ere, irakurleek gero eta gehiago jotzen duten arren sarera, batzuek nahiago dute, oraindik ere, liburua.

Hala eta guztiz, euskarri birtualean ere ikuspegi kalitate bera eskaini nahi dugu, eta horretarako kontzeptuak antolatu ditugu gure atalak, kontzeptu horiek lanabes teoriko espezifikoeekin lotuta daudela.

- *Écart*s (Diferentziak) honek arauarekin eta estandararekin eta grezierazko «doxa» terminoarekin du zerikusia, eta edertasunaren eta gustuaren kontua planteatzen du.
- *Précipité* (Hauspeakina), kimikako termino honen bidez ilustratu egin nahi baita artisten eta bere inguruen arteko harremana.
- *Nécessité* (Beharra) autoreak bere forma estetikoak eguneroko praktikaren bidez aurkitzeko duen premia berresteko ahalegin bat da. Kandinskyren barne beharrera igortzen gaitu, baina zentzu zabalago batez; desirarekin zein erreazio eta zoriarekin du zerikusia.
- *Pretexte* (Aitzakia). Lana subjektutik bereiziriko objektutzat hartzen da, eta erlazioa komunitarismoarekin eta sortzaileen diskurtsoan oinarritutako konpromiso politikoarekin dago lotuta.
- *Tactique* (Taktika) gaur egungo artearen merkatua, karrera eta ekonomia hartzen ari diren jarrera aztertzen saiatzen da, materialak bezain garrantzitsuak baitira horiek.

- *Lacune* (Hutsunea). Artearen historia berriak agerian jartzen dituelarik artista edo korronte batzuen gainean dituen hutsuneak, horiek behin eta berriro ahazten dituela edo barnean daramatzen kontzeptu-akatsak, gure geure sistema zalantzan jartzeko ueña iritsi da.

Sarrera hauek guztiek irudi eta obren beste irakurketa batzuk esperimintatzea ahalbidetzen digute.

4. *Synesthésie*, online aldizkari batetik benetako Arte Birtualaren Zentro batera

Anne-Marie Moricek duela hamabost urte fundatu zuen Interneten sorkuntza-aldizkari hau. Horretarako, teknologia berriek eskaintzen dituzten aukerak baliatu zituen, artistei eremu esperimintal honetan espazio bat eskaintzearen eta, era berean, haiek, bere kritikez edo ikuspegi teorikoez, ekarpena egiteko aukera izatearren. Web orria hainbat ataletan dago antolatuta: «aldizkariak», «blogak», «zoom teorikoak», «gertakariak», «baliabideak», eta protagonista profesionalen estekak ere baditu.

Bere azken zenbakiko gaiaren esparruan, hiria eta honen garapen berriak baita gaia, *Synesthésiek*, urte amaieran, Art Grandeur Nature bienalarekin kolaboratu zuen, Seine-Saint-Denis departamentuan zehar espazio irekietan antolatutako erakusketetan. Bere instalazio, eskultura eta bestelako piezen bidez, artistek hainbat tokiren eta biztanleek horiez egiten duten erabileraren artean dagoen harremana planteatzen dute. Filosofo eta arte-kritikariak ere heldu izan diete kontu horiei, hiri espazio berrien eraketa dinamikoa aztertu dutenean «zona» kontzeptuari loturik. Aldizkariaren aurreko zenbakiek, newsletter baten bidez iragartzen zituzten, kapitulu teoriko bat behintzat bazuten beti. Paperean ere atera dute zenbaki bat, Departamentuko Kontseilu Nagusiak finantzatuta, eta horrenbestez modua izan dute testu teorikoak eta katalogo bat (*Grafisme*: Pierre di Sciallo Atelier, Le Comptoir des Indépendantsek banatua) jaso dituen liburu bat saltzeko.

Duela gutxiago, aldizkari hori zenbait feria eta ekitalditan izan da, esaterako La Force de l'Arten; hiru urtean behingo hau saiatu egiten da, halako arrakasta batez gainera, gaur egungo arte frantsesaren egoeraren berri ematen, eta kritika asko eta asko jaso ditu beti, obren aukeraketari dagokionez: oso emakume gutxi eta beti artista berberak, nahiz horietako batzuk, dena esan behar, oso-oso onak diren, zalantzarik gabe. Egin duen gauzarik onenetako bat *Synesthésie* kontuan hartzea izan da, ezen bide hori jorratuta aukera eman die benetan desberdinak diren proposamenei, esaterako Isabelle Grossek egin 3Dko *Upstream* bideoari edo *Serge Lhermitte*k duela gutxi egindako *Egoera urbanoetako gorputz eta gizarte jarrearen hiztegi laburra* lanari, besteak beste. Anne-Marie Moriceren lantaldeak egin duen bilduma birtualak aukera berria topatu du erakusketan, Grand Palaisen edo Interneten jendearen aurrean agertzeko.

Performancea, sarritan, azken hamarkadetan zehar *body art*ari eta orainaren premiatik sortzen den zuzeneko ikuskizunari lotuta egon da, koreografiatik oso-oso hurbil, historiatic aparte. Gorputz erreala, haragizkoa, ageri ez bada ere aldizkarietan, saiatu gara proiektu mota hau irudi-gorputz berriez osatzen, energia forma berriak sortzeko ahalegin batez, eta produkzio eta banaketa modu desberdinak harturik oinarri. Irakurketa berria eta estrategia desberdinak azken batean, gaur egungo arteak dagoeneko esperimintatuak.

→ www.synesthesie.com

→ www.lacritique.org

→ www.lespressesdureel.com

→ www.analogues.fr

→ www.m19.fr

→ www.areaparis.com

→ www.atlantica.fr/API/Photonouvelles.php

De algunos seductores Objetos Publicados No Identificados y demás soluciones mixtas entre lo real y lo virtual

En la contraportada del primer álbum de un joven grupo de rock americano aparece esta frase, que podría perfectamente encabezar numerosas revistas experimentales: «Lo hemos hecho porque no sabíamos que era imposible». Ciertamente, el primer número de una revista sigue siendo toda una hazaña, económica y práctica, pero en el mundo de la imagen y del arte contemporáneo, algunas experiencias francesas y europeas consiguen superar el trance con un nuevo enfoque crítico en la forma e interfaz de publicación.

1. *Semaine*, otra geografía de la periodicidad

En el mundo del arte hoy en día, en Francia pero también en Europa, la diferencia reside en la gran diversidad de acciones de campo, a pesar de las cada vez mayores dificultades para sobrevivir que tienen que sortear los pequeños centros de arte, frente al poder del arte oficial.

La editorial Analogue, de Arles, dirigida por **Gwenola Menou**, favorece el acceso al arte. Y publica también libros, como *L'anthologie de l'art* de **Jochen Gerz**, que propició durante un año intercambios entre artistas y críticos de arte. La colección cuenta también con *La boîte à fiches* de **Raymond Hains**, una recopilación de fotografías de infancia del autor del grupo de los Nuevos Realistas, con anotaciones de lectura y comentarios, que incluyen juegos de palabras y referencias culturales.

Semaine es un semanal de arte contemporáneo, centrado en la temporalidad de las obras y exposiciones presentadas desde una óptica histórica, que el equipo editorial define como arqueología del pensamiento. Una exploración desarrollada en las distintas secciones por medio de libretos semanales. *Semaine* entrevista directamente a los artistas, los comisarios de exposiciones y los autores; posteriormente, con toda la información recopilada, elabora un catálogo

PHOTOS NOUVELLES



55

janvier-juin 2009

France 5,50 € | Belgique 5,60 €

Canada 8,60 \$ canadien

Danaé Panchaud
Marvi Lacar
Magali Dougados
Carla van de Puttelaar
Anne Deniau
Tania Mouraud
Carolle Benitah
Svetlana Khachaturova
Eva Leitolf
Arièle Bonzon
Fernande Petitdemange

de ocho fascículos, que va publicando cada dos meses. Un formato que le permite venderse mejor.

2. El coleccionista como modelo

El espíritu de colección es inherente a algunos artistas, como **Joachim Schmid** o el francés **Claude Closky**, que elabora pequeñas revistas o catálogos temáticos, en los cuales el artista intenta encontrar su propio orden dentro de la diversidad de imágenes. Joachim proclama en su web: «Mis series de libros se centran en los temas generalmente abordados por los fotógrafos aficionados. He ido seleccionando y ordenando las fotos que he encontrado en webs compartidas, como Flickr, para crear una enciclopedia de fotos digitales en constante evolución. Cada libro contiene imágenes relacionadas con un acontecimiento concreto o una idea fotográfica; su agrupación pretende ofrecer un lenguaje moderno de la fotografía vernácula».

Georges Perec ofrece otro modelo literario, en su libro *Penser/Classer*, que sigue siendo objeto de experimentación y referencia todavía hoy en día para numerosos artistas noveles y que se sustenta en la referencia al lenguaje y a su organización.

Sabemos desde hace años –desde los inicios del cine–, que juntando imágenes podemos darles un nuevo sentido, conforme al principio de secuencia lógica y de montaje de películas.

2.a. Una colección organizada

Para ser tomado en serio en el mundo del arte oficial, al mismo nivel que los centros de arte, kunsthau y museos, es preciso producir libros y catálogos no inferiores a cien páginas. En base a dicho principio, la editorial M19 (en referencia al 19 de Mayo), publica la revista anual *Grammes d'Art*, que reúne las obras de artistas internacionales.

Esta editorial redacta y publica revistas, libros y brinda a las obras desconocidas

un espacio específico. Cada número lleva por título su peso exacto, por ejemplo *1865 gramos de arte* es el del número dos. Una colección rigurosamente gestionada por sus fundadores **Pierre Drenan** y **Frédéric de Lachêze**, que seleccionan con sumo cuidado artistas relacionados con un mismo tema o que comparten una misma visión artística. Las diferencias entre las distintas obras otorgan pleno sentido a su crítica.

2.b. *Permanent Food*, un archivo de grandes prestaciones

En el mercado del arte existen gran número no de OVNI (UFO), sino de OPNI (Objetos Publicados No Identificados). *Permanent Food* es uno de ellos, una revista bianual editada por el artista italiano **Maurizio Cattelan** y **Paola Manfrin**, que cuenta con la colaboración de **Dominique Gonzalez-Foerster** desde 1995. Aunque no se trata de una publicación propiamente virtual, no cuenta con equipo editorial ni oficina y constituye un excelente instrumento para chequear las tendencias visuales. Publicada por L'Association des Temps Libérés, la edita Les Presses du Réel (Dijon, Francia) y la distribuye Idea Books (Amsterdam, Holanda), junto con el Consorcio de Dijon.

Cada número incluye una selección de imágenes extraídas de otras publicaciones mundiales, presentadas a modo de recortes de prensa. En cada número, la fuerza visual de las imágenes se consigue con la yuxtaposición rigurosa de diferentes contextos. El largo periodo de selección contribuye a crear, tal y como afirma Paola Manfrin, «una secuencia que, en cierto modo, describe el momento histórico que vivimos». En ocasiones, juegan a ser críticos, elaborando un número basado, por ejemplo, en una idea de **Mariuccia Casadio** (editora de *Vogue Italia*), recabando material en diferentes ediciones de la revista *Vogue*.

Ese corpus de imágenes trabaja generalmente la ironía, construyendo un lenguaje bruto de fuentes mixtas, con toques de humor negro o

más dramáticos. Una nueva lógica basada en la acumulación que introduce nuevos parámetros de lectura y que, a pesar de que la unidad fundamental reside en la doble página, puede considerarse como un díptico. Pero las reglas no escritas de *Permanent Food* colocan frente a frente imágenes menos similares, procedentes cada una de ellas de ámbitos de significado o de uso extremos, despistando al lector, al que le cuesta encontrar la relación que las une y, por consiguiente, su sentido que nunca es evidente. La comprensión queda siempre por descubrir. Pero no siempre existe gran misterio y se acaba construyendo o reconstruyendo su sentido tras pasar varias dobles páginas. Paradójicamente, otra de sus ventajas es que el tiempo, muy breve, que habitualmente dedicamos a la lectura de una imagen, se ve en este caso incrementado. Cada número está en cierto modo construido sobre una especie de agujeros negros en la iconografía, dentro de los cuales surgen nuevas relaciones y los significados se mantienen en suspenso, creando su propia memoria.

3. *lacritique.org* (sección revista) y *Photos Nouvelles*, entre web y papel

Con el afán de mantener un justo equilibrio entre Internet y la publicación, pero no disponiendo en estos momentos de fondos suficientes para imprimir una versión online de nuestra revista en → www.lacritique.org, hemos decidido, junto con nuestro Comité de Redacción, colaborar con revistas ya editadas. Para ello, hemos procedido a un intercambio con *Area revue* (s). Cada número de dicha publicación, temático, contiene artículos y entrevistas a artistas, comisarios de exposiciones, filósofos y personalidades del mundo de las ciencias humanas. El último número, por ejemplo, gira en torno a «los valores del arte» y en él figura mi texto sobre *Jean Kapéram*, que fue *outsider* del grupo Nuevos Realistas y uno de los primeros en Francia en considerar y trabajar con la estética de los medios de comunicación. También fue uno de los pioneros en nuestro país en utilizar un ordenador para producir los dibujos de

la versión gráfica de su serie *El Millón*. Para nosotros fue una oportunidad de ofrecer *online* toda una serie de textos e ilustraciones de esas interesantes y ahora históricas obras. En el ámbito de la creación, nos centramos a menudo únicamente en las novedades y acabamos creando lagunas históricas; una tendencia que nosotros pretendemos contrarrestar.

En ese sentido, también colaboramos con *Photos Nouvelles* (Ed. Atlantica), una revista bimensual especializada en fotografía actual de todas las tendencias. Lo que nos permite publicar gran cantidad de imágenes, a pesar de que está organizada por portafolios sin orden temático. Un intercambio que se ha visto favorecido por la situación actual de elevados costes de imprenta y de una demanda que se mantiene ya que, a pesar de que los lectores acuden cada vez más a la red, algunos siguen prefiriendo el libro.

No obstante, incluso en soporte virtual pretendemos ofrecer la misma calidad de enfoque, para lo cual hemos organizado nuestras secciones por conceptos, relacionados con diferentes herramientas teóricas específicas.

- *Écart* (Diferencias), tiene que ver con la norma y el estándar y el término griego «doxa» y plantea la cuestión de la belleza y del gusto.
- *Précipité* (Precipitado), utilizado en el sentido químico de un término que pretende ilustrar la relación entre los artistas y su entorno.
- *Nécessité* (Necesidad) intenta reafirmar la urgente necesidad para un autor de encontrar sus formas estéticas a través de la práctica cotidiana. Remite a la necesidad interior de Kandinsky, pero en un sentido más amplio; tiene que ver tanto con el deseo como con las reacciones y el azar.
- *Pretexte* (Pretexto). El trabajo es considerado como un objeto separado del sujeto, la relación está ligada al comunitarismo y al compromiso político, basado en el discurso de los creadores.
- *Tactique* (Táctica) intenta analizar el posicionamiento del mercado de arte

contemporáneo, de la carrera y de la economía, que son tan importantes como los materiales.

- *Lacunes* (Lagunas). Cuando la historia reciente del arte pone de manifiesto sus lagunas sobre algunos artistas o corrientes, su olvido permanente o sus fallos conceptuales, ha llegado de la hora de cuestionarse nuestro propio sistema.

Todas estas entradas nos permiten experimentar otras lecturas de las imágenes y de las obras.

4. *Synesthésie*, de una revista online a un auténtico Centro de Arte Virtual

Anne-Marie Morice fundó hace quince años esta revista de creación en Internet, aprovechando las oportunidades que ofrecen las nuevas tecnologías, con el fin de dedicar un espacio a los artistas en este ámbito experimental, brindándoles también la posibilidad de contribuir con su propia crítica o enfoque teórico. La web está organizada en distintas secciones: revistas, blogs, zooms teóricos, acontecimientos, recursos, con enlaces de los diferentes protagonistas profesionales.

En el marco del tema de su último número, la ciudad y sus nuevos desarrollos, *Synesthésie* colaboró a finales del año con la bienal Art Grandeur Nature, en sus exposiciones organizadas en espacios abiertos en todo el departamento de Seine-Saint-Denis. A través de sus instalaciones, esculturas y diferentes piezas, los artistas se plantean la relación existente entre diferentes lugares y su uso por parte de los habitantes. Cuestiones que también han sido abordadas por filósofos y críticos de arte, que han analizado la constitución dinámica de los nuevos espacios urbanos en relación con el concepto de «zona». Los anteriores números de la revista, anunciados a través de una newsletter, siempre incluían al menos un capítulo teórico. También han publicado un número en papel, financiado por el Consejo General

del Departamento, que les ha permitido vender un libreto con los textos teóricos y un catálogo (*Grafisme: Pierre di Sciullo Atelier*, distribuido por Le Comptoir des Indépendants).

Más recientemente, dicha revista ha estado presente en Ferias y demás eventos, como La Force de l'Art, trienal que intenta, con relativo éxito, dar cuenta de la situación del arte francés contemporáneo y que ha sido blanco de numerosas críticas, respecto a la selección de las obras: muy pocas mujeres y siempre no dejan de ser, indiscutiblemente, muy buenos. Uno de sus aciertos ha sido precisamente contar con *Synesthésie*, que ha permitido brindar una oportunidad a propuestas realmente diferentes, como las de *Isabelle Grosse*, con el vídeo 3D *Upstream* o *Serge Lhermitte*, con su reciente *Pequeño diccionario de posturas corporales y sociales en situaciones urbanas*, por ejemplo. La colección virtual seleccionada por el equipo de Anne-Marie Morice ha encontrado en la muestra una nueva posibilidad de darse a conocer en el Grand Palais o en Internet.

La performance ha estado a menudo ligada, en las últimas décadas, al *body art* y al espectáculo en vivo, muy próximo a la coreografía, independiente de la historia, que surge de la urgencia del presente. Aunque el cuerpo real, carnal, no está presente en las revistas, hemos intentado acompañar ese tipo de proyectos con nuevos cuerpos de imágenes, intentando crear nuevas formas de energía, basadas en los diferentes modos de producción y otros modos de distribución. Toda una nueva lectura y estrategias diferentes, que ya han sido experimentadas en el arte contemporáneo.

→ www.synesthesie.com

→ www.lacritique.org

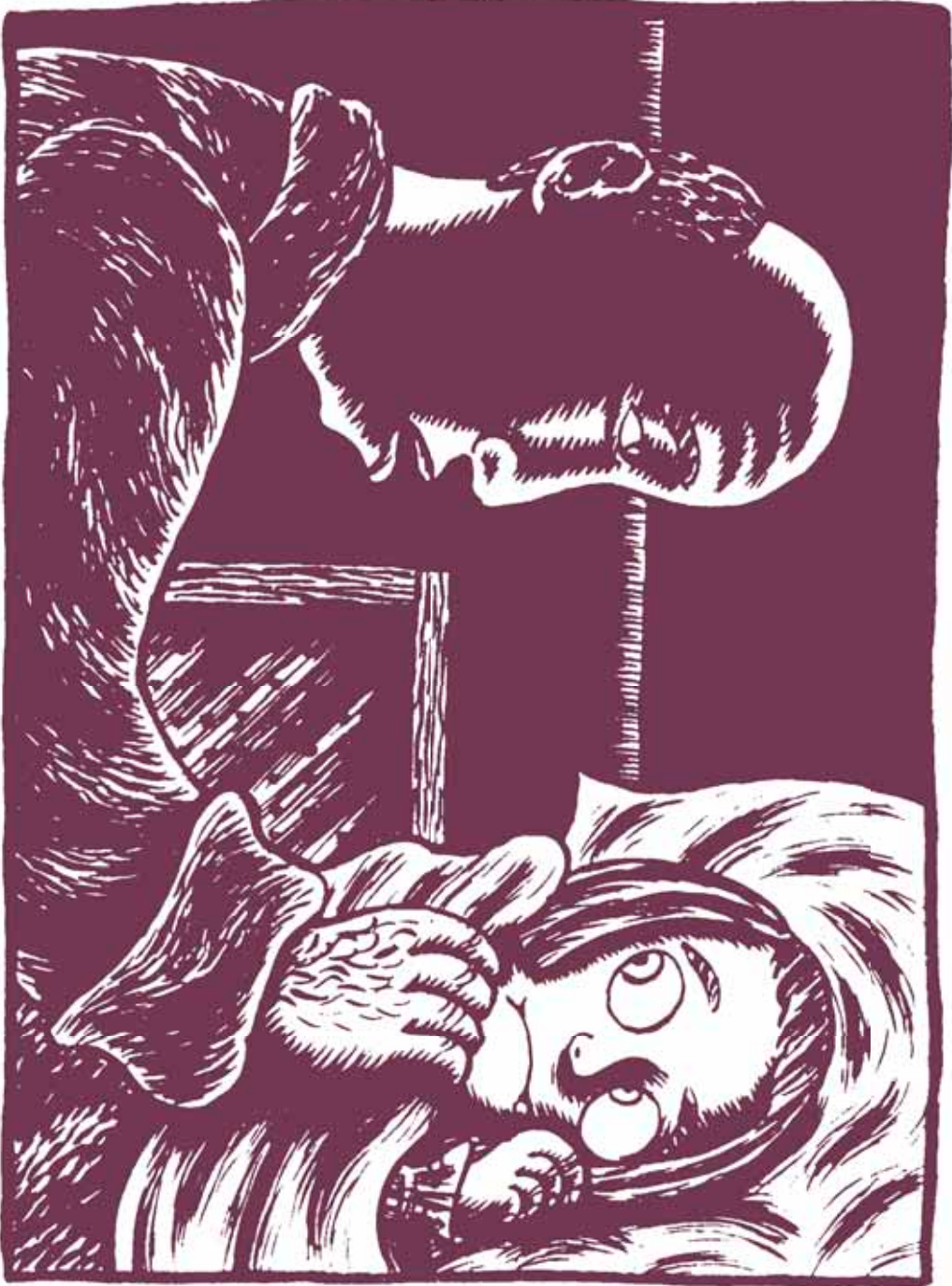
→ www.lespressesdureel.com

→ www.analogues.fr

→ www.m19.fr

→ www.areaparis.com

→ www.atlantica.fr/API/Photonouvelles.php



↑ *La muñequita de papá*. Debbie Drechsler [La Cúpula, 2004].

Emakumeak, espazioak eta komikiak: itzal hain nabarmen horiek

Azken hamarkada honetan mundu osoko emakumeen hainbat eta hainbat komiki sartu dira Espainiar Estatuko komikiaren merkatu editorialean, eta horri esker haiek aukeratu eta erabiltzen dituzten begirada, istorio eta marrazkiak aztertu eta haien gainean gogoeta egin dezakegu, aurreneko aldiz aspaldiko partez.

Oraingo honetan argitaratu diren komiki ugarietako gutxi batzuetara hurbiltzea da gure helburua, haien istorioak garatzen diren espazioekiko proposamen pertsonalenak eta kreatiboak aztertzeko eta hobeto jakiteko nola, baina batez ere norantz begiratzen duten emakumezko sortzaile originalenetako batzuek. Haien eszenaratzeak interesatzen zaizkigu, egoerak, agertzen diren espazio nola erreal hala sinbolikoen motak, baina bereziki gure asmoa da gogoeta egitea haiek nondik eta zer argirekin behatu eta erregistratzen diren.

Ordena kronologikoan aipatuta¹, aztertutako komikiek egile, adin, jatorri eta gai desberdinak dituzte, nahiz eta bi ezaugarri komun badituzten: denak daude espainierara itzulita eta bakar bat ere ez da koloretakoa. Zuri-beltzezko biñeta sistema tradizionalaren erabilerak aztertu nahi dugun argi eta itzalezko mundu horretan sakonago sartzeari ahalbidetzen digu.

Diario de New York (1993)² da aztertuko dugun lehenbizikoa, haren egileari, **Julie Doucet** (1965) kanadarra, aintzatespena ekarri zion lana bera. Komiki honek underground ildoari jarraitzen dio, eta New York hirian bere marrazkilari bokazioa aurrera ateratzen saiatzen den emakume gazte baten gorabeherak kontatzen dira bertan. Douceten N.Y. hiri zikin, kaotiko eta desorekatu bat da, urdurigarri eta mehatxagarri suertatzen dena, eta bertako emakumeek sexu eta emozio abusuen arrisku berezian daude. Gelak, espazio itxiak, are kaotikoagoak eta itogarriagoak dira, eta egilea kolapso emozional eta nerbioosoaren atarian agertzen zaigu, bizi tentsioaren, bikote harreman zail baten eta gehiegizko drogen ondorioz. Horren guztiaren emaitza biñeta nabar eta marra oso indartsuen komiki bat da, eta zuri-beltzaren erabilerak grabatu espresionistara hurbiltzen du, baina, hasieran txunditu edo artegaratu egin badezake ere, ez da irakurtzen zaila gertatzen, tonu intimista, zintzoa, autokritikoa eta ironikoak, umore ukitu xumeekin, arindu egiten baitu, baita amaiera optimistak ere. Esanguratsua da azken istorio hori, bere bikotea utzi ondoren hiritik alde egitea erabakitzen dueneko, argitsuena eta ordenatuena izatea.

Diario de New York horrek, heldutasun prozesu baten egunkari horrek, gogorarazi egiten digu prozesu horiek bizitzeko orduan dagoen zailtasuna nabarmenagoa dela beti emakumeengan, ahulagoak direlako eta arrisku handiagoan daudelako, baina era berean islatu egiten ditu haiek dituzten gaitasunak arazoak gainditu eta aurrera jarraitzeko.

Laurogeita hamarreko hamarkadan argitaratu ziren istorio laburren moduan egituratua, **Debbie Drechsler** (1953) estatubatuarren *La muñequita de papá* (1996)³ komiki zirraragarri baina sentibera zuzenean zentratzen da intzestu motako sexu abusuetan. Ezein gizartek ez du oraindik erabaki gai/itzal hori argitzea eta gaiaren larritasunak eskatzen duen irmotasunaz jokatzeari. Haiek familiaren intimitatearen espazio zigorgabearen gertatu ohi baitira, barne espazioak agertzen dira gehienbat. Berriro ere grabatuaren testura erabiliz, biñetak ilunak eta itogarriak dira, eta ustez haurren moduko marrazkeraren eta izugarritzko zehaztasunaren nahasketak protagonistak egunero-egunero bizi dituen mehatxua, beldurra, larridura eta trauma oso era egokian transmititzea lortzen du; hartara, agerian uzten du etxearen barnealdea, pentsatu ohi den ez bezala, emakumeentzako leku arriskutsuen eta mehatxagarriena izan daitekeela.

Haren hurrengo lanean, *Verano de amor* (2002)⁴, protagonista hazi egin da eta beste hiri batera iritsi da. Etxe berria, lagun berriak, leku berriak... Institutua, gimnasioa, patioa, tabernak, jaiak... egilea moldatzeko zailtasunetan eta aldarte, indartsu eta kontraesandunetan, zentratzen da. Horretarako teknika pertsonal bat aplikatzen du: zuri-beltz tradizionalari gorri/arrea eta berdea gaineratzen dizkio itzaletan eta eszenen atzealdeetan. Nerabearoa (bikain metafora bihurtua etxea inguratzen duen basoaren bidez) den mundu deseroso, ez segurua, tarteka anker eta beti aldakorra era egokian islatu ez ezik, lortu egiten du, kolorezko itzalaren bitartez, eraginkortasun handiz islatzea egoera emozionalak nola aldarazten duen uneez eta espazioez dugun bizipena.

Vida de una niña (1998)⁵ eta *Diario de una adolescente* (2002)⁶, biak **Phoebe Gloeckner** (1960) estatubatuarrenak, lehen aipatutako ezaugarri asko partekatzen dituzte. Oraingoan ere estetika hirurogeita hamarreko hamarkadako underground komikiak markatutakoa da, gaia autobiografikoa da, lehenengoan istorio laburren itxuran egituratzen dena, eta bigarrenagoan egunkari gisa. Ostera ere haurtzarora, nerabearoa, alkohola, drogak eta sexua dira girotzearen osagaiak. Gloecknerek, beste behin, salatu egiten ditu «sexu iraultza» delakoaren garaian hazi ziren neska askok jasan zituzten utzikeria emozionala eta sexu abusuak, oso ongi lortua bere ilustrazioen errealismo zikinaren bidez. Eta oraingoan ere heldutasun prozesu baten kronika bat da, egoera, itzal traumatikoenetik ere lortzen duena.

Ezaugarri horietako gehienak aurki daitezke **Marjane Satrapi** (1969) irandarraren *Persépolis* (2000)⁷ komiki ospetsuan. Sari gehiago hartu ditu aztertzen duen gaietatik bere ilustrazio adierazkor baina gutxi landuengatik baino –nahiz eta haien kalitatea areagotuz doan narrazioak aurrera egin ahala–, eta azpimarratzekoak dira zuri-beltzaren erabilera, baita pertsiar arte kultura tradizionalaren irudiak eta teknikak erabiltzearen baliabide berritzailea ere. Islamiar fundamentalismoak Iranen eskuarki eta hango emakumeen gainean zehazki zabaldu zuen itzal beltza islatu eta salatzeako saio garbi batean, Satrapik kolore beltza erabiltzen du biñeta askotako atzealde moduan, batez ere barne espazioetan kokatutakoetan. Teknika errepikatu egiten da lanaren hirugarren liburukian ere; hartan egileak Europara egiten du, kasu honetan Austrian sentitu zuen galera, deserrotze eta etsaitasunezko sentipena adierazteko, eta Viena hiria era hotz ilunean irudikatzen du.

*Persépolis*en arrakasta eta eragin handiak normalizatu egin du gai autobiografiko femeninoa mendebaldetik haratago. **Zeina Abirached** (1981) libanorarrak bere *El juego de las golondrinas* (2007)⁸ lanean, ilustrazio landuago eta konplexuagoez hornitua, barne



EN UNA OCASIÓN, MI PADRE CASI LLEGA A LAS MANOS CON UNA INVITADA QUE VINO A CENAR, DISCUTIENDO SOBRE SI UN RETAZO DE BORDADO ERA DE COLOR FUCSIA O MAGENTA.



espazio guztietan atzealde beltza ipintzearen baliabideari eta irudien errepikapenari esker, gerrako bonbardaketek blokeatutako biztanleen itomena eta itxialdiak eta zain egoteak sortutako larridura islatzea lortzen du. Era berean, **Kim Eun-Sung** (1965) korearrak, *La historia de mi madre* (2008)⁹ lanean, barne espazio ilunetan girotzen du irudi sinpleetan egindako emakume baten bizitza sinplearen narrazioa, aldi berean hura bizi zutenen oroimenean bakarrik existitzen den Korea batu baten birsorkuntza dena. Oraindik orain *Nylon Road* (2006)¹⁰ argitaratu da, **Parsua Bashi** (1966) irandarrarena, Satrapiren teknika errepikatzen badu ere, bere oroimenetik zuzenean fokatzen duena, eta agian horregatik aukeratu du sepia tonu bat zuri-grisezko bere ilustrazioen atzealde moduan.

Orain arte aipatutako komiki guztiak –haien egileek autobiografikotzat jo dituztenak– oroimenetik daude pentsatuta, aukerata, antolatuta eta landuta. Nolanahi ere, hurrengo komikian egileak terapia eta barru-aringarri gisa egin zituen marrazkiak, argitaratzeko inolako asmorik gabe. «Marrazkiok bere pentsamenduei itzuri zitzaizkien, eta zuzenean jotzen zuten egiara (...) egiak beti proiektatzen du argia leku ilunetan: horregatik dira itzalak hain nabarmenak». **Rosalind B. Penfolden** hitzak dira, *Quiéreme bien. Una historia de maltrato* (2005)¹¹ komikiaren egilearenak. Penfolden marrazkiek zirrara eragiten dute hain zuzen ere tratu txarrek osatzen duten itzal trinko neurrigabearen gainean proiektatzen duten argiagatik, eta haiek jasaten dituzten pertsonen psikean, bizitzan eta egunerokotasunean dituzten ondorio suntsitzaileak irudietan ikustea ahalbidetzen dutelako. Komikia aitorten moduan planteatzen da, eta hasieran irakurleari eskatzen zaio argi foku bati eutsi diezaion egileak sotoan bilatzen duen bitartean prozesuaren egunkaria izaten amaituko duten marrazkien kutxa. Modu horren sinboliko batez hasten den ikusizko narrazioa espazio intimoenetan barrena mugitzen da: autoa, etxea, gelak, ohea... baita, ordea, tratu txarrak jasandako emakumearen egunkaria, gorputza eta, batez ere, gogoia ere. Penfolden komikia

lan bikaina da arrazoi askorengatik, baina batez ere prozesu osoan zehar hurbiltasuna erregistratzeko duen gaitasunagatik. Marrazki sinpleak dira, eta harrigarriro adierazkorak, marra azkar gutxi batzuetan islatzeko gai mota horretako harreman baten mundu konplexu eta ñabartu guztia: beldurra, larridura, oinazea, nahasmendua, ziurtasunik eza, obsesioa... tratu txarrak ematen dituenaren zurrunbiloa. Era berean, *Quiéreme bien* honek ideia narratibo onak ditu, batez ere bi protagonisten eraldatzean gertatzen diren modu erabakigarriei dagokienez. Une traumatikoen eta mingarrienen egileak koloreak inbertitzen ditu, eta originalaren negatiboa ematen duena marraztu, leku ilun bat.

Osasunera itzultzeko bidaia luze mingarriaren ondoren egilea, bere terapeutaren laguntzaz, iruzkindu berri dugun komiki zintzo eta egiatia ordenatzeko eta argitaratzeko gai izan zen. Hainbat eta hainbat hizkuntzatarara itzuli bada ere, gure ustez ez du iritsi dagokion ospe eta hedadura; izan ere, material ezin hobea baita gizarte fenomeno ilun eta tragiko horretara era pertsonal, sakon eta pedagogikoan hurbiltzeko.

Alison Bechdel (1960) estatubatuarra, gai lesbikoak jorratzen dituzten umorezko komiki-bandengatik ezaguna, *Fun home. Una familia tragicómica*¹² argitaratu zuen 2006an. Izenburuak iradoki bezala, familia istorio baten aurrean aurkitzen gara berriro ere; eta artikulua honetan barrena egileek espazio pribatuei, etxeari eskaintzen dieten garrantzia eta arreta azpimarratu badugu, obsesiboki txukundu eta apaindutako etxe biktoriarra eleberri grafiko horretan ez da eszenatokia bakarrik, beste pertsonaia bat baizik, bere nortasuna dela eta. Aitak oso egoera kaskarrean erositia, azkenean museo bilakatuko da bizitzeko –edo lan egiteko, ehorztetxea ere baita aldi berean– leku baino gehiago. Dekoratu hotz baina eder horrek markatzen du familiaren elkarbizitza. Bechdelek altzairu, lanpara, egongela eta lorategi sofistikatu horien artean kokatzen du bere haurtzaro eta nerabezaroa, bere aitaren nortasun konplexu eta oinazetua eta bien arteko harremana, biak homosexualak

baitira, berraztertzeke asmoz. Haren balizko buru-hilketa ulertzen ahaleginduz, egileak narrazio ariketa eta narratuaren inguruko berrikuspen eta gogoeta ariketa etengabea egiten du. *Fun Home* izugarri landu honek arrazoi askorengatik liluratzen du. Egilearen birtuosismo grafikoagatik, oso marrazkilari ona baita. Bere teknika narratiboengatik, gure iritzian eleberri grafikoaren garapena bultzatu eta etorkizun bikaina iragartzen baitiote literatur genero gazte honi. Metaliteraturaz eta hipertestuez josia, literatura nonahi dago aitaren eta alabaren arteko harremanean, baina irudi bikainek lortzen dituzten sehetasun eta ñabardura askotarikoek ekarpenak ezohiko xarma duen eleberri konplexua sortzen du, ezohikoa den bezala akuarela urdinezkoaren erabilera itzal zein atzealdeetan.

Aude Picault (1979) frantziarraren ibilbideak Bechdelena gogora ekar liezaguke: material askoz umoretsu eta arinagoa landu ondoren¹³, 2006an *Papá*¹⁴ argitaratu zuen, bere aitaren buru-hilketaren onarpen prozesuaren inguruko eleberri grafiko laburra bera. Baina *Papá*, galdutako aitari egindako gorazarre terapeutikoa askoz zuzenago eta emotiboagoa gertatzen da. Harrigarria da egilearen ohiko marrazkera ireki, simple eta freskoak, hain espontaneo eta adierazkorra, halako indarrez eustea gai indartsuari. «Non zaude orain», galdetzen du alabak. «Ez nago inon», erantzuten du aitak, eta aita oroipen bat baino izan ez dadin, egileak berpiztu egiten du lan poetiko honetan. Lerro laburrak erabilia, haiek korapilatu eta deskorapilatu, beren buruen inguruan biraraziz edo infinitura irekiz, Picault nabarmendu egiten da duen gaitasunagatik marrazteko, buru-hilketa, heriotza, alabaren sufrikarioa eta goibeldura edo haren baztertzea eta partekatutako iraganarekiko adiskidetzeari bezain zailak diren espazio sinbolikoak adierazteko.

Rachel Deville (1972) frantziarra baina Bartzelonan finkatutakoak *Lobas*¹⁵ argitaratu zuen 2007an, ahizpa bikien arteko harreman

baten argi-itzaletan sakontzen duena. Beraiek ate itxiak eta mehatxuzko korridore amaiezinak bezala bizitzen duten helduen mundu desegin batean, bikiek arau, espazio eta are hizkuntza propioa duen mundu bat eraikitzen dute, ondoren hondatuz joango den mundua, nortasun berezia ekarriko dien banaketa beharrezkoa gertatu arte.

Goiko eta beheko mundua, anbivalentzia, ispilua... Jada atalen izenburuek (*Nartziso, Kain eta Abel, Labirintoa, Medusa*) iragartzen digute ahizpen eboluzioa kokatzearen aldeko apustua gehiago dagoela mitoaren espazioan espazio errealean baino. Lapitz tradizionala baliabide bakarra duela, mundu gris batetik abiatuta, egileak ilun-argiaren teknika lantzen du, itzalen intentsitatea areagotuz eta murriztuz haiek gertatu ahala. Istorioak behar duen girotze kaotiko eta nahasmenduzkoa lortzearen, egileak hainbat eta hainbat espazio itxi irudikatu ditu, umetokitik labirintoraino doazenak. Panpina etxeak, kutxak, kaiolak, korazak... itxialdia eta itoaldia sinbolizatzen duten espazioak, liburua ixten duen ahizpen urruntzera iritsi arte, *Diario de New Yorken* bezala, irudi optimista batekin, irekiarena, ordenatuena eta argitsuena.

Gure eskuetara iritsi den azken komikia Lilli Carré (1983) egile estatubatuarrena da: haren *La laguna* (2008)¹⁶ lanak era guztiz pertsonalean aztertzen du kantu hilgarri goxoak abesten dituen sirenaren mitoa. Kasu honetan soinuek istorioa gidatzen badute ere, azal beltzak gaztigatu egiten digu kolore horren erabileren beste kasu baten aurrean gaudela, girotzeari dagokionez. Kasu honetan beltzak espazio eta denbora errealean batzuetara igortzen gaitu –gaua–, eta aldi berean gauak eta urmaelak gordetzen dituzten misterio eta arriskueta. Eta izakia, noski, beltza da.

Nortasun nabarmeneko lanak (egilearen pertsonaia guztiek triangulu beltz batez itzaleztatuta daramate sudurra, eta horrek erraz identifikagarriak egiten ditu haren

proposamenak) eragin urdurigarria duen komikia lortzen du, amaierako beltzerako funditu ongi lortua barne.

Beste zenbait emakumezko egile aipa genitzake¹⁷, baina amaitzen joan behar dugu. Gure ustez emakumeak komikiaren munduan sartzeak ez dakartza bakarrik hain ohikoak diren estereotipo sexistetatik urrun dauden irudi femeninoak, gai berriak eta haiek islatzeko teknika berriak ere badakartzate. Material hauek erakusten duten joera autobiografiko nabarmenak ez gaitu mundu transferiezinetara eramaten, baizik eta frogatu egiten baitigu emakumezkoen esperientzia oso antzekoa dela planeta osoan, eta balio du halaber orain arte sufritu dituzten bizipen ezkutatu, itzalezatu, isildutako horietako batzuk aztertu eta argitzeko: haurtzaro traumatikoa, nerabezaro gordina, sexu abusua, tratu txarrak, intzestua, ahultasun sozial eta sexuala, gurasoekiko harreman zaila... etengabe islatzen diren gaiak dira, eta haien gainean egindako azterketa sakonak azpimarratu besterik ezin dugun kritika eta salaketa sozialaren izaera ematen die.

Bestalde, nabarmentzeko modukoa da orobat emakume horiek erabilitako buruargitasun eta zintzotasuna esperientzia horien guztien alderdi ilunenak aztertzean, espazio mingarrien eta traumatikoenak bisitatuz, baina hala ere autokritika, umore, samurtasun edo poesia ukituak erabiliz, behar-beharrezkoak egiten dugun irakurketa jasangarri eta aberasgarria suerta dadin.

- 1 Parentesien artean agertzen diren datak jatorrizko hizkuntzako edizioei dagozkie. Oin-oharrek espainierazko edizioak adierazten dituzte.
- 2 **Julia Doucet:** *Diario de Nueva York*. Inreves, 2001.
- 3 **Debbie Drechsler:** *La muñequita de papá*. La Cúpula, 2004.
- 4 **Debbie Drechsler:** *Verano de amor*. La Cúpula, 2007.
- 5 **Phoebe Gloeckner:** *Vida de una niña*. La Cúpula, 2006.
- 6 **Phoebe Gloeckner:** *Diario de una adolescente*. La Cúpula, 2007.
- 7 **Marjane Satrapi:** *Persépolis*. Norma, 2002-2004.
- 8 **Zeina Abirached:** *El juego de las golondrinas*. Sins Entido, 2008.
- 9 **Kim Eun-Sung:** *La historia de mi madre*. Sins Entido, 2008.
- 10 **Parsua Bashi:** *Nylon Road*. Norma, 2009.
- 11 **Rosalind B. Penfold:** *Quiéreme bien. Una historia de maltrato*. Lumen, 2006.
- 12 **Alison Bechdel:** *Fun Home. Una familia trágica*. Mondadori, 2008.
- 13 **Aude Picault:** *Rollos míos*. Sins Entido, 2008 y *Más rollos míos*. Sins Entido, 2008.
- 14 **Aude Picault:** *Papá*. Sins Entido, 2009.
- 15 **Rachel Deville:** *Lobos*. Sins Entido, 2007.
- 16 **Lilli Carré:** *La laguna*. La Cúpula, 2009.
- 17 Beren lanetan garatzen duten espazioaren tratamendu pertsonala dela eta, beste zenbait emakumezko egileren irakurketa gomenda dezakegu, hala nola **Mary Fleener**, **Linda Medley**, **Jessica Abel**, **Gabriele Bell**, **Gabriella Giandelli**, **Vanna Vinci**...



↑ *Verano de amor*. Debbie Drechsler [La Cúpula, 2007].



Mujeres, espacios y cómics: esas sombras tan pronunciadas

A lo largo de esta última década, el mercado editorial del cómic en el Estado español ha incorporado gran número de cómics de mujeres de todo el mundo, lo que nos permite, por primera vez en muchos años, analizar y reflexionar sobre la mirada, las historias y los trazos que éstas eligen y usan.

En esta ocasión, es nuestro objetivo acercarnos a unos pocos de los muchos cómics editados para analizar algunas de sus propuestas más personales y creativas con respecto a los espacios donde sus historias se desarrollan, para conocer mejor cómo, pero, sobre todo, hacia donde miran algunas de las creadoras más originales. Sus puestas en escena, las situaciones, los tipos de espacios tanto reales como simbólicos que aparecen, pero en especial, es nuestra intención reflexionar desde dónde y con qué luz se miran y registran.

Comentados por orden cronológico¹, los cómics analizados corresponden a autoras, edades, orígenes y temáticas diferentes, aunque tienen dos características comunes: todos están traducidos al castellano y ninguno es a todo color. El uso del tradicional sistema de viñetas en blanco y negro nos permite ahondar con mayor profundidad en este mundo de luces y sombras que queremos analizar.

El primero que pasaremos a analizar es *Diario de Nueva York* (1993)² el trabajo que reportó reconocimiento a su autora, la canadiense **Julia Doucet** (1965). Cómic que sigue la estela underground: en él se narran las vicisitudes de una mujer joven que intenta sacar adelante su vocación de dibujante en la ciudad de Nueva York. El N.Y. de Doucet es una ciudad sucia, caótica y desequilibrada que resulta inquietante y amenazante, donde las mujeres están especialmente expuestas a abusos sexuales y emocionales. Las habitaciones, los espacios cerrados son todavía más caóticos y asfixiantes, y la autora se presenta rozando el colapso emocional y nervioso, suma de la tensión vital, una difícil relación de pareja y el abuso de las drogas. El fruto de todo esto es un cómic de viñetas abigarradas y trazos muy intensos, con un uso del blanco y negro cercano al grabado expresionista que no obstante, aunque pueda apabullar o inquietar al principio, no resulta difícil de leer, ya que el tono intimista, honesto, autocrítico e irónico con leves toques de humor lo aligera, así como el optimista final. Significativamente, esa última historia, cuando tras haber abandonado a su pareja decide dejar la ciudad, es la más luminosa y ordenada.

Diario de un proceso de madurez, el *Diario de Nueva York* nos recuerda que la dificultad a la hora de vivir estos procesos siempre es más marcada en las mujeres, mucho más expuestas

y vulnerables, pero también refleja las capacidades que éstas tienen para superarlos y seguir adelante.

Estructurado como historias cortas que se publicaron a lo largo de los noventa, el impactante pero delicado cómic *La muñequita de papá* (1996)³, de la norteamericana **Debbie Drechsler** (1953), enfoca directamente sobre el tema de los abusos sexuales incestuosos. Un tema o una sombra que todavía ninguna sociedad ha decidido iluminar y afrontar con la contundencia que su extrema gravedad exige. Dado que los mismos suelen ocurrir en el impune espacio de la intimidad familiar, son precisamente los espacios interiores los que más abundan. De nuevo con la textura del grabado, las viñetas son oscuras y asfixiantes, y la mezcla de un trazo aparentemente infantil con un detalle extremo consigue transmitir de manera muy acertada la amenaza, el miedo, la angustia y el trauma con el que la protagonista vive el día a día, evidenciando cómo, en contra de lo que se ha acostumbrado a pensar, el interior del hogar puede ser el lugar más peligroso y amenazador para las mujeres.

En su siguiente trabajo, *Verano de amor* (2002)⁴, la protagonista ha crecido y llega a una nueva ciudad. Nueva casa, nuevos amigos, nuevos lugares... El instituto, el gimnasio, el patio, los bares, las fiestas... La autora se centra en las dificultades para la adaptación y los estados de ánimos, intensos y contradictorios. Para ello incorpora una técnica personal: al tradicional blanco y negro suma el rojo/pardo y el verde como sombreado y fondo de las distintas escenas. Además de reflejar con acierto el siempre cambiante, a veces cruel, inseguro e incómodo mundo que es la adolescencia (magníficamente metaforizado en el bosque que rodea la casa), logra, vía sombra de color, reflejar con gran efectividad cómo el estado emocional modifica la vivencia que se hace de los momentos y los espacios.

Vida de una niña (1998)⁵ y *Diario de una adolescente* (2002)⁶, ambos de la norteamericana **Phoebe Gloeckner**

(1960), comparten muchas características anteriormente comentadas. La estética de nuevo sigue la marcada por el cómic underground de los setenta; la temática es autobiográfica y en el primero se estructura en forma de historias cortas y en el segundo, en forma de diario. Una vez más, la infancia, la adolescencia, el alcohol, las drogas y el sexo son parte de la ambientación. Gloeckner, de nuevo, denuncia el abandono emocional y los abusos sexuales que sufrieron muchas de las niñas que crecieron durante la llamada «revolución sexual», muy conseguido esta vez vía el sórdido realismo de sus ilustraciones. Y nuevamente, es la crónica de un proceso de madurez que se consigue incluso desde las condiciones, las sombras más traumáticas.

La mayoría de estas características se pueden encontrar en el famoso cómic *Persépolis* (2000)⁷ de la iraní **Marjane Satrapi** (1969). Más premiado por su temática que por sus expresivas pero poco elaboradas ilustraciones –aunque éstas van ganando en calidad según avanza la narración–, destacamos su conseguido uso del blanco y negro, así como el novedoso recurso de utilizar imágenes y técnicas de la cultura artística tradicional persa. En un claro intento de reflejar y denunciar la negra sombra que el fundamentalismo islámico extendió por Irán en general y sus mujeres en particular, Satrapi utiliza el negro como fondo de muchas de las viñetas, especialmente las que se sitúan en espacios interiores. La técnica se repite incluso en el tercer volumen de la obra, cuando la autora se traslada a Europa, en este caso para expresar la sensación de pérdida, desarraigo y hostilidad que sintió en Austria, con la ciudad de Viena retratada como fría y oscura.

El gran éxito e influencia de *Persépolis* ha normalizado la temática autobiográfica femenina más allá de Occidente. La libanesa **Zeina Abirached** (1981), en su obra *El juego de las golondrinas* (2007)⁸, de ilustraciones mucho más elaboradas y complejas, consigue gracias al recurso de fondear en negro todos los espacios interiores y a la repetición de las imágenes,



reproducir la asfixia y angustia del encierro y la espera de una población bloqueada por los bombardeos de la guerra. Igualmente, la coreana **Kim Eun-Sung** (1965), en *La historia de mi madre* (2008)⁹, ambienta en oscuros espacios interiores la narración en sencillas imágenes de la sencilla vida de una mujer que es a su vez la recreación de una Corea unida, que ya sólo existe en el recuerdo de quienes la vivieron. Recientemente, se ha publicado *Nylon Road* (2006)¹⁰, de la iraní **Parsua Bashī** (1966), que aunque repite la temática de Satrapi, la enfoca directamente desde la memoria y quizás es por eso que ha elegido un tono sepia como fondo para sus ilustraciones en blanco y gris.

Todos los cómics hasta ahora comentados –reconocidos por sus autoras como autobiográficos– están pensados, seleccionados, organizados y elaborados desde la memoria. Sin embargo, en el siguiente cómic, la autora realizó los dibujos como terapia y desahogo, sin ninguna intención de publicarlos. «Los dibujos sorteaban mis pensamientos e iban directos a la verdad (...) la verdad siempre proyecta luz en los lugares oscuros: eso es lo que hace que las sombras sean tan pronunciadas». Estas son palabras de **Rosalind B. Penfold**, la autora del cómic *Quiéreme bien. Una historia de maltrato* (2005)¹¹. Los dibujos de Penfold impactan precisamente por la luz que proyectan sobre la inmensa y densa sombra que es el maltrato y permiten ver en imágenes sus devastadores efectos en la psique, vida y cotidianeidad de las personas que lo sufren. Planteado como una confesión, el cómic se inicia con la petición a la persona que lee para que sostenga un foco de luz mientras la autora busca en el sótano la caja que guarda los dibujos que acabarán siendo el diario del proceso. De este modo tan simbólico empieza una narración visual que se mueve por los espacios más íntimos: el coche, la casa, las habitaciones, la cama... pero también el diario, el cuerpo, y sobre todo, la mente de una mujer maltratada. El cómic de Penfold es un trabajo magnífico por diferentes razones, especialmente porque tiene la capacidad de registrar la inmediatez durante todo el proceso.

Son dibujos sencillos y sorprendentemente expresivos, capaces de captar en pocos y rápidos trazos todo el complejo y matizado mundo de una relación de este tipo; miedo, angustia, dolor, desorientación, incertidumbre, obsesión... la pesadilla de la maltratada; e indiferencia, ira, desprecio, violencia, obsesión... la vorágine del maltratador. Igualmente, *Quiéreme bien*, cuenta con grandes aciertos narrativos, en especial con respecto a los momentos y maneras decisivas en transformación de ambos. En los momentos más traumáticos y dolorosos, la autora invierte los colores dibujando lo que parece el negativo del original, un oscuro lugar.

Tras un largo y doloroso viaje de vuelta a la salud, la autora, ayudada por su terapeuta, fue capaz de ordenar y editar el honesto y veraz cómic que hemos comentado. Aunque se ha traducido a multitud de lenguas, creemos que todavía no goza del prestigio y la difusión que le corresponde, ya que es un magnífico material para acercarse de manera personal, profunda y pedagógica a este oscuro y trágico fenómeno social.

Conocida por sus tiras humorísticas de temática lésbica, la norteamericana **Alison Bechdel** (1960) publicó en el 2006 *Fun home. Una familia tragicómica*¹². Como el título indica, nos encontramos, una vez más, ante una historia familiar; y si a lo largo de este artículo hemos subrayado la importancia y atención que las autoras otorgan a los espacios privados, el hogar, la casa victoriana obsesivamente arreglada y decorada, será en esta novela gráfica no sólo el escenario, sino por su personalidad, un personaje más. Comprada en un estado muy deteriorado por el padre, se acabará convirtiendo más en un museo que un lugar para vivir y trabajar, ya que es a la vez una funeraria. Este bello pero frío decorado marcará la convivencia de la familia. Entre esos sofisticados muebles, lámparas, salones y jardines sitúa Bechdel su infancia y adolescencia para revisar la compleja y atormentada personalidad de su padre y la ambigua relación entre ellos, ambos

homosexuales. Intentando entender su posible suicidio, la autora hace un constante ejercicio de narración, y revisión y reflexión sobre lo narrado. Altamente elaborada, *Fun Home* deslumbra por múltiples razones. Por el virtuosismo gráfico de la autora, consumada dibujante. Por sus técnicas narrativas que, en nuestra opinión, impulsan el desarrollo de la novela gráfica y anuncian un magnífico futuro para este joven género literario. Plagada de metaliteratura e hipertextos, la literatura es omnipresente en la relación entre el padre y la hija, pero la aportación de los múltiples detalles y matices que consiguen las sobresalientes imágenes produce una compleja novela de un atractivo inusual, como inusual es su uso del azul en acuarela para las sombras y fondos.

La trayectoria de la francesa **Aude Picault** (1979) nos podría recordar a la de Bechdel: tras haber trabajado material mucho más humorístico y ligero¹³, publicó en 2006 *Papá*¹⁴, una corta novela gráfica sobre el proceso de aceptación del suicidio de su padre. Terapéutico homenaje al padre perdido, *Papá* resulta, no obstante, mucho más directo y emotivo. Sorprende que el abierto, sencillo y fresco, el tan espontáneo y expresivo trazo habitual de la autora soporte con tanta fuerza la intensa temática. «¿Dónde estás ahora?», pregunta la hija. «No estoy en ningún sitio», contesta el padre, y para que el padre no sea tan sólo un recuerdo, la autora vuelve a darle vida en esta poética obra. Usando cortas líneas que se enmarañan y desenmarañan, que giran sobre sí mismas o se abren al infinito, Picault destaca por su capacidad para dibujar, expresar espacios simbólicos tan arduos como el suicidio, la muerte, el sufrimiento y la tristeza de la hija, así como la reconciliación con su abandono y el pasado compartido.

La francesa pero afincada en Barcelona **Rachel Deville** (1972) publicó en el 2007 *Lobas*¹⁵, que ahonda en las luces y las sombras de una relación entre hermanas gemelas. En un descajado mundo de

adultos que ellas viven como puertas cerradas y amenazantes pasillos infinitos, las gemelas construirán un mundo con reglas, espacios e incluso lenguaje propio, mundo que se irá deteriorando hasta la necesaria separación que les aporte una identidad diferenciada.

El mundo de arriba y el de abajo, la ambivalencia, el espejo... Ya los títulos de los capítulos (*Narciso, Caín y Abel, El laberinto, Medusa*) nos avisan de que la apuesta por situar la evolución de las hermanas está más en el espacio del mito que en el real. Con el único recurso del tradicional lápiz, partiendo de un mundo gris, la autora trabaja la técnica del claroscuro aumentando y disminuyendo la intensidad de las sombras según se van produciendo. Para lograr la ambientación caótica y turbadora que la historia necesita, la autora recurre a la representación de gran cantidad de espacios cerrados que van desde el útero hasta el laberinto. Casas de muñecas, cajas, jaulas, corazas... espacios que simbolizan el encierro y asfixia, hasta el alejamiento de las hermanas que cierra el libro, como en *Diario de Nueva York*, con una optimista imagen, la más abierta, ordenada y luminosa.

El último cómic que ha llegado a nuestras manos es de la joven autora norteamericana **Lilli Carré** (1983), cuya obra en blanco y negro *La laguna* (2008)¹⁶ revisa de manera totalmente personal el mito de la sirena de dulces cantos mortíferos. Aunque en este caso son los sonidos los que conducen la historia, la negra portada nos avisa de que nos encontramos ante un nuevo ejemplo de los usos de este color en cuanto a la ambientación se refiere. En este caso, el negro nos remite a unos espacios reales y a un tiempos real –la noche– y a su vez a los misterios y peligros que la noche y la laguna guardan. La criatura es, por supuesto, negra.

Trabajo de marcada personalidad (todos los personajes de la autora llevan sombreada la nariz con un triángulo negro que hace

sus propuestas fácilmente identificables) que consigue un cómic de inquietante efecto, con logrado fundido en negro final incluido.

Se podrían comentar otras muchas autoras¹⁷, pero pasaremos a concluir. Creemos que la incorporación de las mujeres al mundo de cómic, no sólo aporta imágenes femeninas alejadas de los estereotipos sexistas tan habituales, sino también nuevas temáticas y técnicas visuales con las que reflejarlas. La marcada tendencia autobiográfica que muestran estos materiales, lejos de remitir a mundos intransferibles, nos demuestra que la experiencia de las mujeres es muy parecida en todo el planeta, e igualmente sirve para enfocar, iluminar las sombras que muchas de estas ocultadas, ensombrecidas, silenciadas vivencias han sufrido hasta ahora: la infancia traumática, la cruda adolescencia, el abuso sexual, el maltrato, el incesto, la vulnerabilidad social y sexual, la difícil relación con los padres... son temas constantemente reflejados, tratados con una profundidad que le confiere una crítica y denuncia social que no podemos dejar de subrayar.

Por otro lado, es igualmente destacable la lucidez y honestidad con que estas mujeres enfocan los lados más oscuros de todas estas experiencias visitando los espacios más dolorosos y traumáticos, y aportando, no obstante, los necesarios toques de autocrítica, humor, delicadeza o poesía necesarios para que su lectura nos sea soportable y enriquecedora.

- 1 Las fechas que aparecen entre paréntesis son las de las ediciones en lengua original. Las notas a pie de página indican la edición en castellano.
- 2 **Julia Doucet:** *Diario de Nueva York*. Inreves, 2001.
- 3 **Debbie Drechsler:** *La muñequita de papá*. La Cúpula, 2004.
- 4 **Debbie Drechsler:** *Verano de amor*. La Cúpula, 2007.
- 5 **Phoebe Gloeckner:** *Vida de una niña*. La Cúpula, 2006.
- 6 **Phoebe Gloeckner:** *Diario de una adolescente*. La Cúpula, 2007.
- 7 **Marjane Satrapi:** *Persépolis*. Norma, 2002-2004.
- 8 **Zeina Abirached:** *El juego de las golondrinas*. Sins Entido, 2008.
- 9 **Kim Eun-Sung:** *La historia de mi madre*. Sins Entido, 2008.
- 10 **Parsua Bashi:** *Nylon Road*, Norma, 2009.
- 11 **Rosalind B. Penfold:** *Quiéreme bien. Una historia de maltrato*. Lumen, 2006.
- 12 **Alison Bechdel:** *Fun Home. Una familia tragicómica*. Mondadori, 2008.
- 13 **Aude Picault:** *Rollos míos*. Sins Entido, 2008 y *Más rollos míos*. Sins Entido, 2008.
- 14 **Aude Picault:** *Papá*. Sins Entido, 2009.
- 15 **Rachel Deville:** *Lobas*. Sins Entido, 2007.
- 16 **Lilli Carré:** *La laguna*. La Cúpula, 2009.
- 17 Por su personal tratamiento del espacio en su obra, podemos recomendar la lectura de otras autoras ya traducidas como son Mary Fleener, Linda Medley, Jessica Abel, Gabriele Bell, Gabriella Giandelli, Vanna Vinci...



Art Bibliographies Modern-ek indizatua.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zeharrek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Zehar aldizkariko testuak Creative Commonseko Aitortu-Partekatu Berdin erako baimenaren baldintzapean argitaratzen dira.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.eu>

Los textos publicados en Zehar están bajo una licencia
Atribución-Licenciar Igual de Creative Commons.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.es>

Crashed, Blas Valdez.

Creative Commonseko Aitortu-Ez merkataritzarako-Lan eratorririk gabe erako baimenaren baldintzapean argitaratzen da.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.eu>



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kristobaldegi, 14. Loliola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net