

The current edition of *Zehar* asks of us, through performance, a dual task: to detach ourselves from the mere immersion in the images of which each moment of our daily lives is composed and also to reflect on how these images are shaped and on the imperceptible relationships that are gradually woven between them.

In the same way that there are different ways to understand a performance, there are also manifold ways of making use of it. The use of the performance put forward in this number is like that of a broom employed to gather up and tidy the accumulated visual material that we have. The aim, then, is to arrange all the visual material that surrounds us and the structures that are brought to life and made sense of by these images, so allowing us to develop through them and to create new spaces that can respond to our needs.

We have put into print the edition exercises that different people have shown when faced by the accumulation of images of our surroundings. It will therefore be a chain of exercises in series, a kind of incomplete series of scores or rehearsals for different and possible performances. Some of the proposed exercises are theoretical, others deal with performative experiences and, finally, there are also actual performative exercises per se.

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]

You've been here for two weeks now and you've been interviewed many times. What is the most-repeated question that you've been asked?

I imagine that your performances have evolved with you.

[Esther Ferrer]

The most-repeated? If performance art has evolved and how I began with performance art. I think those are the things that I've been asked the most and what I always get asked.

They get old with me, they change with me. Firstly because the social and political situation changes and psychologically you also change, as do your interests, and your work evolves as a result. Also, physically I'm not the same as I was when I was thirty and there are some performances that I cannot do anymore. I can adapt them to my current state and sometimes I do adapt them because I like the idea and I don't want to leave them forgotten in some drawer. But I don't always, because sometimes I can't do the things how I did them before and I don't want to change them. These performances disappear to make way for others that adapt better to my current physical and psychological state. There are times when your concerns are more artistic and there are others, for whatever reason, because the situation is the way it is, that you have socio-political concerns or you find yourself in a slightly strange personal situation and as this influences both what you do at a plastic level and at a performance level. Anyway, I change the performances continually and even though I hold on to the idea because I like it, I do different versions; one idea can be looked at in many different ways.

They say that there are many theories on performance, as many theories as there are performers. So you must have your own theory...

Of course I have my own theory, but only regarding what I do myself. I do feel that there are as many theories and as many definitions as performers, but not everybody agrees, quite the opposite. There are many who synthesise, analyse, classify, exclude it, etc. I always talk about my own work. I have my own idea about what I want to do, what I consider to be an action, and based on that I can theorise about what I do.

It might be the case that those who see my performances completely disagree with my theory, but that doesn't bother me, quite the opposite, I really like it; it's taken me a lot to understand that not being in agreement can be enriching for all parties.

Can performance art be seen as the meeting of the private and public spaces?

Yes, why not? But it can be done in private and in public.

But is performance a valid instrument to bring what is private to the public domain and vice versa?

Yes, but you could also say the same about a picture, for example, or a film or a play... Very often they also exteriorise privacy... It can be applied to performance art, but it isn't exclusive. For example, very often I've read novels which contain autobiographical elements... In this case too what is private becomes public. You're perhaps right in one respect, which is that while in a novel, in painting or in other arts, it is possibly «disguised» or hidden, in a performance, in an action, by its very nature, it is more evident, given that the performer is both object and subject, and so it is more real in this sense. But it can also be well-hidden, manipulated and although I'm totally against manipulation, you can undoubtedly mystify, can't you?

Turning to the performers of the 70s, feminists saw performance art as a tool for the distortion of reality.

The struggle was on two levels; private of course, because there were many things to question in one's private life, everything that touched on sexuality, the relationship with your partner, the different atavistic dependencies, etc. But it was also social, fighting to gain access to areas that were denied to us socially; the right to abortion, to equal jobs, equal salaries, the right to possess our own body, the struggle against degrading advertising, etc. Many of these things are on the border of what is public and what is private, and in our discussions we tackled all these subjects, trying to see as clearly as possible.

At Arteleku, when you began the workshop, before the presentation of each participant, you said the following: «I take it for granted that all of you here are feminists» which is the starting point.

You have said on various occasions that you are a feminist, but your art may be so or maybe not.

As regards the arts world, I'm convinced that feminism has widened the subject matter and the artistic possibilities, introducing themes that had until then been considered anartistic or non-artistic, themes that in many cases formed part of the everyday world of women. In this sense, it is difficult to separate, in the feminist struggle and in the artistic field the extent to which we are defending our own self and our own identity, because we are also defending the social visibility of a new image, of a new woman, with all the rights, with an ability to react, with an ability to intervene and to make decisions, etc.

I wish it were, but it isn't always the case. Now and then you even come across some anti-feminists, who haven't considered the problem, who aren't even aware that there are limitations on women's rights, because they haven't stopped to think, or because they initially accept that that's the way it is and, even worse, that's the way it should be. They never consider it to be a problem, maybe because if they did so, so many other questions would arise and so they'd prefer not to raise the matter, It's true that for you and for me and for all the women who reflect on these issues, life is more complicated and so are, naturally, relationships with men and not only in our private lives, but also our professional ones.

I'm not very fond of labels, but I think that of feminism is still absolutely necessary nowadays, in order for your position to be made clear. I believe that when you are a feminist, you are one because you have reflected, because you have fought for women's liberation, because you have explored, argued, read, tried to clarify your own contradictions, etc. All this colours whatever you do. Sometimes, after having done a performance, women will come and talk with me and say, «You're a feminist, aren't you?» And I always find this surprising because the performance that I'd done was completely absurd, since I work a lot with the absurd.

So of course there must be something of the feminist stance of my life that shows through! On other occasions, I do in fact use my artistic work to protest against a given situation, which might be something that affects the situation of women, and I create a work to protest or denounce it. It's like a cry that comes out

That's interesting, because that is the relationship that you want to have with the public; in the end it's the public who interprets what it is that you are doing. Does it matter if they like it or not?

Do you think that there is a relation between post feminist-queer theories and theories about performance?

These types of media have enabled women to become subject and begin to represent themselves.

in the form of a work which is defined as feminist because it is a reaction to a set of circumstances that are against women's rights or freedoms. But what I don't intend to do is award myself a medal or fly the flag of feminist in the field of art. I'm a feminist twenty-four hours out of twenty-four and I create the art that I feel I should.

I don't care. What I'm interested in is doing what I want in the way that I want to do in a given situation. I do set out to convey a message which is able to say things as clearly as possible, especially when I try to put forward a reflection on something that I feel is important and which I think is worth reflecting on.

When action art arose it was defined as a rupture in the field of artistic expression, but, as far as I know, it wasn't born in feminist spaces—it was begun mainly by men. There were women in Gutaï, in Fluxus and in other movements, but they were in the minority, which doesn't mean to say that they weren't pioneers or important. But since it is a vehicle which enables or is suitable or appropriate for putting certain vindications up for discussion and clarifying positions in relation to the situation of women, then feminists, whether lesbians or not, have appropriated it, we practice it. For those artists who have always created feminist art, fighting, struggling... Performance art has, in effect, several elements that may be very useful in breaking moulds, as is the case with video, which is maybe why there are a lot of female video artists.

When you talk about representation, I always say that performance art doesn't represent, it presents. The intention is more to destroy those «hegemonic» positions that have led to the current state of affairs. You don't represent your body, you present your body of a woman, with all its rights, pretty, ugly, tall, short, fat, thin, young, old... It's yours and there it is and you use it as the subject of your action. But the struggle for women to represent themselves began before performance art and not only in the field of art...

Presentation... representation... Some artists claim that today we are always in the situation of representing a role which represents other roles.

Do you consider performance art as a break with the arts system?

Judith Butler regards performativity as the repetition of actions which, as they are reiterated, are normativized and respond to power. Is performance art related to this reading of performativity.

Calderón spoke of the great theatre of the world. Some time ago, I wrote an article saying that half the world is the spectator of the other half of the world and that the roles are constantly changing. From the moment that you consent to a series of social norms, that you dress in a particular way etc. you're representing a character, you're responding to what you want to be, sometimes conditioned by society, sometimes less so. The absolute, pure self? What is it? What are we? I don't know, for me almost everything is a kind of enigma...

Not as a break with art because it is almost always within the arts system. However, I wouldn't want performance art to become just another genre within art, but rather a kind of UFO, a free electron that nobody really knows where it's coming from, nor where it's going to and remains without its own fixed abode and set characteristics; performance art presents itself, in the majority of cases, in the field of art. I would like it to stay in a position of estrangement in the sense that it can still be something corrosive, working like a kind of contagious virus that no-one really knows what medicine is needed to do away with it, or to define it, systemise it. I hope that nobody finds the vaccine to manage to make this controllable, defined, structured. As we were saying in the discussion, I would like this to continue being an element of resistance inside or outside the arts system, to always be a question without an answer, in relation to the social or artistic content of the action, and even formally. I would like it to have the vitality to retain enough diversity that those watching continue to be forever asking, «What on earth is this? But is this art? What does it mean? When does it finish? When does it start? Where is it going?» And that it always has elements that make it different from other arts genres so much so that it can never become just another genre.

Well, I suppose that in some cases, yes, and in others, no. Generalisations are always reductive; it depends on the position of each performer faced by this power, which for me naturally includes some critics, curators, university figures, etc. And anyway, is there anything that totally escapes power nowadays? Unless that means utterly radical positions of total rupture, including of course that of not practicing «art» at all. The modest aim is to do something that we believe, or I believe, cannot be

Can performance art be taught?

It has also been debated whether or not this fact may endanger both performance art and the students themselves as they run the risk of being formatted.

completely recovered and, wherever we appear, to fight for this freedom. For this reason I defend total hybridity, illegitimacy and confusion in the practice of performance art.

Sometimes I think that maybe what can be taught is the history of performance art, its evolution... But even for that you have to «define» what performance art is, given that you're going to analyse it, and since I think there are as many definitions as there are performers...

Of course, if you decide that performance art «is this» and not something else, that could have, and has, form «x», «y» or «z», then it is like any work of art and you can analyse it accordingly, or even systematise it: form, volumes, spaces, content, composition, technique, etc. But I don't know what validity this teaching would have. Performance art is not a discipline; it doesn't have «a technique»...

The question is whether or not you need a teacher to study history. You can learn the history of art by yourself in a library, by watching videos... And reaching your own conclusions, but that isn't teaching you how to carry out performance art, although maybe it's teaching you to copy or to follow the path of...

The best thing is for each person to invent and that's why when I give seminars... I don't take videos, I don't talk about my work unless they ask... Sometimes I refer to one of my works because one of the participants has done something that is similar to this or that action by another artist. I do so simply because it might lead them to find out about or investigate the work of artist «x» who has worked in the same area and it might help them clarify their own position but not to accumulate knowledge, which is why I never select the participants nor ask for their CV... I like people to come from wherever and I don't want those who attend to be conditioned by any artistic school of thought or by university studies, etc. I think the best thing is to mix; university students, artists, those who have no artistic speciality, etc. That way it's more enriching for everybody.



Could it perhaps be an alternative method of de-learning?

When Cage gave some courses at the New School for Social Research, he asked the participants on the first day if there was anyone there who had never studied music. I think it was Al Hansen who raised his hand and said, «Me», and Cage answered, «Excellent, that way you don't have anything to forget».

You mentioned earlier that you have performances put away, which you modify... Are these modifications, which you make yourself, made in order to suit you?

When I think about performances, I never think about «the other», they respond to my own needs. In Vitoria, they said to me, «yes, but sometimes you have done political performances». Yes, but these also respond to a need that I have at the time of doing it; something has happened that affects me and this reaction, as I said before, is perhaps a work of art. I believe that we have to protest and my protest is this, but it responds to my own needs. First I'm a person and later an artist.

Could you say that it is the artistic practice of necessity?

Yes, I feel that we, or at least I, do things out of necessity, out of desire... Even charity is done out of a need that you have and that's great. Why not? If it's useful and helps people... Let's not analyse. If you do somebody good, for whatever the reason, you know to what extent it's useful for you and art is something similar. I do it because I want to do it and if it also serves a purpose for somebody else, then marvellous, but other times I really want to say **this** and not something else and I want people to understand it as clearly as possible and so I try to use all means for that message to get across. On other occasions it's more ambiguous, more secret... And I like that it can be interpreted in different ways, so different that they don't have anything to do with what I think I've done and I enjoy this and find it interesting, but other times, as I say, I don't. In these cases, it is almost a militant act; well, I believe that all art created with freedom is militant, is political.

Valentín Torrens commented that performance art is a practice of self-evaluation.

It's up to each person. Whenever you create a work, you're demonstrating to yourself that you can do it, conscious or unconsciously. I think that this happens to everybody. Will I be able to do this, to organise it, to carry it out as I want to?

Am I able to do it, not only intellectually and philosophically, but also physically? It's something that you do in front of people, and so you ask yourself if you'll be able to hold it together. But also when you paint a picture or make a sculpture... In everything we do, whether we want to or not, we are affirming ourselves. The thing about performance art is that it has this «spectacular» *coté* in huge inverted commas. It's clear that the way we look at a painting, which is a separate product, or we see it as completely separate from the artist, including physically, is not the same way that we look at performance art; here there is no distance, the artist is the subject and the object. For this reason the interpretations by those who accept or reject the proposal are much richer, more direct, but perhaps more confused... The object is a subject of flesh and bone, it isn't a painting, it isn't the result of.... In a picture, for example, the result is fixed there, but performance art is being made before your eyes, it can transform *in situ*. Nobody knows the result, it's being made; you could even say that there is no result, simply the development of a proposal, of a situation... You can judge a painting in relation to what is defined, finished, but very often in a performance you don't know when it starts, or when it ends; it doesn't have the same elements as regards a traditional plastic work of art. Your mind is in movement, it isn't still; you have to be alert at all times.



↑ *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.

Margarita Aizpuru

# Performers: women, art and action, an examination



The emerging feminist movement of the 1960s analysed all aspects of the oppression of women. The 1960s and 1970s were years of great militancy with protests and demonstrations in the streets, discussions, readings from the most significant feminist writings of the time and debates. There was much discussion of stereotyped sexual relations, whose imposed models were viewed as relations of power. Theories were expounded on the body as a territory of pleasure, colonised by men and over which they exercised cultural and physical control —control that women needed to recover in order to manage their own bodies. Increasingly, personal relations were seen as political relations as the patriarchy came under the spotlight.

This feminist movement and its discourses on the body coincided with a change in attitude in art. The period was marked by happenings, actions, assemblies, and the Fluxus movement. Artists began to take an interest in the ordinary objects of everyday life —used and broken things. People saw the possibility of bringing art to the world of the everyday; there was an attempt to bring art down from its pedestal, with a less serious and more experimental approach to the process of artistic creation. Happenings, activities and actions came from that broad and open terrain where creative disciplines such as theatre, music, poetry, painting, sculpture and dance met and exchanged ideas. New attitudes emerged that abandoned well-trodden artistic paths, standing instead at a new crossroads between different trends.

As early as the late 1950s and the 1960s, the female body was being used in some of the first actions. In 1955 Ann Halprin created an experimental dance piece in San Francisco, entitled *Workshop*, which explored everyday gestures and sought to extend the vocabulary of dance and release the body from traditional choreographic forms. Her work was very much in keeping with the premises of the leading aesthetic movements of the time, as posited by the Situationist International, created in 1956 around the figure of Guy Debord. Debord developed the theory of the transformation of everyday life, criticising the entertainment society. He proposed abandoning art —at least a certain type of art— through game-like invention and the construction of situations, of the *dérive* or «drift». During this period Jiro Yoshihara created the Gutai group in Japan. It contained a number of Japanese women artists, including Atsuko Tanaka, who used new materials to create her performance pieces. In 1956, she produced her famous *Electric Dress*, an outfit composed of flashing coloured light bulbs, one of several works by the artist that reflected on the female body and fashion.

In the late 1960s and early 1970s, with a widespread rejection of the art object, art actions —which began to be known as «performance pieces»— became increasingly common. The new consolidated feminist movement was also becoming very active. Many women depicted the processes

through which their own bodies were passing, exploring the relations between the female body as a subject and as a social object.

In New York in 1960, against this backdrop of ideas and experimentation, a number of different happenings were organised and experimental dance workshops were set up; the participants included women such as Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti and Yvonne Rainer, who were to give a strong boost to these new experimental interventionist areas in dance and choreography. A clear feminist tone can also be seen in several of the actions by Japanese artists in the Fluxus movement. For example in Shigeko Kubota's 1965 performance piece, *Vagina Painting*, performed at the Perpetual Fluxfest in New York, the artist used red paint and a brush fastened to her underwear to create an abstract painting on a paper lying on the ground. The piece, executed using overtly sexual pelvic movements, made reference to menstruation and creation, in a sort of feminist version of the *action painting*. In her 1961 work *City Piece*, the New-York-based Japanese artist and member of the Fluxus movement, Yoko Ono encouraged people to «push an empty baby carriage all over the city»; while her *Body Sound Tape Piece* referred to the sound of different emotions and the body. In a 1968 performance piece, Yoko Ono and John Lennon recorded the sounds of the foetus which Ono no later miscarried. This was in line with some of approaches of 1970s essentialist feminism —especially Luce Irigaray— on the discourse elaborated from the female body, from the creative energy of sexuality and the primacy of touch.

In her 1960s performance pieces, Carolee Scheemann also stressed the importance of the female body and female sexuality, which she sought to liberate in her actions, reacting against the male colonisation of the female nude and reaffirming her body as the site of her own sexuality. In 1964, this performer, painter and film-maker created the Kinetic Theater along with a group of other artists. Their *Meat Joy*, performed in Paris that year as part of the Festival of Free Expression, provoked outraged headlines in the French press. Other women artists such as Charlotte Moorman, also working within Fluxus, performed actions that combined musical instruments, silent music, the body and a sense of play.

In this way these women artists not only placed themselves outside the conventional boundaries of art assuming *the removal of the borders between art and life* as the Fluxus movement had it, but also opened up a new way of examining themselves and the world, questioning the established sexual difference that had been socio-culturally imposed in common depictions. The performers of those years opened up new roads along which to move.

From 1970 on, many artists developed specifically feminist works. There was a rise in the number of works that reintegrated the experiences of women in art practice, and these artists had a significant impact on the



use of new materials and processes, exploring the social and political contents of their own existences.

They created performance pieces working in several different directions. Some prioritised the role of their bodies. These included the French artist Gina Oane and the Serbian Marina Abramović, who opted for ritualistic, symbolic and spiritual actions that examined the pain of the flesh, love and death. The Cuban-American Ana Mendieta, made her own reinterpretation of the traditions of worshipping archaic pre-patriarchal goddesses and Afro-Cuban magical rites, using her own body, directly or indirectly, and integrating it into nature. Others questioned the status quo that patriarchal society established for women. These included the American artist Martha Rosler, whose works examined the problems of housewives and mothers and their domestic lives. German artist Rebecca Horn spoke about the imprisonment of the body, wrapping her own body with cloths and objects, in a piece that is reminiscent on the one hand of feminine dresses and on the other of the instruments of bodily control.

These artists are simply a few examples of the many different approaches and directions taken by women performance artists in the 1970s. However, I believe that they share certain characteristics that differentiate them from other periods, such as: the predominant use of their own bodies as a terrain of inquiry and the subject of the action; an accentuation of eroticism, sexuality, pain and their limits, exploring sensations and bodily and mental liberation; a certain austerity in the development and presentation of the pieces; a direct involvement by the performers with the actions, to the point of taking physical risks; an absence, with some exceptions, of technological sophistication in the execution of the pieces; a strong lack of inhibition in the execution of the piece, intentionally or unintentionally provoking the audience; and a certain seriousness and, on occasions, dramaticism of execution. All of this is presented with a strong stress on the feminist tone describing the action.

In the 1980s, theoretical feminism began to question the silence of and about women in the construction of thought and the need to subvert language that had been accepted as universal, aseptic and all-embracing when it actually contained logo-phallogocentric symbols. In their theoretical writings and their oeuvre, feminists began to take into account «gender» differences (masculine and feminine) in an awareness of the androcentrism that had impregnated the habitual artistic representations. As a result, they propounded discourses offering strategies that deconstructed existing ones and framed new approaches from which they reappropriated themselves as subjects, integrating gender and feminist perspectives as mechanisms of construction and active resistance to inherited thought and language.



The 1980s were also the years of postmodernism in the visual arts, the years of eclecticism, when the end of the avant-gardes and global discourses was proclaimed and a theoretical and visual fragmentation was developed. It was in this context that a new generation of artists transformed performance art by integrating technical and communication media, such as photography, cinema, video and television and by infiltrating performance art into other creative areas. In this context one might include —among many others— Cindy Sherman, Jana Sterbak, Laurie Anderson, Sue Williams, Orlan and Diamanda Galas.

Sherman took performance art to the terrain of photography; between 1977 and 1980 she took a series of eighty black-and-white photos, *Untitled Film Still*, which are like frozen moments of an action; photos in which she uses herself as a model to interpret female characters born out of the cultural clichés offered by television and cinema. She transforms herself, morphing into ultra-feminine young women who provoke the spectator's voyeuristic gaze and introduces an ironic and humorous game of looking —at these girls and ultimately at herself. From 1980, on, however, Sherman started to use colour and develop further aspects of theatricality and set-design, using feelings such as horror, disaster and disgust. She is a clear example of the integration of photography into performance art, and one might describe her work as performatic or performative photography.

Another example and attitude from that time can be seen in the work of Jana Sterbak, the Canadian artist of Czech origin, who lived in France and Spain for a period. Some of her pieces were clearly performance art (such as *Artist as a Combustible* from 1986, in which she held burning materials on her head; the piece examined the potentially dangerous nature of inspiration). In others, the objects and people are at the same level, with the former having a semantic force in themselves, making reference to the sometimes absent body. In this regard she was anticipating one of the most interesting facets of 1990s art. I am referring to the series of dresses, such as for example *Remote Control*, from 1989, a kind of remotely controlled motorised metal can-can dress into which the body is inserted and cannot move on its own. The piece reflects on the restrictions and the conditioning factors our civilisation places on the body.

Another example of this incursion of performance art into other areas can be seen in the work of Laurie Anderson, whose high-tech electro-acoustic performances, video clips and videos include special animation effects; Sue Williams who takes performance art to drawing; and the French multimedia artist Orlan, who has conducted radical work through which she has examined identity, representation, new technologies and feminism. Orlan is interested in feminist readings of psychoanalysis, and has worked on the idea that it is possible to deal with the internal image and the external image of the same person

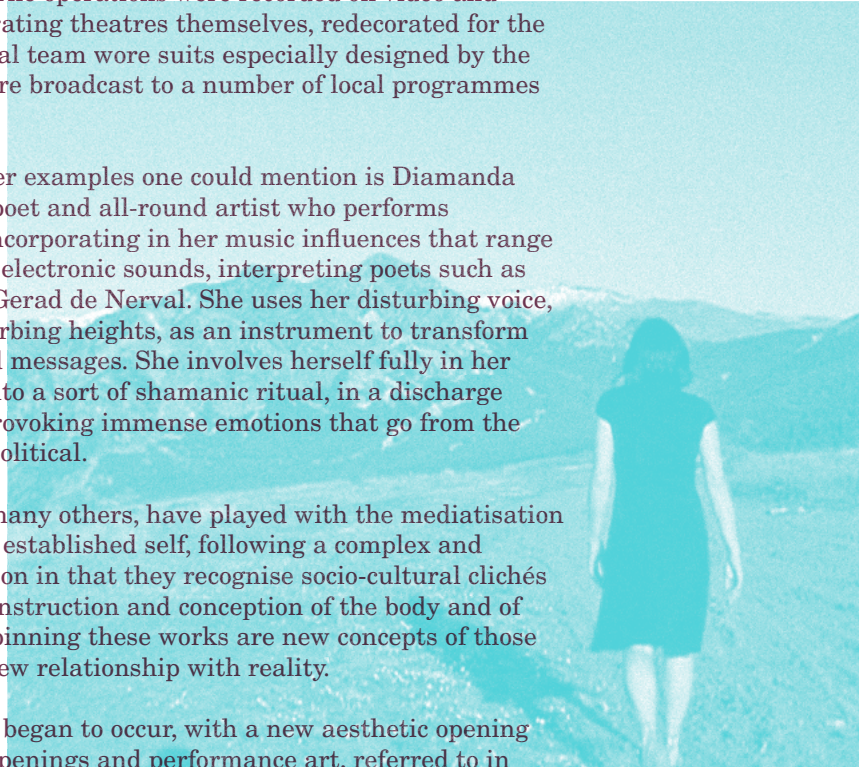
together. She made her own self-portraits using computer and new technologies to raise the issue of the *body's status quo* in our times and in future generations, especially in light of the potential of genetic manipulation which, according to the artist, will be the performance art of the twenty-first century. At the beginning of the 1990s, Orlan decided to change her image, undergoing cosmetic surgery in a series of operations she conceived of as performance pieces, creating an entire set design for the operating theatre, where she read psychoanalytical and philosophical manifestos while the doctors made real incisions under local anaesthetic. The operations were recorded on video and photographed in the operating theatres themselves, redecorated for the occasion. Even the medical team wore suits especially designed by the artist. The operations were broadcast to a number of local programmes via interactive telecom.

Another of the many other examples one could mention is Diamanda Galas, singer, composer, poet and all-round artist who performs performances/concerts, incorporating in her music influences that range from gospel to opera and electronic sounds, interpreting poets such as Artaud, Baudelaire and Gerad de Nerval. She uses her disturbing voice, capable of reaching disturbing heights, as an instrument to transform thoughts into sounds and messages. She involves herself fully in her concerts, turning them into a sort of shamanic ritual, in a discharge of released energy and provoking immense emotions that go from the visceral to the poetic or political.

All of these artists, and many others, have played with the mediatisation and disintegration of the established self, following a complex and sophisticated radicalisation in that they recognise socio-cultural clichés and stereotypes in the construction and conception of the body and of female identities. Underpinning these works are new concepts of those clichés that establish a new relationship with reality.

From the 1990s, changes began to occur, with a new aesthetic opening up that rediscovered happenings and performance art, referred to in terms such as «neo-political», «neo-conceptual», «post-utopian» and «neo-action» art. Performance art has found a much more favourable context and breeding ground among new generations of artists than in previous periods.

Many performance artists today still employ discourses in which women are objects and protagonists of the action. However, both they and current experimental performance artists, use a *mis-en-scene* that is a far cry from the austere minimalist character of previous periods and at times the body is immersed in the multiple media used to create the action.



In recent times, we have seen a new body art which is much more simulationist than in other periods, in which the body is sometimes referenced, represented and/or evoked indirectly. At the same time there has also been a move to fuse performance art with other artistic areas, to such an extent that today a distinction is drawn between performance art and *performative* or *performatic* art, influenced by art, or fusion or hybrid art. A host of different approaches and artistic practices have been included—and are still being included—within that performative or performatic art. They include work from the area of poetry, sound, body art, dance and certain types of theatre, as well as from the object world, certain types of installation, photographs and videos, and even, now as an experimental novelty, new technologies, which are opening up some brand new terrain.

All this has led the spirit of performance art to move into a whole range of artistic territories, with a stress on experimentation, an ever-greater inclusion of the sense of perception and the creation of situations in the works.

From the beginnings of performance art down to recent years, different generations of female artists have developed languages, discourses and specific practices within the field, that have been so important and so central that they have impacted on its development, leading to what has been called feminist and/or gender performance art.

In the Spanish-speaking world, there have been some very important action-art pieces by Latin American women artists, created from a feminist and/or gender perspective. Of the numerous female performance artists working in this context, we can select a few who exemplify the wealth of Latin American feminist performance art. Among the most recent are the performances by the Venezuelan artists Sandra Vivas and Deborah Castillo, both of whom use a corrosive sense of humour and a caustic irony; the first dealing with deconstruction and the exchange of gender identities and the second with the erotic myth of the Latino woman. The Brazilian artist Beth Moysés performs collective women's performance pieces that stand somewhere between acts of protest against gender-based violence, poetic-aesthetic rituals and group therapy. Coco Fusco and Carmelita Tropicana are both Cubans living in New York. Fusco examines the conflicts and social problems of Latin-American women and gender violence, while Tropicana uses similar approaches, but with parodying attitudes that are closer to theatre. Another Cuban, Tania Bruguera creates uncompromising pieces with a strong personal involvement and a ritualistic charge full of energy. The Bolivian group Colectivo Mujeres Creando, from La Paz, create action-art street works. Costa-Rican artist Priscilla Monge offers critical and ironic video pieces built out of different visual games. Teresa Serrano, from Mexico, examines the social, economic, sexual and cultural problems of women in a patriarchal culture.



In Spain, that rise in performance and performatic art has been reflected in a host of different approaches developed by very diverse artists (performance artists and others) from the new generations. The list is long, given the high level of acceptance and development of these new approaches. Some of the work we might mention in this context includes the actions developed over a period of several years by Madrid-based artists Ana Carceller and Helena Cabello, with a reference to the female body in terms of the double and the pair; Catalan artist Alicia Framis's performance pieces on gender-based violence, which use designs for protective suits; the intimate performance pieces by Eulalia Valdosera (also from Catalonia) using everyday objects; and Basque artists Ana Laura Aláez —fascinated by the world of fashion, cosmetics, the artifice that allows women to transform their bodies— and Itziar Okariz who performs actions with a strong political-feminist tendency. On the other hand, there are the Andalusians, Pilar Albarracín, with her actions questioning and examining the preconceptions and clichés about woman from the south, using playful-ironic *mises-en-scene* sweetened with large doses of humour; the ritualistic shamanic actions that liberate and regenerate women by Paka Antúnez; the self-referential video performances and those referring to gender identities by Carmen F. Sigler; and the games of disguises and identity allegories by Angeles Agrela. Finally in the Canary Islands, we have the feminist performance artist from Lanzarote Macarena Nieves Cáceres, who inter-relates performance art with poetry and the visual arts in work in which the central features are the text, the body and identity.

Nor should we forget some of the historical women performers working in Spain, including Concha Jerez and our admired Esther Ferrer, as well as other younger artists who have followed in their footsteps, such as Nieves Correa. With few exceptions, these women did not take expressly feminist positions in the conception and execution of their performance pieces (whether or not they themselves were feminists) but they did mark an important reference for later women artists and for our art in general.

It has been a long time since Italian feminists shouted «my body is mine to manage for myself» in the 1970s. Yet, despite the political-cultural colonisations of our bodies, the technological transformations to which we will be physically subjected, the genetic operations and possible future clones, that cry stills holds true.



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***

I see you pass by in the crowd with banners walking down Pine Street, a mix of workers, activists and students shouting «Jail 'em, don't bail 'em», the march moves across Wall Street up to the AIG building and the neighboring Bank of America, where barricades and dozens of police are waiting, «Jail 'em, don't bail 'em», I look for you in the ever-angrier chorus, «Jail 'em, don't bail 'em», the chorus is so loud that the suits above peer out their windows and look down in fear, they see a young woman grab a megaphone and rail in her own sweet way against the bank bailout, and when I hear your voice my heart leaps up, and I leap and float up to the front just as you lower the loudspeaker and the barricades come down, everyone scrambles and the beatings begin, I sidestep one two three bodies but can't find you, I desperately look for you till I feel a blow on the back of my head, till I fall and see the megaphone lying on the ground among the scrambling feet, the warm blood runs down my back and I can just see the AIG logo on the door, *the AIG logo emblazoned on the Manchester United jerseys, on the red chests of the faithful pouring into the Theatre of Dreams, Cristiano Ronaldo and company come out on the field, the match is about to start but I'm still in the tunnels waiting outside the Reds museum, waiting for you as I stroll down the rows of trophies, the pictures of the Man United legends, outside... the first whistle followed by the loud cheering, outside... everything gets underway, the ball rolls and bounces while inside my little-game-of-waiting-for-you comes to an end, you won't come, I know, just like Byrne, Jones, and Colman didn't make it, I mechanically read the names of the 1958 tragedy, Taylor, Whelan, Pegg, Bent, the Reds lost in the Munich disaster*, there's a snowstorm outside but I'm happy, the pilot informs us of the delay but I'm smiling, I still can't believe I'm sitting just a few rows away from Charlton, from the whole United squad and I'm dying to grab a napkin and start asking for autographs left and right, and I put the peanuts aside and finally get up, but a voice coming out of nowhere asks me to sit down, the flight attendant walks up behind me, stick 'em up, and defenceless like that I fall in love at close range, your voice blends with the captain's words as he finally announces the takeoff, you walk down the aisle handing out smiles and I forget about United, I forget and just watch you like an idiot, oblivious to the fact that once, twice, and on the third attempt at takeoff the plane almost skids off the frozen runway, it barely gets off the ground when a house crosses its path, a wing is destroyed and the captain turns



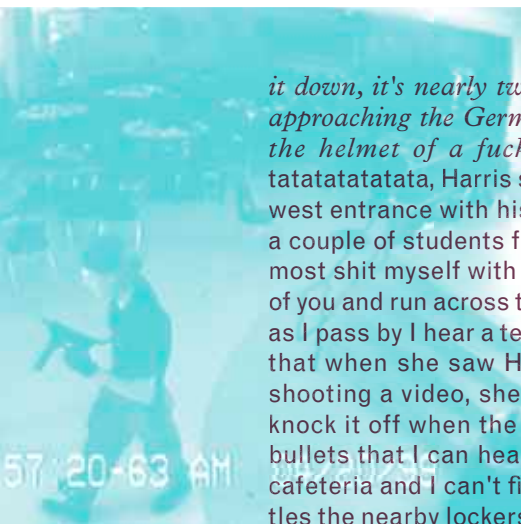
right, everything turns and turns violently until I see you fly down the aisle, your body passes like a blur towards the back of the plane, this tiny little plane that looks like a toy crashing against a wall, another wall, a whole building and I look for you in the flames, I look for you among the United squad trapped in this hell with me, while we all die in Munich, *the poster with Eric Bana that I catch out of the corner of my eye as I walk into the cinema, I'm late for the movie and look for you row by row sucking a Frapuccino, just as back on the screen the Fedayeen enters the Olympic Village and are mistaken for athletes sneaking back in from a night of partying, I'm not a big Spielberg fan but I still wanted to see you, especially in the dark, a woman tells me to take a seat 'cause I'm blocking the screen as the Palestinians leave their sweatshirts behind and silently walk down Connollystrasse, and as soon as my eyes get used to the darkness of the theatre I look for you again, row after row, just as the masked Fedayeen are now holding AK-47s and open the first door, kill the first person, almost the entire Israeli team is caught sleeping, and past midnight I get an SMS from Barak's army, a pretty little message telling me to leave my home, to leave and run away 'cause the fighter jets are coming and my home is in their sights, a small detail, of course, is that I'm not home, you're the only one there, wounded and dying on the living room floor as you wait for the medicines, as you wait for the pretty little pills I haven't managed to find, but all the same I run back across Gaza protected only by the night, this long night pierced by Israeli bombs, one after another after another and the screams mark my way home, a nearby explosion crushes a building and bursts my eardrums, it deafens me so much that I can't hear myself shouting when I see the rubble of my living room, when I see my entire house engulfed in a strange rain of fire and white smoke, the images clearly show white phosphorus falling on Fallujah but the general denies it nonetheless, the scene is so absurd that I turn up the volume on the television, the BBC anchorman then asks him about Abu Ghraib and the photos that have recently come to light, the general covered with medals keeps tiptoeing around the subject while we see on the screen the prisoner wearing a dog collar, the pyramid of naked bodies, the hooded man standing on a box, a series of pictures that stuns all of us sitting in front of the television, the anchorman has him against the ropes and now asks about the new accusations coming out of Guantanamo, and cut to the footage of a group of men in cages wearing orange jumpsuits, but that is*

something I can't see 'cause they cover my head with a cloth and pour water on my face, flooding my mouth, my nose, my life and I kick and scream, and try somehow to free myself from the torture table until I fracture my wrist, until I end up breaking a bone and I swallow the pain along with the stream of water that's drowning me, *the general defends himself against the accusations of torture, shielding himself behind the war on terror, telling the CNN anchor-man about the post 911 world*, the plane crashes into the building crashes into the building crashes into the building, the image I see over and over again in a never-ending loop, the people on the streets of New York look up in horror, the buildings then collapse collapse collapse and I still can't believe what I'm seeing, *and the song by the Pixies begins in that romantic last scene, Edward Norton and Helena Bonham Carter holding hands as they watch the financial sector collapse all around them, where is my mind and another blast, the office buildings of the credit card companies collapse, you met me at a very strange time in my life, they collapse, they collapse*, and not long after the Twin Towers a plane flies towards the Pentagon, I don't see it but I imagine it that September 11, *a fighter plane flies over La Moneda and an explosion breaks the windows of the palace, the building burns engulfed in white smoke, in black smoke, I see you under a parked car not far away, hiding from the tanks involved in the coup, the tanks that take-aim-and-fire, more fire in La Moneda, but Allende doesn't surrender, I look out the window of the shop I'm hiding in and desperately wave at you, but you don't see me 'cause another Hawker flies by at full speed and everything shakes, I shudder and run out of the store shouting at you as the soldiers fire tear gas through the windows of the palace, I run towards you half-crouching, but after a few steps a bullet splits my spine in two, a soldier comes up behind me and a tank rolls down the middle of the street*, a row of Chinese tanks against an ordinary, everyday man, defying them in the middle of Beijing, challenging them and blocking their way down the Avenue of Eternal Peace, the first tank in the column tries to go around him, but the solitary man in the white shirt moves and block its path again, armed only with a couple supermarket bags and a tank-stopping gaze, and from a window in a nearby building, I adjust the tele lens and point the camera towards that man in the dark trousers, I zoom in zoom in zoom in *and the Google Earth image moves in closer and closer to your country, your city, your street, click click click and as easy as that I can see the roof of your*

house on my screen, the sidewalk where you crushed my heart, the house of the neighbour who went to school with us, remember him?, the fat kid who was spying on us from his window when you broke up with me, when you told me you liked that asshole from ninth grade and something burst inside me, I move the image with the mouse three and a half streets down till I see the house where I grew up, the tiny back garden where I spent hours kicking a busted soccer ball against the wall, mom calling out to me from the kitchen, coming out and asking me to go buy a couple of cokes, the alphabet soup, the homemade flour tortillas and all the images that flood my mind, that start to lead me down a path I don't want to take and I twice click zoom out, I stare at the screen like an idiot, the aerial image of the old neighborhood, that green stain, the rundown park where we first kissed and a pain starts to run through my body, I see your school uniform again, your sexy little skirt and I zoom out zoom out zoom out, I want to leave this fucking world, zoom out of life, kick the digital globe on my screen against a wall, kick it over and over again until it bursts, deflates, that globe and the military satellite image moves closer and zooms in on North Africa, on that city, on that empty lot not far from the mosque, the image keeps closing in at a dizzying speed till it has in its sight a man walking away from a truck, an invisible voice says something in English with feedback induced noise in the background, another man's voice gives the order and a missile falls from the sky and blows the man up into a thousand pieces, that man who is now just a black charred smudge on the ground, like a very sad Rorschach blot, a dark inkblot on a test card the psychiatrist shows me before asking me again what I see, I'm sick of this and the strait-jacket is too tight, but I keep playing the game, I look closer and tell him what I see, near the upper part of the card I'm lying on the street bleeding to death, with several broken bones, but even so I drag myself towards the bottom of the blot, where my girlfriend is lying on the ground, also bleeding to death, the motorcycle we were riding is far away, smashed up somewhere outside the card, my girlfriend doesn't even move anymore, she just bleeds, and I know very well that she'll die in a few seconds and I have this corny idea, this hollywood-film-like idea of going over to her and whispering in her ear that I love her, a final I-love-you that sums it all up, so I drag myself down to this beautiful dying woman, I turn her head towards me, I clean the blood off her face a bit and try to tell her that I love her, but the words don't come out, my mouth feels like

*jelly, full of blood, and only then I realise that I have no tongue, that I had bitten it off when I fell, when I hit the pavement, I had bitten it off myself and now I can't tell my girlfriend what I feel, I look around in despair and manage to see my tongue lying a few feet away, grotesque, as if it was laughing at me, then I look back at my girlfriend and don't recognise her anymore, the blood has covered her face again and her eyes are now lifeless, the psychiatrist jots something down in his notebook and shows me the next card, the next blot, a smudge on a canvas, lots of smudges on a Pollock hanging in the MOMA, I make a face and move on to the next room, then I look up and smile when I see the starry night on the wall, the whirls of color in the sky, the radiant moon, the thick textures, and a couple of tourists standing next to me mention Van Gogh's ear, the mutilated ear that Kyle MacLachlan finds in an empty lot, but I'm not looking for that scene and I push fast forward, the VHS player squeaks as I hum Blue Velvet and almost pass the scene I want, but I press play when Isabella Rossellini begins taking off her clothes as we watch her from the closet, I see her and I can't help but glance at the Casablanca poster hanging on my wall, Isabella definitely with her mother's face, Ingrid and Bogart at the airport fleeing from the nazis, that black and white farewell, like the snapshot I discreetly take out of my pocket, the two of us standing in front of the ferris wheel, happy, floating, I see your face, your smile, and for one... two... three long seconds I'm filled with peace, I manage to relax till a wave smashes against our boat and I drop the wrinkled photograph, the soldier in front of me steps back and accidentally stands on it, I'm about to bend down and grab it, but the sergeant gives the order and everything moves so fast, the hatch opens and a rain of German bullets overwhelms us, a hail of bullets bursts the chests and faces of the first men to jump into the water, the same men that now float face-down to the beach, I push a button on the PlayStation joystick and switch to third-person shooter, I follow my landing on Omaha from an over the shoulder view, I manage to reach the beach surrounded by corpses floating in and out with the tide, bullets whistle over my head, the surround sound is turned way up as tatatatata, tatatatata, the sweet noise of my Browning automatic unleashing its light fury against the German artillery sweeping the beach from the bunker above, I get an incredible adrenaline rush and go back to first person shooting, tatatatata, tatatatata, my neighbour starts banging on the wall trying to get me to turn*



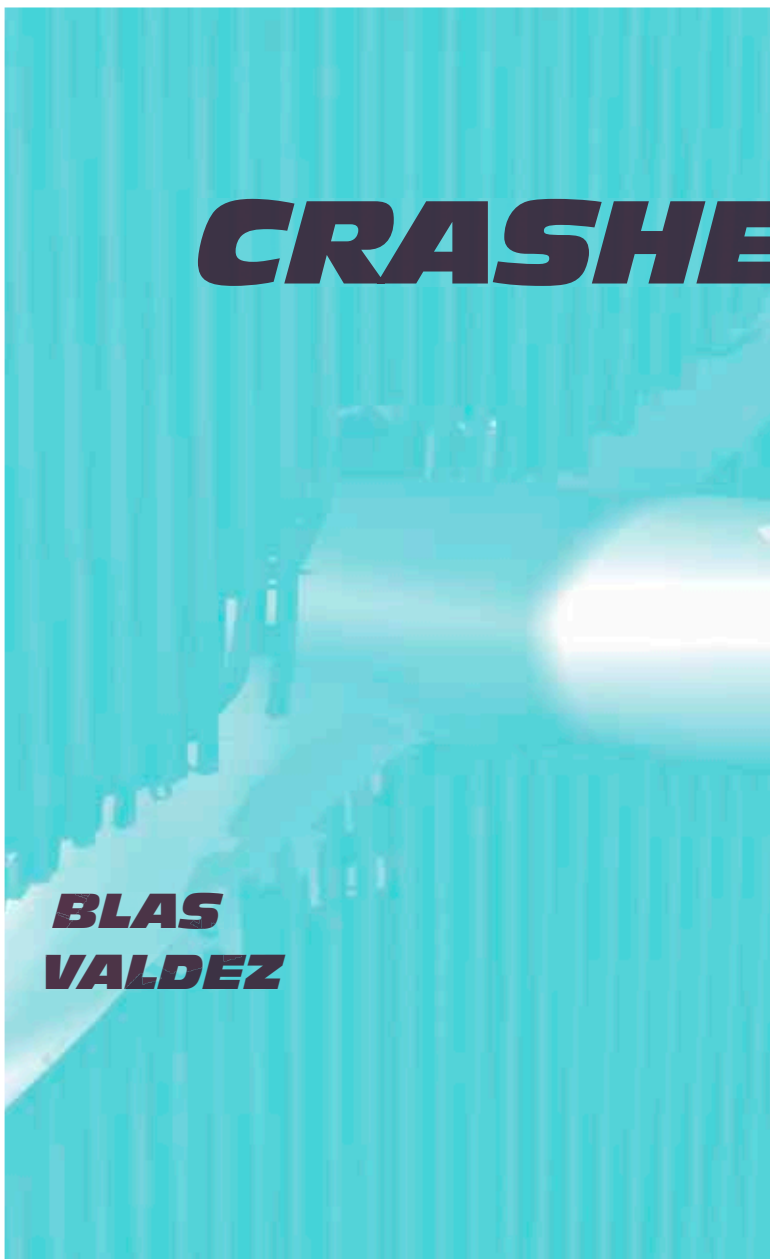


*it down, it's nearly two in the morning and I'm still in a trance approaching the German defences, my Browning blows a hole in the helmet of a fucking nazi who sticks his head up, and tatatatatata, Harris sweeps the grassy knoll beside the school's west entrance with his 9mm semi-automatic, tatatatatata and a couple of students fall like rag dolls as if in a video game, I almost shit myself with fear and run back into the building, I think of you and run across the maze of hallways, Columbine so big and as I pass by I hear a teacher call 911, a teacher who later tells me that when she saw Harris and Klebold she thought they were shooting a video, she was just about to go out and tell them to knock it off when the bullets shattered the windows, the same bullets that I can hear in the distance, a teacher evacuates the cafeteria and I can't find you, the blast wave of an explosion rattles the nearby lockers, I desperately look for you in the hallways until someone tells me you're in the library, the same library that I see Harris go into firing left and right, tatatatatata, a group of gunmen armed to the teeth enter the lobby of the Taj Mahal as I wait for you to come down from our room, the men open fire without any warning, and out of nowhere a hail of bullets riddles the open newspaper of the guy sitting next to me, a man in a suit who was calmly reading something about Obama when tatatatatata, tatatatatata, scared to death I jump out of my chair and run to the nearest staircase, while the men dressed in black behind me shoot at everything that moves in the lobby, and just as I'm running up the steps I realise I've been shot in the arm, but it doesn't really matter, I run up as fast as I can thinking about you and this honeymoon, this trip that had started like a dream and now I hear an explosion in the background, I reach the fifth floor with my arm covered in blood, panting, and walk into the hallway just as you disappear into the elevator, I scream your name and run towards you, but you don't hear me, you can't hear me because of the earphones, because you have a million things on your mind and our first child in your womb, the doors close just before I get there and hit them, I desperately push the button again and again, but the elevator has already started its descent into that lobby-hell, I scream at the top of my lungs and without catching my breath go back to the staircase, maybe I can get to you in time, and I start going down until I run into several panic-stricken tourists who push me aside, who scream and I look down, I look and catch a glimpse of a gunman spraying bullets all around as he walks up the staircase, and*

*I barely manage to get out and into the third floor corridor, I barely take a few steps when an American woman opens the door of her room and looks at me in horror, I unceremoniously shove her back and we fall inside just before the hallway is flooded with bullets, and I close the door as another blast shakes the building, I try to explain everything to her but soon the smoke starts sneaking into the room, we assume the floor below is on fire and the woman begins to get hysterical, repeating again and again that she doesn't want to die, she mumbles something about the terrorists and tries to jump out the window, the camera zooms in on one of the smouldering Twin Towers and shows a woman jumping out of a window, then follows the fall of that somewhat-pixelated body as it comes hurtling down and disappears behind another building, speechless I change the channel just as someone else also jumps into the void, pushed out by the flames that engulf the building, the camera follows the man as he free-falls towards the New York sidewalk, a banker driven mad by the never-before-seen Wall Street crash throws himself out of a 23rd floor window, and just as I read about the collapse of the stock market standing on the sidewalk, just as I see President Hoover's picture on the front page of the Herald, a man in a suit falls from the sky and lands on top of a brand new Chevy Coupe, the roof caves in and the car immediately comes to a halt, and among the New York passers-by who turn their heads in disbelief, among that multitude of cloche hats, I see you for the first time and fall in love...*

# ***CRASHED***

***BLAS  
VALDEZ***

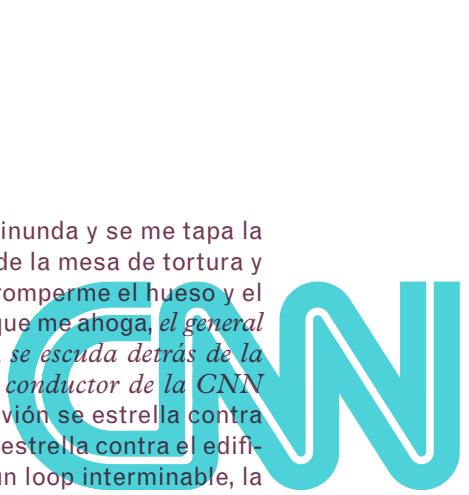




Te veo pasar entre el grupo con pancartas que marcha por la Pine Street, una mezcla de obreros, activistas y estudiantes que ento- na «Jail 'em, don't bail 'em», la marcha que atraviesa Wall Street hasta llegar al edificio de la AIG y del vecino Bank of America, hasta llegar al sitio donde los esperan 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 cora- zón, 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 lo- gotipo 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 espe- rando afuera del museo de los Rojos, esperando y mientras llegas me paseo por la hilera de trofeos, de fotos leyendas del United, afue- ra el silbatazo seguido de los gritos, afuera todo comienza, la pelota rueda y vuela mientras adentro termina mi jueguito de esperar- te, 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 retra- so pero sigo sonriendo, aún no puedo creer que estoy sentado a pocas filas de Charlton, del United entero y yo con ganas de pe- dir autógrafos a diestra y siniestra, de poner a un lado los caca- huates y llevar mi servilletita pa' las firmas, y finalmente me le- vanto, 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 inde- fenso me enamoro a quemarropa, tu voz se mezcla con la del pi- loto que anuncia el próximo despegue, avanzas por el pasillo re- partiendo 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

# Talking Back





The many facets of performance and performativity are all over our lives. Long theorized, long rehearsed, the forms of performance continue to unfold in every direction. There is something always new in performance, and always something borrowed. This issue of *Zehar* proposes that we consider performance as a kind of editing, a gesture of gathering, accepting, rejecting the information from the world around us. Editing our stimuli in order to make meaning —performance as process.

I have experience with each word, editing and performance, distinctly. Editing for me is most literally the work of organizing an independent feminist art journal, *LTTR*, for six years. And performance the form and site of many projects and inquiries. What happens when we rub these words next to each other and ask that performance be held within the bounds of a subtractive process? How can we read this proximity?

This formulation provokes me in several ways. My first question becomes «Who do you choose to be in dialog with?» What is it that we seek out and who do we honor with our efforts? The second main concern for me is locating a site of action, of creation and possibility. Performance demands a generative capability - humans do. I think there is a lot to consider in subsuming performance as a product of editing, and there are many great examples that challenge and highlight this idea.

I would like to begin by teasing out the significance of the word «edit» in this proposal. Closely related to the concept of editing I find other process verbs: archive, organize, reflect. Implicit is an analysis of content with the ambition of producing something better than the original. The act of editing is usually a subtractive model. If one were to add information, it would be more aptly described as collecting and organizing. You edit out. The action is a refusal. In the idea of performance as editing there is as much emphasis given to what we take in from our cultural surroundings as that which we edit out, and that which we «put out». If we allow the source material to be as significant as the product, then we lose sight of the greatest potential in having a multitude of stimuli, and that is the ability to create something new through simultaneity.

Upon close inspection, the idea of performance as editing seems to give equal power to all that we come into contact with in our daily lives. It is undeniable that we are shaped by the circumstances of our lives, as Hannah Arendt says «Men are conditioned beings because everything they come in contact with turns immediately into a condition of their existence». But it is crucial to mark differences in the value of myriad input and to continue categorizing our stimuli.

I am submitting the word «edit» to scrutiny because I believe there are certain dangers worth naming in order to avoid them. Number one is passivity. I loathe to think that we swim in a sea of images and absorb

them like salt through osmosis. I want to insist on an identity as an actor more than a mirror. Agency over reflection. The process of editing is located in a decision to accept or reject the stimulus. It is a consumerist model of identity —searching, subscribing, collecting.

Spoken differently, the positive potential of this formulation is one of the multitude, where passivity is disdained and curiosity and rigor rule. This editing —archiving to analyze and re-mix— a model that is additive and plural looks more like a palimpsest than an editing room floor. Let it be a model of inclusion that thrives on contradiction and simultaneity. It's a question of politics that can't be left out of the concept of performance. The performative subject animates our histories, and if it's a subtractive model that defines either history or the subject, then we have everything to lose.

Ian White's recent program of events in Berlin created a performative palimpsest at the site of cinema by coupling historic films with contemporary live interventions. The program brought together films chosen from the 1971 premier of the International Forum of New Cinema and re-contextualized them in several sites throughout the city. White described the programming as «an investigative series of screenings with simultaneous performances and other projections that explore the ways in which what we see is shaped by what we see it with». In *IBIZA: A Reading For «The Flicker»*, White, himself an artist and curator, read an explicit tale of sexual adventures alongside Tony Conrad's *The Flicker* film. White's voice moved in and out of being audible, deliberately competing with the amplified soundtrack of *The Flicker* blazing into the room. In another event Richard Serra's 16mm film *Hand Catching Lead* was screened in one of Berlin's notorious sex lab clubs. At the Arsenal cinema, my 12 black and white photographs, *untitled (David Wojnarowicz project)*, was projected as a slideshow simultaneous with Rosa von Praunheim's *It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives*. When it was first debuted Praunheim's film created great outrage as audience's attempted to situate themselves between the images on screen —representations of gay cruising, clubs, sex and fashion— and the off-screen, pseudo-scientific, sometimes homophobic, condescending, ironic, truthful, contradictory voice over. I arranged a choreography of my photographs to interact with the film's progression and contradictions. It was a lively experiment and an extremely productive pairing. White's program tore at the edges of each independent work and made unlikely couplings into generative bed-fellows. White's strategy of layering created an amplified space of viewing filled with anticipation. The program edited the canon of cinema, rubbed the now up against a then and created radical re-mixes that were sites of pleasure and resistance.

Another excellent project that embodies the additive, palimpsest form of editing is Ridykeulous' 2006 intervention on the seminal 1989 Guerrilla Girls poster *The Advantages of Being a Woman Artist*. The Guerrilla Girls took aim at the male dominated art world and made a list of ironic benefits to being unsung makers in the art market. Ridykeulous updated the 20 year old feminist politics by inserting a queer lesbian identity into the mix and over writing hysterical sex jokes atop the Guerrilla Girls' legitimate claims of exclusion. For example, where the Guerrilla Girls write «Not being stuck in a tenured teaching position», Ridykeulous writes «Not getting your fist stuck in a tight spot». This after five lines of pussy licking, dick sucking stabs. Ridykeulous ridicules acceptance and makes no attempt to make their politics palatable to the mainstream. They write another scene for success overtop their feminist heritage. And it is definitely a performance. They aren't asking for room at the table of masters, they are spotlighting their current position and making it look liberated and self-sustaining. By writing on top of the original 1989 poster they in fact make the historical document more visible, and in making visible their attention to the feminist legacy of the Guerrilla Girls, Ridykeulous is making performative declarations of independence by speaking directly to an audience of their own making.

Thinking now from the vantage point of history, I want to consider the aforementioned question «who do you choose to be in dialogue with?» I think asking, if not explicitly answering, this question is a crucial act of identifying our politics and ambitions and differentiating between the information we are fed and the information that we seek. In directing our attention and speaking back —to a source, regime, history, individual— we validate the vocabulary and language that comes with the original statement. Is there a way to interrupt the network of meanings and associations of the original statement to engage anew?

This question exists for me primarily in the macro perspective - thinking about politics, and processes of history, and thinking about our ability to create and to change the circumstances of our lives. In Yael Bartana's video *Mary Koszmary* (ghost and nightmares in Polish), we become witness to the performance of the leftist intellectual Slawomir Sierakowski as he stands in an abandoned amphitheater and delivers a public address. He is proposing that Jews return to Poland and together they move forward, away from the limits of their shared past of Nazi tyranny. The sound of his words echoing through the space and drifting towards the history that once animated that theatre. Listening to him, wondering why there is no audience for his message, I imagine the potential of his dream. Sierakowski is re-writing what is possible in Poland. He is occupying a space, stating his position and inviting dialogue about the political history and process of reconciliation. Boldly speaking of the future in a monument of the past, he is addressing an absent nation. Bartana and Sierakowski's project is placed in

conversation with a history of Jewish diaspora, Nazi occupation and Polish leftist politics. Clearly the message is unpopular but, in speaking it, they create a potential audience and potential action. Bartana and Sierakowski take these histories and create a new vocabulary of what is possible, flaunting the processes of change and history.

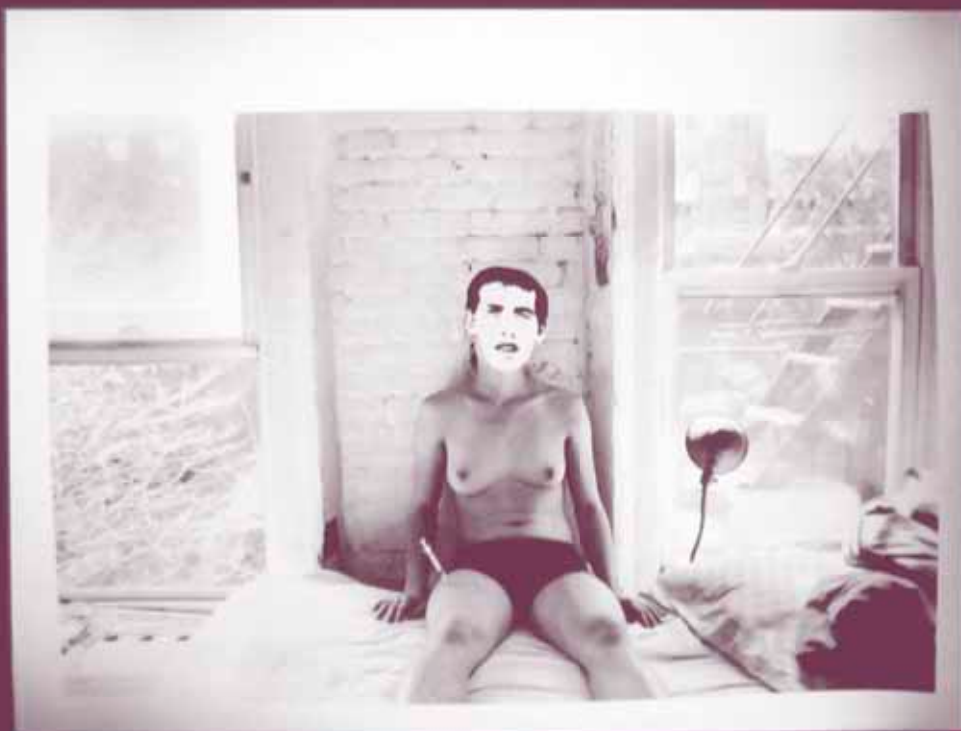
Change and history come together in the archive. Sierakowski's actions are opening the national archive and asking people to dig around and regroup for a radical left future. Ridykeulous Perverse the feminist art archive and in one swift maneuver reinvigorated and updated the original message. The archive is the performance of history through collection and proximity.

In my work with LTTR I thought of the archive as a set of relations and intimacies. LTTR sought to create an active archive of contemporary feminist art in order to make visible the conversations and projects of our generation. We edited a journal, organized live performance events and radical read-ins, anything that could give form to the networks of collaboration we experienced and to articulate our genderqueer feminism. LTTR was dedicated to highlighting the work of radical communities whose goals are sustainable change, queer pleasure, and critical feminist productivity.

The group was founded in 2001 with an inaugural issue titled *Lesbians to the Rescue*, followed by *Listen Translate Translate Record, Practice More Failure, Do You Wish to Direct Me?*, and in 2006 *Positively Nasty*. Each issue of LTTR was initiated by an open call and edited through consensus by myself, Ulrike Muller, Ginger Brooks Takahashi and K8 Hardy. Each submission was considered independently and in regards to the working themes of the journal. The desire to make the journal a significant contribution to contemporary feminist genderqueer concerns guided editorial debates and decision making. It was an incredible experience to receive a hundred submissions and have the privilege of taking seriously each work's proposition and its position in regards to our call. We spent days reviewing each submission and debating the effects of each project next to another and the ramifications of our decisions. With each open call we created a frame and the submissions filled out the statement of the journal. We asked for what we wanted and, together with the submissions, developed the vocabulary that we wanted to exist. LTTR created active spaces of collaboration and was also cognizant of creating an archive of our generation's queer and feminist politics. We were not reinventing the wheel. We were all interested in and indebted to the histories and strategies of prior generations. We were talking back to *Heresies*, to Gran Fury and Fierce Pussy.

Each of the projects I have discussed have mined the archive and built a new vision alongside the source material that inspired and challenged them. They are great examples of people being explicit in the choice of their dialogic partner, and of directly addressing the inherited vocabularies of the debate. What is so exciting to me about this framing is that projects can be productive and not reproductive. We can engage the language and strategies of stimuli around us and create something new. Its still a process of editing, an intimate process of attraction, but it emphasizes the generative capability of performance and the simultaneity of influences and desires. My concern that history and self not be a subtractive process is my will insisting on the ability of this simultaneity to destabilize and proliferate. The «talking back» that these projects exhibit sometimes becomes the power to rewrite, and I don't want this engagement to be thought of as a consolidating gesture. Rather the demand for more.





↑ *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-voces 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 previsible 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:  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?

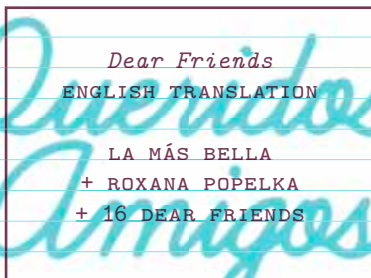
El arte de acción es efímero por naturaleza, de ahí muchos deducen que no puede documentarse ni transmitirse, que se trata de una experiencia intransferible... Desde AIRE (revista y archivo) la cuestión sería otra en términos de arte de las ideas que funciona a través del mecanismo de comunicación emisor-receptor. 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



and through which we live. We are therefore interested in the process you use in publishing your magazine».

Having examined this «hybrid» question a bit, we thought we might prepare a «playful» text-story-account-score, using any answers/opinions/words/voices that you, our friends and contributors as performance artists and/or publishers, might have on this subject/concept...

1ST OBSTACLE: PLANS AND HOPES  
CARRIED HIM THROUGH  
THE DARKNESS.  
2ND OBSTACLE: WHEN IT BEGAN TO RAIN  
THE CALENDARS  
WERE STOPPED.  
3RD OBSTACLE: HE SAW OUT OF THE CORNER  
OF HIS EYE THAT  
SHE WAS MOVING.  
4TH OBSTACLE: THE RAIN FELL HEAVIER,  
PRUDENTLY  
HE SLOWED DOWN.  
THE FROZEN PLACE WAS DRY.

With the words we receive we will fit/tie together a single collective article, as a sort of «(un)walked magazine», part Babelic, part synchronic... as La Más Bella's projects have always been... and in some way close to performance art itself...

We have also asked Roxana Popelka to prepare a poetic «common body» of the result, which will in some way act as container, pagination, cover, back cover, etc. ....

We need your words as soon as possible. Sorry to rush you. Love.

*These were the thoughts that tormented him as he drove on through that tarry darkness.*

La Más Bella

THAT TARRY DARKNESS  
TARRY  
TARRY DARKNESS.

A LEAP INTO THE UNKNOWN  
IT IS NOT  
A KNOWN PLACE.

Dear friends,

It is not a known place.

We have received a request from Arteleku's *Zehar* magazine to submit a piece. The letter reads as follows:

One goal would be to become aware of the process, in all its experience, without fearing the perplexity caused by understanding that the performance piece/work is hidden in the darkest and most and unknown place in our self/body/workshop...

«In this edition of *Zehar*, we want to examine and implement the concept of performance art as a publishing tool, helping us to publish material from our everyday visual culture in new ways and so re-interpret the visual culture with

This leap into the unknown leads us to discover that by shaping and transferring

concepts to visible forms, they are translated, probably and hopefully, into an everyday language; later, if it is appropriate, there may be a literary or educational analysis.

The process can be interpreted by revisiting several past experiences. One performance piece leads to another; they are pages that follow on one another, chapters, books, but I don't know where they are leading. Who cares! I like going somewhere...

On isolated (though nonetheless important) occasions, the use of performance art to denounce/exhort some specific situation with great energy (always), distances us from the mysterious experience, possibly because of the currency and specificity of the cause being championed.

Carlos Llavata

WITH NO SOUNDS TO ATTEND TO?  
JUST TWO THINGS:  
1ST IT CONTAINS.  
2ND IT DOES NOT CONTAIN.

In our deafening and insistently «audio-visual» context, where nonetheless the term «LO AUDIO» [that which is audio] is used and conceived as an inventory title, we need to remember two things that your paragraph neglects to mention: a) the «score» element or protocol of action to be followed, tends to be important when performance art pieces are being devised, and b) in a culture as hybrid as ours, performance or action art also contains (or may contain) an explicitly or implicitly sound element —whatever medium it may use: we say this in order to complement your solely and partially «visual» approach: Who could conceive of life without sounds to attend to?

STOP...

LOOK

UNDERSTAND.

CHOOSE NOW AND DON'T MORTIFY YOURSELF.

Llorenç Barber

TIME RUNS  
IT RUNS LIKE A WAY OF MOVING, IT RUNS  
YES, IT RUNS.  
ANYONE WHO CONSIDERS IT TO BE VALID,  
OR NOT.  
IS ALL ONE.

STOP without prejudice; LOOK around you carefully; UNDERSTAND well what you sense from the heart; CHOOSE conscientiously; NOW: answer one of them, facing up to them with some action or benefit. DON'T MORTIFY YOURSELF.

If you want to edit this score: read it and/or print it out and/or activate it.

Yolanda Pérez Herreras

...I think performance art always runs with the times (or the times run, because the action runs). In any case, time is unquestionably performative. Here, in the intermediary territories we occupy, I think we keep doing the same thing with the media provided by the times. What we actually do, whether it is action, curating, self-management, research, publication, documentation or anything we happen to consider valid, is all one. It represents a way of moving through life and art

which in recent times appears to be acquiring a public visibility that we might call an acceptable medium. If this is true, then in the immense majority of cases, it is due to the persistence (and the resistance, for we should not forget that we're talking about militant art) of those of us involved. I think we have made a lot of headway in the field of publishing in recent years, in that I sense that profiles and outlines have been widely laid down. This has come about on the one hand, because of the need to provide greater visibility to work that has already accumulated quite a few elements of action and that has a lot to say; and on the other hand, I think, because other paths have opened up for addressing the idea of performance or action art. It is also important to note the essential role events of all types play in supporting and disseminating performance art, and also to highlight certain educational initiatives and tools that make it easier to «approach» our work and build a rapprochement between it and what happens in life and art more generally. It is here that publishing, as a non-ephemeral element, has a very significant role to play...

Rubén Barroso

ARE WE LOOKING OUT OVER AN ABYSS?  
IS IT JUST ME?  
IN MORE SPECIFIC TERMS: I AM NOT A  
MONOLITHIC BEING, RIGHT?  
I'M NOT.

Questions like these make you feel as if you're staring out over an abyss.

So, on paper, you could argue that what performance art (or the performance art way of going about things) can contribute to a publishing process is its inherent heterogeneity and its interdisciplinary nature. Action art has never been monolithic, and it has always been accompanied by other channels and formats of work. In more specific terms, the performance art

idea could be brought into the publishing arena by applying procedures and criteria derived from the underground press and the mail-art zines (assemblage, collage, sedimentation, exquisite corpse, etc.), or techniques closer to the specific performance art area, such as instruction/protocol work.

In the latter case, the side-effect of the complex relations between action art and the print media is interesting. As is well known, any documenting, however necessary it may be, of an action (be it an action carried out in another context, in other words an action conducted specifically for the same print medium, or a «photoperformance»), is always incomplete, fragmentary and metonymic. This confers upon the visual documentation of an action an instability that is not generally seen in other print publications, even those related to the art world. This notion —that not everything is on the pages, that an external discourse is inevitable, and that it is talking not from a position of complete solitude and silence, but from an ensemble of multiple voices and languages— might be the greatest contribution of performance art when it comes to the publishing procedure.

But now that (for other reasons) people are beginning to question both the function and the privileged nature of the print media, one might also argue that the field of action art has already found completely dematerialised and ephemeral means of addressing the issue. What more «performance art» way of addressing a publication could there be than a *Walked Magazine*? Madrid's *Revista Caminada* has just brought out its fifteenth edition, and I must confess that it is one of the few art production and reception formats in which I have not yet lost interest.

Kamen Nedev

LET'S COUNT:

1. I'M BORED.
2. I DON'T WANT TO, NOT TODAY.
3. IT'S NOT POETRY OR THEATRE.
4. COME CLOSER.
5. TOUCH ME MORE  
MUCH MORE.

FROM ONETO 10

1. Reinterpret reality by constructing or reconstructing concepts through the ephemerality of real time, of the body and of a given socio-spatial context. 2. However, on many occasions, nothing is reinterpreted, nothing is represented; rather the purpose is to distract in order to start a path that is not always the same. 3. I have it: it changes like the seasons; it shuns the measurable and travels across barren or surprisingly lush terrains. Absurd ones, too. 4. Today I shall not get undressed. 5. I'm bored. 6. Yes, of course, always outside the market. 7. No, I don't want to understand or for you to understand me. Tomorrow, if we're lucky, we'll have forgotten it all. 8. It is not poetry. Or theatre. 9. We produce from the non-transcendence of the non-objectual, but that doesn't make us something sublime. And look, it's being a footprint! Even a small one. 10. Come closer, if you like, and touch me. This is for immediate consumption. It seems difficult to transfer it to the printed page. You know that although it can coexist with eternity, it does not bear well the passing of time.

cabin crew entering in line for take-off good flight under the seat if you have any queries good flight to inflate do not inflate your lifejacket until you are outside the aircraft ensuring that are visible the oxygen mask breathe normally for the good of everyone and to give Barajas a new air smoking areas are provided breathe normally descent to Madrid airport on the back electronic thanks fasten your safety belt switched off thank you remember that during take-off and landing doors opening until you reach hope you enjoy you will find in the pocket in front of you we are now going to review the safety procedures two emergency window over the wings all exits including the window have a ramp the life jacket is located slip it over your head you can also inflate it by blowing into the tube remain seated until the aeroplane has come to a complete halt prepare for take off in the event of a loss of cabin pressure oxygen masks and good flight to release it, lift the upper portion of the buckle than you for your attention for the time being we are flying at our cruising altitude feet and good flight

Pere Sousa

PASTE  
STITCH  
STUFF IN ENVELOPES  
FIT  
LINE UP  
STACK  
I'M GOING TO CALL YOU TO COME ON MY BUS.

Carlos Tejo

OF PERFORMANCE ART IN MAGAZINES

TIMES:

10 AM - 2 PM  
AND 5 PM TO 8 PM  
CLOSED ON SATURDAY.

Turning the pages has always been an act of performance art. Collecting magazines is performance art too. And binding them and exhibiting them. As an object in themselves they are cut-outs, stackable, pileable, breakable...

Then there are the walked magazines, which are a variation in themselves and the spoken



magazines organised by ancient poets. I am thinking of organising a magazine on board a bus. It would be a comfortable variation.

- Hypothesis 1: A performance event happens in time.

But if we are talking about object magazines or assemblage-magazines, the performance art aspect becomes wider, because not only does it happen after the magazine has been published; it begins from the very moment its starts being made. Paste, sew, join, stuff in envelopes, fit, bag, thread, stack, fold, cut, insert, and any number of operations that need to be done to put each edition together, and which usually become a collective performance full of chatter and jokes.

- Hypothesis 2: Editing a zine means typographically ordering the time around.

There are people who may classify the printed word as constancy, even as eternity; but a zine is a moment, it is the present of an action set in space. People meet and they review each other.

Finally the «reader/receiver» must in turn open, unfold, separate, look against the light, tear up, play, complete, choose and a list of actions as long as the editors' imagination can come up with or as their mood takes them.

To communicate their gesture, people write. They write about the gesture or a propos of the gesture. Underground publications make an effort to speak of an ephemeral action, that of the culture that is there, that is already being, that is leaving, that is in the process of leaving...

But, as always, the most performance art thing to do is to dream about doing the things. And you don't need theories or any material apart from the very diffuse material of dreams.

At the same time, what is the futurist manifesto if not an action? What else is a text published by *Le Figaro*? Publication or action? Publication and action. Futurism.

María Salgado

Hilario Álvarez

- THESIS 1: A PERFORMANCE ART PIECE HAPPENS.

I SAW YOU ON THE BUS  
YOU WERE CARRYING A WHITE BAG  
-I'M WAITING FOR YOU-

- ANTITHESIS 1: ORDERING MEANS TYPOGRAPHICALLY PUBLISHING THE TIME AROUND.

The essential thing is to be alive.

- SYNTHESIS 1+1 = THE PERFORMANCE PIECE ORDERS TIME, BUT A ZINE IS A MOMENT.

A performance art piece, like life, is neither repeated, nor does it return, nor is it possessed; it IS a limited time that has had a before and will have an after.

PUBLICATION/ACTION  
ACTION/PUBLICATION  
PUBLICATION/ACTION/PUBLICATION/ACTION  
ACTIONACTIONACTIONPUBLICATION

In this margin, the performance piece can either be seen as a form of publication with EXPERIENCE and PRESENCE, becoming AWARE of being alive causing certain SITUATIONS that in the everyday routine are less likely to happen and especially to experiment BY SHARING THEM with other

And yes, the performance looks quite the opposite to the printed world, and no way.

people. It is as if we allowed ourselves to pick certain moments and script them and publish the fact of LIVING, deciding on the HAPPENING and the DOING.

The performance art piece occurs, occurs to us; that is why it is not enough to have it told or explained to you. It becomes the place of the unrepeatable, the personal and non-transferrable, the terrain of that which is impossible to possess or exchange; by its format it obliges us to experience it in our own flesh; anything else would be something else.

Just check out the programme of performance art events in your area and go along; you will find something that, regardless of whether you like it or not, will come to form part of the things that have happened in your life. You can choose to DO or not, go as far as you like, repeat the experience or escape in horror; whatever you do, you will be forced to REFLECT on the type of position or attitude you adopt TO BE on the earth and FEEL the air around you.

Belén Cueto

CON

CON-SISTENCY

CONSISTENCY

PROXIMITY AND THREE COMPONENTS

DADA

LA DEPRESIÓN EN ESPAÑA

THERE ARE OTHER EXAMPLES.

PERFORMANCE ART

AS A PUBLICATION TOOL

If we make an abstraction of any theoretical preparation, and particularly of symbolic and para-theatrical performances, action art in the twentieth century can be seen as a series of atypical interpretations of established codes,

and self-referencing practices with space, time and people.

The proximity, even the coincidence, both in forms and in people, with other typical twentieth century manifestations, such as conceptual art, process art, visual poetry, the object-poem, and very particularly, with the object-book, etc. shows us that this is a new formulation of aesthetic productions.

The three defining components of the action (whether it is an event, a happening or a performance), that is, time, space and people, can exist alongside any other component, whether it is from everyday life or through spectacular montages. Indeed the formula of the action is soon introduced (as in Dada theatre) as a proposal (possible or impossible), and as literature.

In the publishing field, object-magazines, assembled or articulated, are a performance art version, whose time-span can be extended through the use of technology, to reach areas that would be unattainable for typical performance art pieces. In exchange, the unity of time and place is lost.

For an institutional periodical publication, the possibilities opened up by performance are limited by the impossibility or difficulty of interpreting its own codes atypically.

Let me give you an example: in the mid 1990s, Arteleku bought a series of books, including the second edition of my book *La depresión en España*. After the reception, a polite young lady phoned me to tell me she wanted to send the book back «because it had all been crossed out». We accepted her request, with the condition that she state her reasons for returning it in the covering letter. The book arrived with the enclosed letter, which, however, simply stated that she was sending it back as we had agreed on the phone.

Fernando Millán

TALL WOMEN  
SMALL WOMEN  
UTOPIAN WOMEN  
POLICIES:

I AM SURROUNDED BY WOMEN WHO SMELL OF SOUP

again or that they give us money again...». This is normalising, transforming an experience into something visual, and therefore normalised and much more inoffensive.

María AA

the personal is political  
my body is political  
the work is political

A PRAXINOSCOPE IS AN EXAMPLE OF HOW TO BREAK THE MOULDS.

within the utopia of being able to change the world with our life/oeuvre/actions/work... what we read, what we see, what we consume, where we move, what we think, what we do and how we do it, what we say and how we say it, who it is addressed to: everything has its significant and its significate, its code and its transforming and self-referential power. It would be consistent to deconstruct it, analyse it and reconstruct it to know where we are and what/who/how we are and what we want do.

Marcel Duchamp's *Boîte in Valise* is a clear example of deconstruction of an exhibition.

La Más Bella is a deconstructed performance that breaks all the moulds, including the commercial ones.

Luan Mart

...«concept of performance art as a publishing tool, helping us to publish material from our everyday visual culture in new ways and so re-interpret the visual culture with and through which we live»...

HAVE YOU NEVER BEEN AT A PERFORMANCE ART PIECE? NO I HAVE BEEN IN INDIA AND SOUTH AFRICA.

I consider that our EVERYDAY visual culture redirects us towards conservative and patriarchal models + our EVERYDAY culture is eminently visual. So, my assessment of the direct involvement of the «consumers» of images is that the action is a stirrer-up of consciousnesses. It takes the subjects from a passive role to being inescapably engaged in what they are seeing through its physical dimension (touch, smell, the passage of time, etc.), generally ignored but very powerful. Its power to revolt and to repel, to transform. I offer up for your consideration: the sensation of an increasing amount of «domesticated» performance art: performance art that doesn't stain, that leaves no odour, in which everything is left as it was, with no nudes, no body sounds or offensive words, etc. It has been sold to us as «respecting the venue, sensitivity, ensuring that they let us use the space

PERFORMANCE is:  
the mental journey between P.....E  
the mental journey between P.....E

the mental journey of

P +

E +

R +

F +

O +

R +

M +

A +

N +

C +

E

(AND HE LIES DOWN AT THE LECTURE

WITHOUT TAKING OFF HIS SHOES

OR TURNING OUT THE LIGHT)

Concha Jerez

QUITE AN EXPERIENCE

YOU WON'T REGRET IT

FOR THE OTHERS!

Performance is a crossroads of multiple artistic disciplines: audio art (in itself another crossroads), dance, mime, prestidigitation, theatre, circus, lecture, and concert. All this and more has a place in a performance art piece, which gives everything its own status, and which is in turn a consistent integration of unitary actions. (I know I haven't defined what performance is, but it's better if you who know about those things do it...).

José Iges

HOW CAN YOU PUBLISH AN ACTION?

Action art is ephemeral by nature and many commentators deduce that it cannot be documented or transmitted, i.e., that it is a non-transferrable experience... From AIRE (magazine and archive) the serious issue is different in terms of ideas art, which operates through the mechanism of transmitter-receiver communication. From this perspective, photography, but also the text and the printed word are a perfect terrain for communicating action art, including an ideal space that allows the photo-action and the print-action.

BACK COVER // ADVERTISING

TRUCKS AND BUSES IN THE WHOLE TOWN

In this whole business, documentary photography, even through the sequence and the whole range of possible colours is what is most often questioned, since it always requires the crutch of the text or caption and must take into account the filter (point of view) of the person documenting it, but is this not always the case in all other communicative processes? Remember Marcel Duchamp's sage advice: «works are completed by other people» ...

Joan Casellas

What can a study of performance contribute to art education? What are performance studies and what is the object of their study? What relevance do performance studies have for history of art, visual culture, theatre, philology, philosophy, anthropology and education? What has been the attitude of playwrights, anthropologists, artists and educators to performance studies? What is the relationship between the study of drama and the study of performance arts and performativity?

Judit Vidiella

# Scenarios and actions for a theory of performance





Over the last forty years, the metaphor of theatricality has gradually extends from the terrain of the arts to other areas of knowledge in social sciences: sociology, anthropology, linguistics, philosophy... This re-territorialization of performance has led to a reappraisal of the political status of the theatre, in a context in which both terms have been redefined in relation to the other. Because of its nature as a «repeated construction» it has often been confined to the fringes, especially in light of the anti-theatre prejudice that has dominated the social sciences for quite some time<sup>1</sup>. But experiences such as direct action, political aesthetics and the practices of [feminist] embodiment have blurred the divisions between spectacle and reality, and the boundaries between art, life, politics and fiction. For performances are also essential acts of transferral and transmission of social knowledge, of cultural memory and a sense of identity, etc., which are perpetuated through repeated actions, which have come to be called «cultural performances»<sup>2</sup>, «social performances»<sup>3</sup> and «social dramas»<sup>4</sup>.

From this point of view, performance is at the same time a practice and an interpretative methodology, which allows us to analyse the majority of everyday events and behaviours *as* performances. Dwight Conquergood<sup>5</sup> defined the possibilities and characteristics of performance art using a series of alliterations: the *i*'s as in *imagination*, *inquiry*, and *intervention*; the *a*'s as in *artistry*, *analysis* and *activism*; and the *c*'s as in *creativity*, *criticism*, *citizenship*.

The many derivations of the term, nearly a philological exercise of disciplinary «translations», mean that the history of the practise of performance art is replete with strange transferrals that some critics have censured for their lack of definition at the disciplinary borders. Imported into a Spanish context, it has been referred to basically as *performance art* or *action art*, although this is only a minute part of what performance studies actually encompass. In this short cartography of the term, there is also another «bastard» concept: «performativity», which has radically transformed both the approach to artistic practices of performance in contemporary art and the very conceptualisation of the configuration of subjectivities in daily life, the policies and aesthetics of experimentation by minority [*queer*] groups.

Revisions of John Austin's work by philosophers such as Jacques Derrida and Judith Butler have eclipsed other minor localisations of the term «performativity», such as those offered by Lyotard and Marcuse, who defined it as the mechanism of operativity and functioning in the postmodern era —characterised by the power-knowledge relationship— where education and data optimisation, knowledge and information, legitimise each other through a series of repetitions subjected to parameters of productive effectiveness (economic, symbolic, political, etc.).

This territorial conquest by linguistic contributions that define the performative as a quality more of discourse than of performance has made it difficult to reclaim the use of performative in the terrain of performance. Some authors, including Diane Taylor, have proposed using the adjectivised form «the performative», which encompasses both the discursive and the embodied dimension. Accustomed to the potential connections between theory and activism, many performers saw this linguistic advance as involving a certain political paralysis, mainly because the distinctions between performance and performativity were not clear.

[...]

Performance is going to become one of the buzzwords of the twenty-first century, associated not only with the experimental art, but also with an analysis of functionality in capitalist technological and economic systems; with linguistic formations; with workforce regulation and with the regulating repetitions of gender, race and sexuality...

In a kind of futuristic prediction, Jon McKenzie envisaged that «performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth centuries, that is, an onto-historical formation of power and knowledge»<sup>6</sup>. He suggested three paradigms of investigation from which to build a general theory of performance and understand its links to education, technology and labour in contemporary post-Ford societies. These three systems are constituted by means of performative processes of repetition and optimisation of data, of performance, of cultural, economic, political effectiveness, etc.:

1. Performance Management: organisational performance, of management and administration of multinationals, company administration and management posts, etc.
2. Techno-Performance: studies the operating ability of technological devices in everyday life (testing), telecommunications and the development of military and government technology, etc.
3. Performance Studies: analyses cultural performance —rituals social and artistic practices and performative acts— that make up our identity with regard to a series of corporal regulations.

McKenzie finds similarities in their respective operating systems, governed according in terms of efficacy, efficiency and effectiveness. In the organisational-manufacturing system: efficiency in the organisation in terms of bureaucratic economy. In the technological system: effectiveness in technical execution. And in the case in hand —the production of cultural capital and cultural performances— effectiveness



in terms of social and political justice, as well as effectiveness in the artistic execution of the performance, and in the transformation of the audience. Because the cultural paradigm has lived in a fantasy of permanent transgression *vis-à-vis* the other two systems, regulated more by institutional and economic relations. If, as Lyotard says, performativity is the postmodern condition, McKenzie attributes the fact that this regulatory feature has been ignored in performance studies precisely to the paradigmatic condition of the field, i.e., to the machinery of these studies which are «programmed» to generate a type of narrative that does not match this more regulatory vision of the performance.

This has been a serious omission on the part of a generation of theoreticians and artists who may have been too optimistic in theorising exclusively on the resistant and subversive part of performance. The repetition of these dissident features has overshadowed other performance genealogies, localisations, discourses and practices which could also form part of the constitution of the field. Thus, the language of subversion will accompany and coexist in a complicated fashion with the language of academic institutionalisation, which has turned the transgressive and effective security of the performance into a «liminal norm».

The pedagogy of performance should make it possible to analyse critically the social dynamic through which we are constituted by means of what one might call «unteaching acts», «contact pedagogies»<sup>7</sup>, or «aesthetics and policies of experimentation», which see in performance a reproductive-normative component and at the same time a reflective potential to deconstruct hegemonic representations and practices.

[...]

In both the US and the UK, *performance art* was developed more extensively in the field of the visual arts than the dramatic arts. This genealogy may help us understand why performance artists have historically tried to distinguish what they do from traditional dramatic arts in a context imbued by a certain anti-theatrical prejudice, suspicious of any cultural norms and methodological practices that might in some way be related to «spectacle», «simulation», «masquerade»... The paradoxical thing about this dissident position is that precisely at the time of the greatest boom in *performance art*, the avant-garde visual arts also built their identity in opposition to the theatrical and the performative, especially as a result of art critic Michael Fried's article «Art and Objecthood» (1967), which characterises the transfer from modernism to postmodernism in the visual arts as «theatrical», in a clearly disparaging adjectivization.

This tendency among «new» disciplinary formations to disqualify their relationship and affiliation with «previous» formations ends up homogenising the genealogical lines and «traditions» from which they

are supposed to be breaking away, often as a strategy for consolidating their «own» field. Even so, there have been artists and theoreticians who have sought to recover minor genealogies in order to open up new possibilities of hybridization in performance and theatricality, exploring unpredictable connections. Their efforts have centred on making visible the eccentric condition that both the dramatic arts and performance have had within the research areas of the humanities and, to a lesser extent also, in the panorama of cultural production and art education.

[...]

One of the peculiarities of *performance art* is its process-based and ephemeral nature. Because it coexists alongside loss and disappearance —of bodies, texts and actions— the moment and the experience generated become stronger than the register. This feature of performance has earned it a name for resisting capitalist hoarding regimes, although it would be naive to think that it does not participate in contexts of circulation of [cultural] capital and the fixing of meanings and representations.

Different theoreticians (Antonio Prieto, Jane Blocker, Peggy Phelan, etc.) and artists (Johannes Birringer, etc.), were to show an interest in the complicated connections between performance, repetition, register and representation, for example in the shift that occurred in the register of the performance, by decentering the auratic presence of the performers' bodies, as well as the unique experience in the audience's presence-testimony of the action taking place at that particular time. In this way, the importance of the action resides not only in the simultaneity and presence of the bodies present, but also in the historical nature and potential for other (posthumous) subjects who can generate other types of spectatorial encounters with this material. This is what has been termed «prosthetic performance»<sup>8</sup> or «performative writing»<sup>9</sup>, whereby the practice of writing the performance serves not only to preserve, fix and describe something, but precisely to re-produce it. As a result, the act of writing involves more the disappearance or production of other types of event, rather than a representation *of* the re-representation.

[...]

Performance studies are committed to study the social construction of the relations that are erected around the systems of ideological belief they build for us, and which organise our experience through cultural representations, practices and regulations. They do so not only through artistic practice.

In the educational context, the close relationship between performance and visual culture goes back to Visual Arts Education, when the first American Theatre Department appeared in the School of Fine and

Applied Arts in Carnegie Mellon University in 1914. A few years later, when performance emerged as a provocative tool for artistic innovation in the 1960s and 1970s, art schools considered it necessary to re-evaluate their study programmes and teaching methods and incorporate performance into their art curricula.

Indeed, performance studies, like visual culture studies, emerged in a period characterised by a revision of traditional academic disciplines<sup>10</sup>, and the «cultural wars» that took place at this time of professional and social opposition. Defined as «anti-discipline», «interdiscipline», «post-discipline» or even «indiscipline», performance studies became consolidated from the 1980s on. This «indiscipline» has gradually extended territorially, especially in the United States, but also in other countries such as Australia, England, Scotland, France, Mexico and Brazil, among others. In the Spanish context, there is no field of studies defined as such from which performers and theoreticians can explicitly recognise their affiliations, although one could undoubtedly trace an emerging genealogy from which one might build a map of local practices.

A similar process of hybridization occurred in the formation of visual culture studies. The publication of a questionnaire in *October* magazine in 1996 sparked heated debates on the need to incorporate changes in the curriculum. Some critics argued that visual culture had been built along the lines of anthropology (a criticism also levelled against performance studies because of their interest in ethnographic ritual and methodologies), which distanced it from a relationship with art history. They also warned of the danger of producing subjects for a globalised market, referring not only to the knowledge market, but also to the encouragement of objects of study linked to a market of consumer products and goods (advertisements, films, etc.).

[...]

Hybridisations in the intellectual and artistic panorama of the 1970s and 1980s revolved around the three axes or «cultural turns». These did not always co-exist peacefully, perhaps because of the anxiety in a changing context of academic struggles:

1. Those who stressed the importance of language as opposed to perception (the «linguistic turn»), and who emphasised the textualization of culture, producing a shift in emphasis from literature to popular culture, communication, creation of meaning, the circulation of discourses, the narrative constitution of subjectivity, the acts of speaking and writing, etc. In the specific case of cultural studies, they favoured a committed study of the literacy of the popular classes and an interest in the practices of reception, consumption and construction of meaning.

2. Those who focused on the political implications of certain visual practices (the «visual turn»), centring on a study of images in relation to the circulation and power of mediation of the performances, the incorporation of pleasure into the forms of seeing and the practices of spectatoriality in the «consumption» of the visual, the formation of identity, etc. Just as there was a shift in cultural studies with regard to literature, in visual culture studies there was a clear need for a separation from art history, often unjustly condemned as being elitist because it ignored the contributions made by other minor enclaves, such as feminist and postcolonial art history.
3. Those who emphasised the forgotten role of the body (the «theatrical» turn), who highlighted the importance of embodiment practices and the use of «theatrical» concepts to understand current forms of identity configuration. In performance studies, the strongest points tended more towards a discussion on the embodiment of the discourse, re-presentation, identity, and the body, an analysis of the strategies through which power operates, the search for tactics of resistance and policies of experimentation, the gradual abandonment of theatre and the championing of performance and ethnography as a political practice, etc.

[...]

The emergence of performance studies coincided with a growth in personal narratives following the Second World War, when there was an increase in the number of people writing memoirs and autobiographies in the United States<sup>11</sup>. Together with the new identitary movements organised around civil rights, this fostered an interest in giving voice to the experience of subjects through narratives such as ethnodrama, dramatised biography, storytelling, etc. These narratives, which sometimes took the form of performances (mainly by feminist artists), highlighted the issue of the formation of subjectivity in relation to gender, sexuality, age, race, trauma, disease cultures, disabilities, etc. But it was not until the period after 1960 that performativity would become the prevailing model for understanding the articulation of the subject and identity in the contemporary world.

Feminist performance criticism has made a fundamental contribution to the debate and to the growth in the practice of performance and theories on the constitution of subjectivity. From this perspective, the recovery of the artistic panorama of the 1960s and 1970s has highlighted not only the recovery of the role of women artists at a time when they were still very underrepresented in art institutions (schools, galleries, museums, criticism, historiography, etc.), but also their significant contributions to experimentation with other types of artistic practice, where performance actions played a key role in championing body politics. In some institutions, the perspective of performance studies was adopted as a

result of a feminist revision of the curriculum. One of the most significant examples was the educational experience of Judy Chicago in 1970s. Beatriz Preciado has already written about this experience in the 54th issue of this magazine and there is therefore no need for me to go into greater detail about it here.

What exactly do all these genealogies have to do with each other? Can a student develop his or her artistic practice while at the same time looking in greater depth at such different approaches? How is all this reflected in the pedagogic strategies of performance studies? What is really the transforming capacity of performance studies when it comes to adjusting to specific needs and circumstances?

## Notes

- 1 Because of its association with artifice, representation, mimicry, audience immediacy, etc. although more recently the «theatrical turn» in the social sciences has reassessed concepts that have come to form part of poststructuralist, postcolonial and feminist-queer theories, such as the masquerade, mimicry, performativity, drag.
- 2 These are occasions through which we reflect on ourselves and define ourselves as a culture or a society, by «dramatising» our collective histories and myths, while at the same time through other alternatives, (religious festivities, rites, etc.) we also present ourselves with opportunities for change.
- 3 Ordinary interactions from the day-to-day life of individuals, and their consequences. In most of these interactions, we are not fully aware that they are culturally regulated. The sociologist Erving Goffman was one of the most important theoreticians to use the dramaturgical model applied to social reality.
- 4 The anthropologist Victor Turner tried to devise a model that would allow an analysis of way rites of passage were organised, in order to understand breakdowns in the social, personal, psychic and cultural unity of individuals and societies. The phase performance theoreticians were most fond of was the «liminal» phase, which furnished a model that could be used to theorise on the ways in which theatre and other types of art practice could transform individuals and society.
- 5 In Madison Soyini and 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 I have referred to these concepts in another writing «event».  
See → <http://aulabierta.info/node/785>
- 8 Cheng Meiling (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University of California Press.
- 9 See Pollock Della (1998) «Performing Writing», in Phelan Peggy, Lane Jill (Ed.) (1998) *The Ends of Performance*. New York and London: New York University Press; Allsop Ric (1999) «Performance Writing», in Auslander Philip (Ed.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. II. London and New York: Routledge.
- 10 These disciplinary debates were initially led by two universities, New York University (NYU) and Northwestern University (NWU) in Chicago.
- 11 See 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 sociales<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>, «performances sociales»<sup>3</sup> y «dramas sociales»<sup>4</sup>.

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 Conquergood<sup>5</sup> 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»<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup>, 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 protética»<sup>8</sup> o «escritura performativa»<sup>9</sup>, 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.

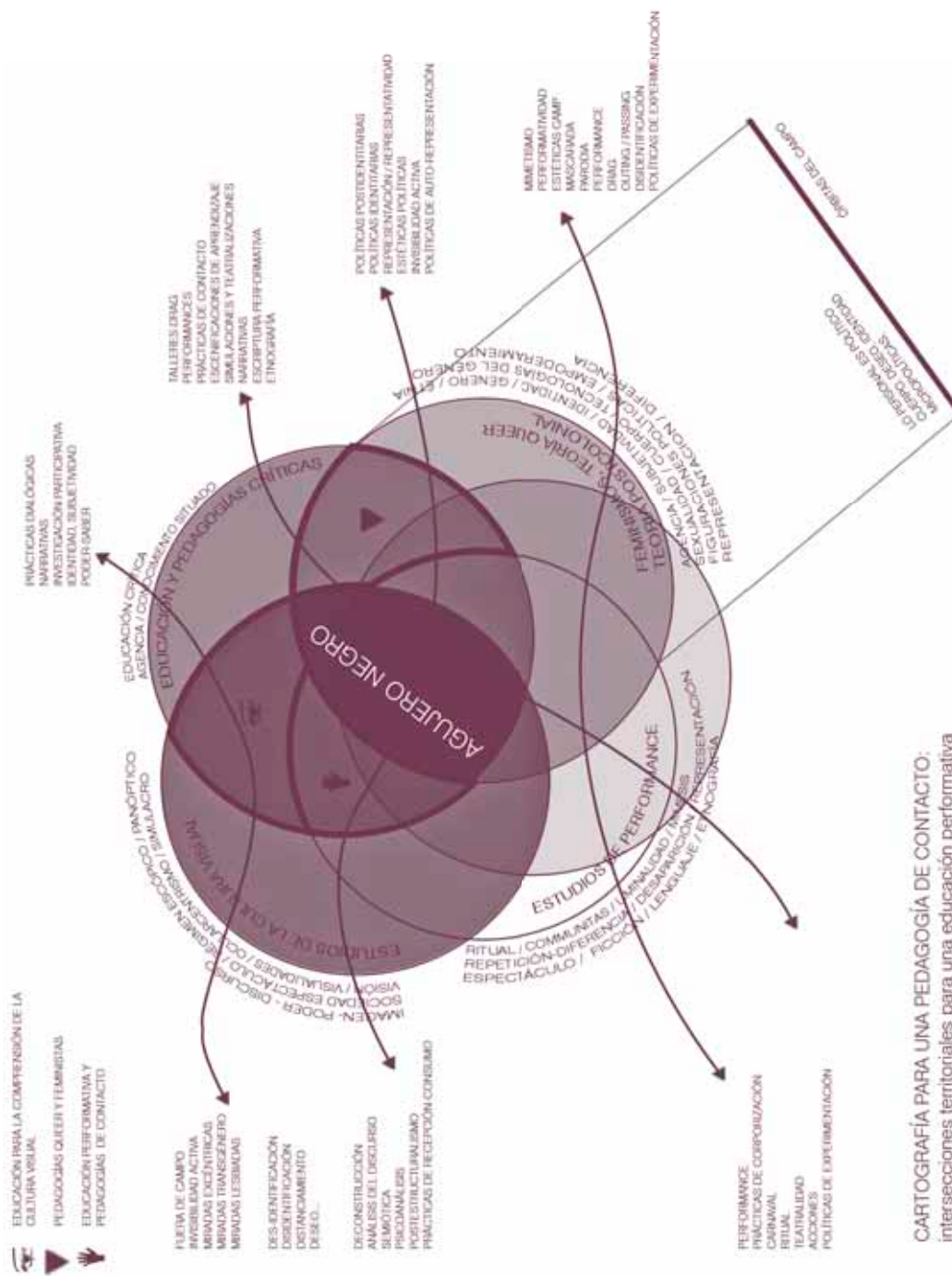
De hecho, Los Estudios de Performance, al igual que los Estudios de Cultura Visual, emergen en un mismo período caracterizado por la revisión de las disciplinas académicas tradicionales<sup>10</sup>, así como de las «guerras culturales» que tuvieron lugar en esos momentos de contestación profesional 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-biografías<sup>11</sup> 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.





**Do you remember what I remember?**

Loreto Martínez Troncoso

Edurne Rubio

---

**edurne** **19:09**

I can't remember it all. We remembered very early that day.

---

**loreto** **19:09**

?

---

**edurne** **19:09**

: -)

---

**19:10**

*acordar*

*v. intr.*

*3. Sair do sono;*

---

**loreto** **19:11**

But where are we?

---

**edurne** **19:11**

Before dawn.

---

**loreto** **19:11**

Was it still night? I can't really remember... but I remember we were there, as they say here: *excités comme de puces*.

---

**edurne** **19:12**

It was night even though the nights are very short at that time of year ... but yes, we got to the border by night.

---

**loreto** **19:12**

To be exact, the station, where we took in what Vila-Matas' later called «the expedition». That's one thing I do remember, seeing the day rising (literal trans. of *le jour se lève*).

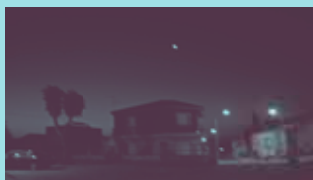
---

**edurne** **19:13**

Actually, the photos I took at the station are blurred because there wasn't enough light... I've sometimes thought of deleting them (I always have the same doubts about blurred photos). So you see, now I'm glad I kept them.

19:15

edurne a posté le fichier IMG\_1172. JPG aux membres de ce clavardage



loreto 19:16

Oh, the memories!

edurne 19:16

Yesss...

loreto 19:18

Did we initially call that experience, that moment, an hour for nothing or/and a no-man's hour...? I don't know what order it should be in exactly but it's funny to think of it today: an hour for nothing isn't the same thing at all as an hour for nobody.

edurne 19:19

An hour of nobody!!!

loreto 19:19

That's right, an hour for nothing never existed, right?

edurne 19:19

As Santi said later<sup>2</sup>: an hour with no owner, either in Spain or in Portugal<sup>3</sup>...

loreto 19:21

Yes, a «no-man's» hour is... would be/was... an hour of infinite possibles... an hour full of intersection points, a crossroads with lots of directions, an hour of action : to make the decision to go towards. Would «for nothing» be a closed street? Or a dead-end street?

19:22

I remember Clément Rosset talks about that crossroads moment in his *Le réel: Traité de l'idiotie*. (I'll hunt down the extract)

19:22

edurne a posté le fichier IMG\_1179. JPG aux membres de ce clavardage



edurne 19:24

I remember we met there, we hugged, kissed, introduced ourselves... we woke up (with autonomous *cafeses*) and then we went walking round Fuentes de Oñoro<sup>4</sup> towards the customs area (the border?)

edurne 19:25

Autonomous *cafeses*?????

loreto 19:25

The day before we bought everyone coffee. One of those coffees you heat up by shaking the plastic thing it comes in... I think it breaks some capsule at the bottom and the coffee «self-heats», autocoffee?

edurne 19:26

Ah!!! Nomad cafeses! :- ) :-)

loreto 19:26

just a second, phone.

**edurne** **19:29**

I've been reading Chris Marker this weekend. Do you remember the other day we talked about subjective cartography?

Look: On *Immemory*

→ [www.derives.tv/spip.php?article78](http://www.derives.tv/spip.php?article78)

(extract) «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»<sup>5</sup>.

**loreto** **19:35**

I'm back. Just a moment while I read...

**edurne** **19:35**

I didn't experience the road from the station to the border... Well, yes, but not with the expedition. Ion<sup>6</sup> and I went ahead as an «advance party» to find a place to stay. We were in a hurry and we were a bit stressed... We needed to find electricity for the speaker and the computers and it was getting close to «no-man's hour», it was twenty to nine...

Ion wanted to go to a gypsy camp near the customs post and ask them for somewhere to plug our things in...

**loreto** **19:38**

I'd forgotten the gypsy camp!

**edurne** **19:38**

We liked the idea of the camp, but in the end we decided not to move away, to stay at the border. We had to make the decision in a matter of seconds. I wonder what would have happened if we'd gone to the gypsy camp...

**loreto** **19:39**

What would it have been like?

**edurne** **19:39**

And what happened while Ion and I were looking for a place?

**loreto** **19:40**

Yes, I started out on the road with the expedition, but then Júlio and I went ahead to meet you and finish installing everything for the *conversas*, on the other side of the border, in Vilar Formoso, in the Turismo bar (what a coincidence, wasn't it?)

I remember before we crossed the line there were loads of swallows flying over the area.

**edurne** **19:41**

That's right! You came a bit early to connect the phone up to the computer. We were running tests: Júlio rang from his mobile 10 metres away and you tried to record it...

What I do remember perfectly was the noise of the morning machines hosing down the border with high-pressure water.

**loreto** **19:42**

It didn't work! I remember Júlio described the place, the architecture, the differences (the between)...., and he finished up by singing us a song in Portuguese.

**19:43**

So do I..., I can still hear the machines on our *beira*.

**edurne** **19:43**

*À nosso lado...*

**loreto** **19:44**

I wonder what the assistants in the Turismo bar thought when they saw us out there with our computers, telephones, loudspeakers...

**edurne** **19:45**

When we asked the manager of the bar if we could put an extension cord out onto the terrace and use all the tables, he looked at us in surprise, but he didn't ask any questions... which is very Portuguese, isn't it?

loreto 19:46

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

edurne 19:46

:-P

loreto 19:47

We couldn't say that it's a no-man's land...

edurne 19:47

Yes, it's actually a very specific place.

loreto 19:48

I remember what a woman said in *Performing the Border* by Ursula Biemann. That for the border to become real you need the crossing of bodies; without them, it is no more than a discursive construction.

19:49

The film is set on the USA (/) (-) Mexican border. As the narrator is saying that, a car drives along beside a section of the border in the middle of nowhere, in the desert, built like a no-man's land.

19:51

Here, there are two towns, which are almost joined. In the middle, you have the customs huts, which are empty (but the flags standing out proud in the wind). Is that all that will be left of this discursive construction? The aduana/alfândega (as well as the individual and collective memory)?

edurne 19:54

I remember Santi began the first talk, and he started by saying: «Here we are, surrounded by wonderful people and useless flags». It was 9am, Spanish time, 8am, Portuguese time. I rang Alicia in Seville<sup>7</sup>, who had just dropped her daughter off at the day care centre.

loreto 19:55

How did we think of interviewing Alicia?

edurne 19:55

We were reading about the *fadaiat* project, in the Straits.

19:57

«An action-event-laboratory dealing with freedom of knowledge and freedom of movement in the Straits of Gibraltar, the border between Fortress Europe and Africa of the Masses». → <http://fadaiat.net>

We were interested in their search for new terms, new geographies, new forms of beauty... They spoke about new technologies with such passion, proposing other uses... We were attracted by their Utopian account... New relations between work, policy and art.

loreto 19:58

That's right, but she didn't talk to us about *fadaiat*, did she? She talked about another project on the border between El Alentejo and Extremadura, didn't she?

edurne 19:59

That's right! I'd forgotten! I've got ahead of myself...

loreto 19:59

Gone ahead? Where from? Where to?

edurne 20:00

Actually I don't know if we even talked to her about *fadaiat*... *fadaiat* happened in 2005 and it was a continuation of the project Alicia did talk about: *Almadraba* (1997).

But actually the first project she told us about was *Além da Agua* (1996), also on the Portuguese border.

loreto 20:01

Ah! Yes! *Além* = beyond (the water). Beyond that section of the Guadiana that marks the border between... Water, as a metaphor, as a source of life, as a flowing...

20:02

...as a vehicle of knowledge and the transmission of ideas...

edurne 21:02

«Floating culture» she said.

21:04  
Do you remember the notes she read about an action with some pateras or boats?

loreto 20:05  
That was an action that was already in the *Almadraba* project. They wanted to explore that proximity (15km separates Europe from Africa) and that distance at the same time, the closeness and what separates us...

20:06  
The intervention was called *La misma tierra*. Two pateras [small fishing boats, used to ferry undocumented immigrants across the Straits of Gibraltar] full of sand would each set out from one side. They were going to meet in the middle of the straits and exchange the sand there. Return to the beaches to deposit the foreign sand, which in that way would cease to be foreign.

20:07  
But they weren't able to do it...

edurne 20:07  
To be honest, I can't remember exactly what the action consisted of, but I remember the frustration, the impossibility... I think she talked about naivety (culture/reality) and TIME, waiting for the permit, the waiting time...

20:08  
Well, I'm not sure that's what she said. Maybe that's just my way of interpreting it.

loreto 20:09  
They were waiting for two days, but one of the permits didn't come through.

20:11  
Yes, I'm reading back over my notes and she wonders there whether that 'not possible' might be because of «our inexperience? Our naivety? Our lack of understanding? Our arrogance? Our impositional Western way of looking at things? Our lack of time?»

edurne 20:12  
Yes.

20:14  
The order of the three talks actually worked well: first Alicia with a very political and social point of view, then Oskar<sup>8</sup> talking about the proximity of the bodies, and then Vila-Matas, who I seem to remember, talked more about the journey...

loreto 20:15  
...about the idea of the journey. Not so much the physical journey but the mental journey. Between those two journeys. He spoke for example about Roussel who sailed round the world twice but wrote very little about it in his books... (apparently, he travelled to Africa to write *Impressions d'Afrique*, but never left his hotel room).

20:16  
He also said that he travelled a lot but his real travelling was around his writing desk, in his writing.

edurne 20:16  
And Santi mentioned the unmoving traveller, Robert Walser.

20:19  
Yes. But let's get back to TIME. Oskar talked about time, do you remember?

edurne 20:20  
That's what made me think about the way the talks tied in with each other: Alicia finished up by talking about time (western time) and then Oskar was wondering how to get out of time?

loreto 20:21  
He said «a drama or a tragedy we have as a species, the time it has befallen us to live in».

**edurne** **20:23**

In some way, our thing was an attempt to «get out of time». The no-man's hour consisted of a spatial and temporary parenthesis: we were living and working, from 9am to 9pm, between two places. Depending on which side of the border you looked at the clock in, we were living in the future or the past of one or the other. A one-hour time travel.

**loreto** **20:25**

He said: «You are on a journey and the journey is in itself a frontier situation».

**edurne** **20:25**

Ion and Oskar spoke about the border at the River Bidasoa, the International Bridge in Irun.

**loreto** **20:26**

Yes, we crossed three borders with them: Irun, where they were born, Vilar Formoso, where we were and from the customs in Geneva, where Oskar was working at that exact time, surrounded by trucks, train carriages... like Irun, as he remembered it, and like our surroundings...

(we travelled mentally, each with their own experience of, their memory –collective or not– their imagination, their fiction)

**edurne** **20:29**

And I remember he spoke about living in a country that is not your own, a sort of frontier life... It's something I've always felt since I've been living here.

**loreto** **20:29**

*(moi aussi)*

**edurne** **20:30**

*Être un étranger à vie.*

**loreto** **20:30**

And when you «go home», you're not from there any more, you're «between».

(and«*dans la vie*»)

**edurne** **20:31**

Maybe it's got something to do with the straight journey Vila-Matas talked about:

**20:31**

«Without wanting to frighten the expedition: there is a modern journey which is not the circular journey of the Odyssey; it is a straight journey which Magris talks about, a journey with no possible return» he said (and it made me shiver).

**20:32**

Later, I heard him say the same thing in lectures and interviews, but it's never made such an impression on me as it did that day at the border.

**loreto** **20:36**

It was Pessoa who wrote:

«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»<sup>9</sup>.

**edurne** **20:38**

When you asked him how he reintroduces, paraphrases Pessoa, saying : «To travel, to lose suicides, to lose them all. To travel until we have exhausted any noble options of death that exist», he said it was a phrase he had used for many things.

:-)

**loreto** **20:39**

«To travel, to lose theories, to lose them all»; when he was invited to Lyon, nobody was there to pick him up when he arrived and he spent 24 hours in his hotel room writing a theory of the novel... On his way back by train to Barcelona he realised that what he had to write was not a theory but a novel. And that was how he came to lose all the theories and start a novel.

**edurne** **20:43**

Oskar also talked about losing, about losing weight (of the past?)

**loreto** **20:43**

Of the past? I don't remember if he said anything about the past but he did talk about relaxing intellectually and letting yourself go. (And yes, intellectually is past, isn't it?).

**edurne** **20:46**

The piece he told us about was called *The Sandwich*, wasn't it?

**loreto** **20:46**

No, *The Sandwich* was the title *entre nous*, he said. The real title is *Untitled*.

**20:47**

After a walk, the members of the audience came into a room and were invited to lie down on some other body already lying there on the ground. Then another body lay down on top, turning the member of the audience into a sandwich. So they were being told a self-fiction that talked about «losing weight»

...I don't remember right now whether this situation happened individually or whether they were a group of bodies in a sandwich (I imagine them all in a line)

**edurne** **20:50**

A situation in which you can't tell a lie.

**20:51**

The bodies are so close that it's impossible to lie.

**loreto** **20:51**

Obviously, if you get an attack of the giggles, if you shiver or sweat, there's nothing you can do.

**edurne** **20:53**

Vila-Matas also talked about truth/fiction (= lie?) in literature... «A Christian dichotomy and a bit stupid, nobody writes to lie».

**loreto** **20:53**

:-D

**20:53**

He told us about when they invited him to go a meeting with Bernardo Atxaga at UNIA on reality and fiction. On the way to Seville he had this idea that Atxaga wouldn't come to the meeting. When he got to the station, there was a taxi driver waiting for him, but there and then he decided that it would be him who wouldn't go to the meeting and he just decided to disappear.

**edurne** **20:56**

That's how *Doctor Pasavento* begins, isn't it? He decides not to take the taxi and go to Naples instead. And ever since then, the escalators in the station (which exist) remind him that one day he disappeared.

(the disappearance was much more believable than what actually happened in real life)

**loreto** **20:58**

Yes, he said: «I have the impression that something important in my life happened there».

**edurne** **21:00**

What would have happened if instead of having the talks in the Turismo bar, we'd gone to the gypsy camp?

**loreto** **21:01**

That's it! Maybe that's where our story can begin.



## Post Data

---

### loreto

I was wondering... why and how the idea of doing that moment... this halt between, first came up.

### edurne

I think the idea of the talks on the border, came up practically at the same time as *miaketak*... I can't remember whether it was at a meeting in Arteleku or in Serralves. Ion and Blanca had suggested that we re-think Mugatxoan with them.

### loreto

We talked about the mobility of Mugatxoan, as an autonomous and itinerant project (a family on wheels?), hosted by different structures...

And in addition, because we had been through the Mugatxoan experience, we said that the moment of travelling, that passage between San Sebastian and Porto formed part of the experience, and that we had to take it into account.

### edurne

Out of those meetings we created *miaketak* (which means "explorers"). Since then we've travelled with Mugatxoan (which meant "on the border").

### loreto and edurne

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

- 1 Enrique Vila-Matas, writer. («But the best part of a writer's biography is not the record of his adventures, but the story of his style». Vladimir Nabokov. *Strong Opinions*).
- 2 Santiago Eraso, former director of Arteleku, has inspired, accompanied and supported Mugatxoan from its beginnings down to the present day. He is currently a member of the content design team of UNIA arteypensamiento at the International University of Andalusia and is an independent collaborator with a number of public institutions, cultural companies and social movements.
- 3 When travelling to Portugal it is important to remember that there is a 60 minutes time difference between the countries. Portugal is one hour behind Spain. → [www.emprenderviajes.com/informacion\\_de\\_interés\\_de\\_portugal.htm](http://www.emprenderviajes.com/informacion_de_interés_de_portugal.htm)



- 5 «My working hypothesis is that every fairly long memory is more structured than it seems; that photos apparently taken by chance, postcards chosen on a passing whim, after a certain number, begin to plot an itinerary, to map out the imaginary country that stretches as far as our inner self. Making a systematic tour of it, I was sure that I would discover that the apparent chaos of my imagery concealed a secret map, just like in a story of pirates».
- 6 Ion Munduate directs, together with Blanca Calvo, the arts project Mugatxoan. *La hora de nadie* was carried out on 30 June 2008 during the journey that Mugatxoan made, as they do for each edition, from Donostia to Porto. → [www.mugatxoan.org/blog](http://www.mugatxoan.org/blog)
- 7 Alicia Pinteño is a member of BNV productions, a cultural company which organised *Além da Água*, *Copia Cabana* in 1996 and *Almadraba* in 1997. A critical dialogue between art and the globalisation of market and culture, between art and life.
- 8 Oskar Gómez-Mata is the director of the theatre company L'Alakran, and took part in Mugatxoan 2006 offering a workshop and presenting the work *Optimistic vs Pesimistic*. In Mugatxoan 2009 he presented his new work: *Kairos*, *Sísifos y Zombies*.
- 9 «To travel! To change countries! / To be forever someone else, / With a soul that has no roots, / Living only off what it sees! / To belong not even to me! / To go forward, to follow after / The absence of any goal / And any desire to achieve it! / This is what I call travel. / But there's nothing in it of me / Besides my dream of the journey. / The rest is just land and sky».



# ¿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 - Matas<sup>1</sup>, «expedición». De eso sí me acuerdo, de ver el día levantarse (trad. literal de *le jour se lève*).

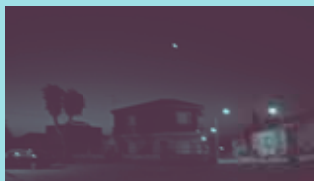
---

**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 Santi<sup>2</sup>: una hora sin dueño, ni de España, ni de Portugal...<sup>3</sup>

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 Oñoro<sup>4</sup> 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](http://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»<sup>5</sup>.

**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. Ion<sup>6</sup> 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 Alicia<sup>7</sup>, 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 Oskar<sup>8</sup> 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»<sup>9</sup>.

**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 tiemblos 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](http://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](http://www.mugatxoan.org/blog)
- 7 Alicia Pinteño es miembro de BNV producciones, empresa cultural que organizó *Além da Agua, Cópia Cabana* en 1996 y *Almadraba* 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

# Stripping off the corset in public

Ornitorrinkus: bertsolaritza  
and experimental music



## Ornitorrinkus session

To convey the notion of a *verse session*, English uses the term *performance*. The term in Spanish is *actuación* and in Basque *saioa* [session]<sup>1</sup>. Note the similarity: a performance is the act of forming or executing an action or feat. In other words, a session.

When we first started Ornitorrinkus, and had to explain what it was in writing, we were faced with the problem of what to call it? It is not a show; or a concert; it is not a *happening*, in the classical artistic sense. It may be performance: but who performs it and who receives it...? An «event»? As yet it is not a term that is generally used to describe an artistic activity... Like so many other occasions, the answer lay back at the source, in the very word that we had heard so often we had forgotten all about it: *saioa*, or session.

Ornitorrinkus is a session that combines *bertsolaritza*<sup>2</sup> and experimental music.

## Performance and Ornitorrinkus

Esther Ferrer argues that performance art is the art of presence, of space and of measured time. For John Cage, music «is something that happens in a measured time».

Music and performance art, therefore, have one important characteristic in common: they are actions that occur over time, they are situations. Ferrer herself defines her work as «gesture music».

Performance art is, therefore, a situation. A situation created through action.

1 Translator's Note: Rather than attempt to transfer into an English context this comparison of the different terms used in different languages, this passage adheres closely to the original Basque, with close cognates used in the translation.

2 *Bertsolaritza*: extemporary verse singing in the Basque tradition. A verse is a «bertso» and the performers are «bertsolaris».

### Sound/word action in bertsolaritza and in music

It may be performance art, then, but if it is an action, what is an action? Does it inevitably need to be physical? Gestural? Can the actions be only word-actions?

In verse sessions the action is in the words: not in the gestures; not in corporeal expression; not in physical action. Action is represented by word, and happens in the mind of the listener. It is imaginary.

The world of music is tremendously broad, but if we limit ourselves to instrumental music, then we can say that the physical action consists of creating sound, of playing.

Any other gestures that may be produced will be gestures intended to emphasise the rises and falls and the movements of the music. Furthermore, what the sound action expresses is something entirely abstract.

But even without representing anything specific, music has an extraordinary capacity to activate our most private feelings (the adjective *universal* is often applied to music, but it is also considered to be manipulative).

What action happens then in the mind of the listener, when he or she listens to the sound, to the music? This is not easily decipherable; it is not descriptive. So what imaginary action happens in the mind-stomach-crotch-foot-etc. of the receiver?

Might one say, perhaps, that there is a common imaginarium when it comes to building those actions in the minds of the listener? Are there timeless codes with collectively unified meanings? And what is the weight of gender in giving meaning to the actions?

## Performance and gender

«For Judith Butler, gender is a way of acting, a kind of performance, a result of the obsessive repetition of actions to construct identity.»

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

The first step is to be aware of that *learnt way of doing things*; to observe the way of going about things, and to start working from there.

As the Alexander technique says, if you want to correct an incorrect body movement the first thing to do is not to try to change the movement itself, because the result will always be inadequate. The first step is to stop doing what you are doing. Applying this principle to gender, instead of modifying those repeated actions, stopping doing them would be a major step forward: not doing what you do.

If gender is a way of proceeding, then we need to ask ourselves what are the «ways of doing things» in *bertsolaritza* and music.

Relating the characteristics of performance art with *bertsolaritza*, we might say that there are two main features:

Presence: stillness of the body but important: physical presence and voice presence. Occupation of space, being the centre...

Action: of word, argumentary, opinion, positioning. Taking the floor, keeping the floor... in *bertsolaritza* the message is a basic element; one bases oneself on argumentation and dialectic. The

stillness of the body is a support to the message, a way of avoiding distractions; this is how it is performed today.

In the case of music, the presence and the action are entirely joined. The very action of playing an instrument entirely conditions the presence; some are played sitting down, others standing; they can be played by knocking (percussion), plucking (strings) or by placing them in the mouth and blowing (wind), etc.

Historically, musical instruments have been gender-classified: originally women were banned from playing instruments that needed to be placed in the mouth, and later on they simply avoided them.

A woman who plays the harp is seen very differently to one who plays the drums or the trombone; her presence on the stage is entirely different.

Ornitorrinkus uses the whole family of saxophones, from the soprano sax (the smallest) to the baritone sax (the largest with the lowest sound). The presence of the instruments, combined with the fact that they are being played by women, can entirely condition the way the action is perceived.



## Actions in public spaces

*Bertsolaritza* and musical actions take place in public spaces.

What historical difficulties have women endured in performing in public spaces?

To date, *bertsolaritza* has been seen as being a man's field. But we know that there have also been women *bertsolaris*. The first reference we find is in the old *fueros*, or laws of Bizkaia, drawn up in 1452.

«Women who are known as shameless local troublemakers and make stanzas and verses in the form of libel (whom the law calls *profazadas* (abominated women)». Such *profazadoras* were banned from singing verses to the dead, on pain of a fine of one thousand maravedis.

And precisely because of that prohibition, we know that women were singing. In other words, the known history of women *bertsolaris* begins with a prohibition.

We do not have to go so far back in the world of music to find similar prohibitions. For example, in the Alarde (troop review) procession in Irun, women members of the bands do not play on San Marcial's Day —«of their own free will» they tell us. The women of the *txarangas* or brass bands who participate in the St. Sebastian's Eve celebrations in San Sebastian have had a lot of trouble joining some of the societies. The musicians at the Vienna New Year's Concert are all men: women are banned from participating... Things are changing gradually, but it is still easy to find such examples. How do these attitudes affect women's experiences with music?

Since the «*profazadoras*» there have been other women *bertsolaris* working with improvisation, as their children and grandchildren can still attest today: «The *bertsolari* in our house was our aunt».

Yes, they sang verses, but always in the private sphere, within the four walls of their houses. Not in public spaces.

A woman in a public space, as the centre of attention, the holder of the word, the protagonist of the festival..., was something completely inconceivable until very recently. And this is still the case today, even if things are gradually changing. A woman who wants to sing (or anything else) in public, will encounter major problems.

In music too, there have always been women musicians. But the difference is between composers and performers: many women have been performers, primarily in the aristocracy. Subsequently, with the emergence of the bourgeoisie, many households had musical

instruments, and with the introduction of the upright piano (which could be placed against the wall of the sitting room), a broad range of new possibilities opened up for people wanting to play music at home. It was common for the members of a family to gather together each night to play music, each one on a different instrument. Women too, of course. In the private space.

It was seen as proper for a woman to know some music, but almost as an ornamental feature. While she was still single. As a kind of entertainment.

Yet although Mozart's sister was a hugely talented performer, her father decided that the great musician would be the son, and it was he who was brought to court.

Clara Schumann (Germany, 1819-1896) was an extraordinary concert pianist; she was born and raised in a famous family of musicians, and was highly successful on her 40 concert tours. She was one of the great names of her time. She married Robert Schumann, had 8 children, and for a long time the family lived off the money she had earned... but despite having a solid grounding as a composer, and still being admired as a pianist and a composer, she said: «I once believed that I possessed creative talent, but I have given up this idea; a woman must not desire to compose —there has never yet been one able to do it. Should I expect to be the one?» Her case is as significant as it is singular.

Although things have changed somewhat, has the change been the same in all areas and genres of music? There are plenty of women music teachers, but what about stage performances? How many women performers do you get in the festive *verbena* groups, when it comes to making instrumental music in a party atmosphere? Or are they mostly just singers? Why? What function do singers in groups perform? What happens to women when they go out on stage?

## Sound/word presence: in bertsolaritza and music

Women are not trained to occupy a space or to take the floor and keep it. The centre and the floor (the word), the spotlight: these are not the places for them.

Women are not brought up to lead a large group, much less if that group is formed by men.

Seeing a woman at the centre of attention often conveys a sense of discomfort and insecurity to the receiver... even when the receiver is a woman. Feelings of identification, of representation, tend to arise that are clear examples of an unhealthy situation.

«Verse has helped me feel uncomfortable in the world» (...) «The exercise of responding to the rhymes has taught me that I have not been taught to say things without thinking» (...) «When opening the verse session I learnt that I was not educated to take the initiative: it's better if someone else starts and I follow on afterwards» (...) «The moment I went up on stage I realised I hadn't been educated to go round unprotected: if there are six bertsolaris, I find it difficult to go first or last. I'd rather be in the middle, protected from in front and from behind» (...) «When choosing a companion to versify with, I realised I wasn't brought up to have an authoritarian voice. Why did I call that guy to come for the verse session in that area?» (...) «Why do I sometimes need a male voice at my side?» (...) «Why do I feel more comfortable in a theatre than in a pelota court? Why do I sing lower and lower? Why do I like the music I do for the verses? Why do I sometimes feel like sitting down on a stool, putting on a dress and singing with my legs crossed?»

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

At the same time, a woman's word does not have either the weight or the credibility of a man's. Women have had the experience of not being listened to, and they are afraid it might happen again. They always start their involvement by asking for permission: *I think... I don't know, err... but... I feel that, err...* It is men who grant legitimacy. At a popular meal (and in many other contexts), the fact that there are two women singing provokes—even for the bertsolari herself—a sense of insecurity and doubts as to the legitimacy of what they are doing.

Women aren't used to being the centre, let alone being the heart and soul of the party. Fiestas and women, like humour and women, are still delicate subjects even today... subjects that need to be investigated.

Someone who acts in public needs to display self-confidence. Through the word, through the body, through the pose. And that security is what is often lacking amongst women. Of course, men may be lacking it too, but women, in general, are not educated for this purpose.

## How do we move on?

Despite all the difficulties, many women have managed to make a name for themselves in *bert+solaritza*.

«The one from Arrate is a forcible, full, single-pieced body, and that means that it is rooted in Basque Culture (...), that it is a body that matches the corporeality of *bertsolaritza*. But at the same time it implies a challenge to its own culture and from inside it».

(...)

«My central argument is that the body has had a central role in the presence and legitimising of women in a world of men, just as *bertsolaritza* has been until recently — and as it continues to be in some way more generally in Basque society».

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

When it comes to singing verses, women have been judged mainly in terms of those characteristics that are considered most masculine: swiftness in responding, firmness, self-confidence, force, lack of embarrassment, uncowardliness... Mari Luz Esteban, however, adds that these characteristics are not masculine, but poses and attitudes that form a whole with Basque culture.

In short, the people who have been successful in *bertsolaritza* to date have been people with these characteristics. (In *bertsolaritza*, being a *drag-king* means being a *plazagizon*, in other words, being self-assured in front of an audience). But the problem is that from their wide range of characteristics they have only managed to use those ones. Is *bertsolaritza* possible with other types of characteristics?

Something similar happens in the world of music; skill is often measured in terms of strength, speed and the capacity to reach the loudest notes, in the role of the *leader*.

And so it is clear that in order to succeed in public artistic activity, the only way is to be good, twice as good, better than men themselves at these skills.

But even going part of the way down the road with these skills, even being accepted on the basis of those characteristics, one also feels other desires. A desire to show and demonstrate different attitudes. To remove the corset that oppresses us.

But, how then can we find a way of showing those other attitudes, those other tones of voice, those other themes, in another space?

Ornitorrinkus was set up to try to answer that question.

## Ornitorrinkus

The principles of Ornitorrinkus are clearly set out in the name of the group: *Ornitorrinkus* means duck-billed platypus, an animal that was unknown to Europeans and yet existed. When they did discover it, European scientists took years to work out how to classify it. The classifications they proposed varied depending on the particular aspect they used, but there was always something left undefined. It didn't fit their moulds. It looked like an animal made up out of different pieces from other animals, and in a single body it contained features that had previously been thought to be incompatible.

The idea of the unclassifiable, of the ambiguous, whose identity cannot be told; that is the form and meaning of Ornitorrinkus. And its raw material is experimental verse and music.



## Presence, time and space in Ornitorrinkus

One of the aims of Ornitorrinkus has been to deconstruct, in the broadest sense, the «learnt action» to which we have already referred. Deconstruct or question: the way of being a woman; the way of understanding spectacle and its place; the way of understanding music; the way of understanding *bertsolaritza*, the singing of verses...

Pointing out what cannot be seen, what cannot be heard, what is not important, is one of the recurring themes of Ornitorrinkus. Not only pointing out through word and description, but transforming what-it-is-not into something that is; and the raw material for that transformation is, precisely what-is-not: silence as a part of the contents and a sound element, as the raw material for creation; and likewise, breathing, which is given a presence and importance it does not normally receive; volume... We normally focus our attention on sounds that have no presence. Ornitorrinkus examines sounds, words, situations that are out of the spotlight.

And the same is true of the physical space of the session. Making the invisible visible. Ornitorrinkus's first session, for example, was performed in the Leoka wash-house in Hernani; the session was intended to examine in a new way a place that has always been there, or rather over there, separate, hidden.

Just as postmodernism has done, we utterly question the divisions

between concert/folk, oral/written and traditional/experimental music. Our aim is to offer synthetically things that *a priori* seem distant and incompatible, and to do this we try to find a common language.

Ornitorrinkus asks questions about the role imposed on the audience by the well-known common codes used in *bertsolaritza*, and about the place in which the experimental music places the listener. Using imaginary common codes and altering them through action, offering our perception multiple possible interpretations.

It tries to change the relationship with the audience; turning the audience into an active part of the situation/session. Beginning with the position, and continuing through the action.

Ornitorrinkus, as its name suggests, is a session for questioning classifications and studying what happens when one escapes from the attitudes corresponding to those classifications.

Centre/fringe, important/unimportant, heard/unheard, obligation to be a certain way, inability before the audience, postural attitude... clearly; these are all metaphors that are directly related to gender roles.

Speaking about the need to classify and regulate everything, Ornitorrinkus says: «What cannot be classified, then, classifies as 'unclassifiable'».

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 Ornitórrinkus 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



# Concerning some seductive Unidentified Published Objects and other hybrid real and virtual arrangements

On the back cover of a young American rock band's first album is a phrase that could well be the motto of many experimental magazines: «We did it because we didn't know it was impossible». Economically and practically speaking, the first issue of any new magazine is always a struggle. In the world of image and contemporary art, however, a number of French and other European magazines have managed to overcome some of the difficulties with a new critical approach to the form and interface of publication.

## 1. *Semaine*, a new geography of periodicity

In today's art world, in France and elsewhere in Europe, the real difference lies in the great diversity of actions being carried out on the ground, despite the increasing difficulties for survival faced by small art centres — as opposed to the power of official art.

Analogue, a publisher from Arles run by **Gwenola Menou**, is working to encourage access to art. They also publish books, such as *L'anthologie de l'art* by **Jochen Gerz** which sparked year-long exchanges between artists and art critics. The collection also includes **Raymond Hains's** *La boîte à fiches* a compilation of childhood photographs by this New Realist, with notes and commentaries, including puns and cultural references.

*Semaine* is a weekly contemporary art magazine, which centres on the transience of the works and exhibitions presented from a historical perspective. The editorial team define it as «archaeology of thought». This exploration is developed in the different sections by means of weekly booklets. *Semaine* directly interviews artists, exhibition curators and authors; once all the information has been compiled, they prepare an eight-part catalogue, which is published every two months. This format makes it easier to sell.

## 2. The collector as a model

Some artists are inherent collectors: examples include Joachim Schmid and the French artist Claude Closky, who brings out small theme magazines and catalogues, in which the artist tries to find his own order within the range of diverse images. On his website, Schmid says: «This series of books centres on the themes presented by everyday, amateur photographers. Images found on photo-sharing sites such as Flickr have been collected and ordered in a way to form a continually expanding encyclopaedic library of digital photography. Each book is comprised of images that focus on a specific photographic event or idea, the grouping of photographs revealing a language of modern vernacular photography».

In his book *Penser/Classer*, Georges Perec offered another literary model based on a reference to language and its organisation, which is still the subject of experimentation and reference for many new artists.

Since the early days of the cinema, we have known that by combining images we can give them a new meaning, in accordance with the principle of logical sequence and film editing.

### 2.a. An organised collection

In order to be taken seriously in the official art world of art centres, Kunsthäuser and museums, one needs to produce books and catalogues of no fewer than one hundred pages. On this principle, the publisher M19 (the name is a reference to the 19th of May), publishes a yearly magazine entitled *Grammes d'Art*, containing works by international artists.

The publisher composes and publishes magazines and books and provides a specific space for previously unseen work. The title of each issue reflects its exact weight, so for example the second issue is entitled *1865 Grams of Art*. The collection is meticulously run by its founders, Pierre Drenan and Frédéric de Lachèze, who painstakingly select artists

related to a single theme or who share a common artistic vision. It is the differences between the various works that give their critique its full meaning.

### 2.b. *Permanent Food*, a high-performance archive

There are plenty of UPOs (Unidentified Published Objects) on the art market. *Permanent Food* is one of them, a twice-yearly magazine edited since 1995 by Italian artist Maurizio Cattelan and Paola Manfrin with help from Dominique Gonzalez-Foerster. Although this is not a virtual publication per se, it has no editorial staff or office and is an excellent instrument for keeping up with current visual trends. It is published by L'Association des Temps Libérés and Les Presses du Réel (Dijon, France) and distributed by Idea Books (Amsterdam, Netherlands) in collaboration with the Dijon Consortium.

Each issue includes a selection of images, taken from publications from around the world, presented in the form of press cuttings. The visual force of the images is achieved through a rigorous juxtaposition of different contexts. The long selection period helps create, as Paola Manfrin puts it, «a sequence that in some ways describes the historical moment you're living». On occasions, they play at being critics; for example, they followed up an idea by Mariuccia Casadio, the editor of *Vogue Italia*, and brought out a special issue with material from different editions of *Vogue*.

This corpus of images generally plays with irony, building a stark language taken from mixed sources, with touches of black humour and more dramatic flourishes. It creates a new accumulation-based logic, introducing new parameters of interpretation. Despite the fact that the basic unit is the twin-page spread, it might be seen as a diptych. But under the unwritten rules of *Permanent Food*, less similar images are juxtaposed, each taken from extreme areas of meaning or usage. The result is to mislead the reader, who initially struggles

to trace a common link between the images and thus uncover their meaning, which is never immediately obvious. Understanding requires an effort. Yet the mystery does not last forever, and after leafing through several twin-page spreads one ends up constructing or reconstructing the meaning. Paradoxically, another of the advantages of this format is that we actually spend more time examining each image than we would normally. Each issue is to some extent built around what might be termed black holes in the iconography, within which new relations emerge and meanings are kept suspended, creating their own memory.

### 3. *lacritique.org* (magazine section) and *Photos Nouvelles*, half-way between website and paper

We wanted to strike a reasonable balance between Internet and print publication, but did not have sufficient funds at this time to print an online version of our magazine at → [www.lacritique.org](http://www.lacritique.org); as a result, we decided, in discussion with our editorial committee, to collaborate with some existing magazines. We have organised an exchange with *Area revue*s(. Each theme issue of the publication contains articles and interviews with artists, exhibition curators, philosophers and personalities from the world of the human sciences. The latest issue, for example, centres on «art values» and includes my piece on Jean Kapéram, an outsider from the New Realism group and one of the first artists in France to look at media aesthetics and start working in this area. He was also one of the first people in this country to use a computer to create drawings (for the graphic version of his series *Million*). For us, this was a chance to offer a whole series of texts and illustrations online related to these interesting and now historical works. In the field of creation, we often concentrate solely on new developments and end up leaving historical gaps and we wanted to reverse this trend.

In this regard, we are also working with *Photos Nouvelles* (Publishers Atlantica), a two-monthly magazine specialising in contemporary photography of all genres. As a result, we can publish large numbers of images, even though it is organised by portfolios with no particular theme-based order. This process of exchange has been favoured by the current situation of high printing costs and sustained demand; although readers are increasingly connected to the Net, many still prefer book format.

Nonetheless, even in a virtual medium we still want to offer the same quality of approach, and we have therefore divided our sections up into concepts relating to different specific theoretical tools.

- *Écarts* (Differences), is about norms and standards and the Greek term «doxa» and raises the issue of beauty and taste.
- *Précipité* (Precipitate), used in the chemical sense of the term, seeks to illustrate the relationship between artists and their environment.
- *Nécessité* (Necessity) tries to reassert the urgent need for an author to find his or her aesthetic forms through everyday practice. It refers back to Kandinsky's inner necessity, but in a wider sense; it has to do both with desire and with reactions and chance.
- *Pretexte* (Pretext). The work is considered as an object that is separate from the subject; the relationship is linked to the community and to its political commitment, based on the creators' discourse.
- *Tactique* (Tactic) tries to analyse the market positioning of contemporary art, careers and the economy, which are so important as materials.
- *Lacunes* (Gaps). When recent art history highlights its lacunae in some artists or trends, its permanent forgetting or its conceptual faults, the time has come to question our own system.

All these entrances allow us to experiment with other interpretations of images and works.

#### 4. *Synesthésie*, from an online magazine to a real Virtual Art Centre

Anne-Marie Morice founded this magazine of Internet creation fifteen years ago, using the opportunities offered by new technologies to dedicate a space to artists working in this experimental area, and also to give them a chance to contribute their own reviews or theoretical ideas. The website is organised into different sections — «magazines», «blogs», «theoretical zooms», «events» and «resources» — with links to the various artists dealt with.

The theme of the most recent issue was the city and its new developments and within this framework, at the end of the year, *Synesthésie* collaborated with the biennial Art Grandeur Nature, in exhibitions organised in open spaces throughout the *département* of Seine-Saint-Denis. Through their installations, sculptures and other pieces, the artists examined the relationship between different places and their use by the inhabitants. These issues were also addressed by philosophers and art critics, who analysed the dynamic constitution of the new urban spaces in relation to the concept of «area». Previous issues of the magazine, announced through a newsletter, always included at least one theoretical chapter. They have also published a print edition, financed by the Local Conseil General, which has enabled them to sell a booklet with the theoretical texts and a catalogue (*Graphics: Pierre di Scullo Atelier*, distributed by Le Comptoir des Indépendants).

More recently, the magazine has had a presence at fairs and other events, such as La Force de l'Art, a triennial that seeks, with relative success, to summarise the present position of contemporary French art, although it has been widely criticised for the works selected (very few women and always the same artists, although some are undeniably very good). One of their successful decisions has been precisely to work with *Synesthésie*; this has enabled them to provide space for

some genuinely different projects, such as Isabelle Grosse's 3D video *Upstream* and Serge Lhermitte's recent *Small Dictionary of Body and Social Postures in Urban Situations*, for example. The show has given the virtual collection selected by Anne-Marie Morice's team a new opportunity for visibility in the Gran Palais and over the Internet.

In recent decades, performance art has often been linked to body art and to live performance, very close to choreography and independent of history, arising from the urgency of the present. Although the real, flesh-and-blood, body is not present in the magazines, we have sought to accompany these types of project with new bodies of images, trying to create new forms of energy, based on the different means of production and other means of distribution. It is a whole new interpretation with different strategies that have already been the subject of experimentation in contemporary art.

→ [www.synesthesie.com](http://www.synesthesie.com)

→ [www.lacritique.org](http://www.lacritique.org)

→ [www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

→ [www.analogues.fr](http://www.analogues.fr)

→ [www.m19.fr](http://www.m19.fr)

→ [www.areaparis.com](http://www.areaparis.com)

→ [www.atlantica.fr/API/Photonouvelles.php](http://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-février 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](http://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](http://www.synesthesie.com)

→ [www.lacritique.org](http://www.lacritique.org)

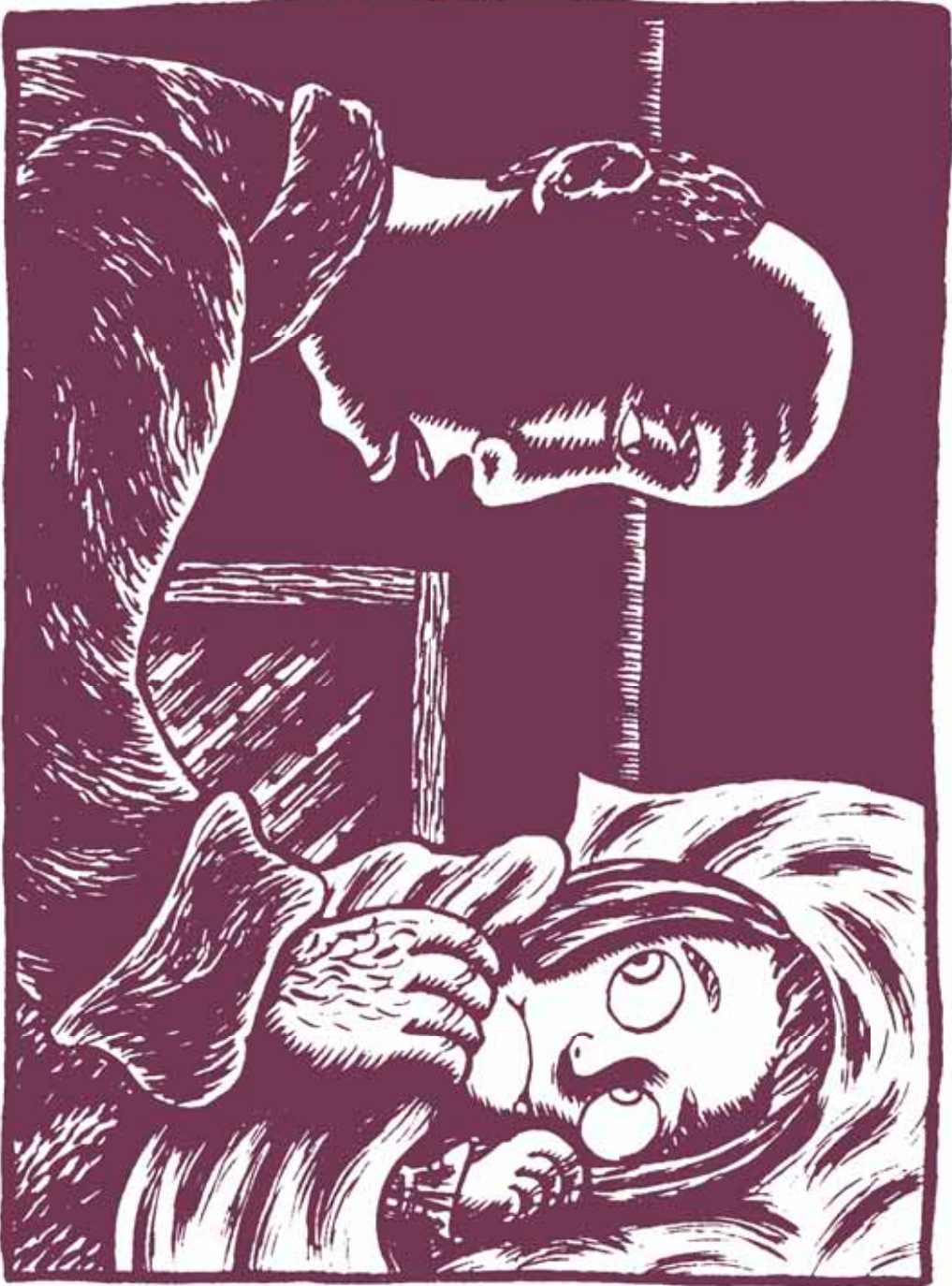
→ [www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

→ [www.analogues.fr](http://www.analogues.fr)

→ [www.m19.fr](http://www.m19.fr)

→ [www.areaparis.com](http://www.areaparis.com)

→ [www.atlantica.fr/API/Photonouvelles.php](http://www.atlantica.fr/API/Photonouvelles.php)



↑ *Daddy's Girl*. Debbie Drechsler [La Cúpula, 2004].

# Women, spaces and comics: those sharp shadows

In the last decade or so, a large number of comics by women from around the world have appeared on the Spanish graphic novel market. This means that after many years we are now in a position to make an analysis of the focus of women writers, the stories they choose and the way they draw.

Here we want to examine just a few of the many graphic novels that have been published, analysing the spaces in which some of the more personal and creative work takes place. We hope that this will give a clearer understanding of the way some of the most original women artists are thinking, but more importantly, the direction they are taking. We will study their *mises-en-scene* and situations and the real and symbolic spaces that appear, but in particular we want to see the angle from which they are looking and recording their ideas, and the light under which they do so.

Taken in chronological order<sup>1</sup>, the comics analysed here encompass different writers, ages, origins and themes. However, they have two things in common: they have all been translated into Spanish and none of them is in full colour. The use of the traditional system of black and white comic strips offers a chance to examine in

greater depth this world of light and shadow we want to analyse.

The first comic we will analyse is *My New York Diary* (1993)<sup>2</sup> the work that brought its author, the Canadian **Julie Doucet** (1965), to the public's attention. The work is in the best underground tradition and tells the trials and tribulations of a young woman trying to realise her vocation, drawing for a living in New York city. Doucet's New York is a dirty, chaotic and unbalanced city that appears disturbing and threatening; one in which women are especially vulnerable to sexual and emotional abuse. The rooms, the enclosed spaces, are even more chaotic and stifling, and the author is depicted as being on the verge of an emotional and nervous breakdown as the result of stress, a difficult relationship and drug abuse. The result is a graphic novel containing multicoloured strips and very intense strokes and Doucet's use of black and white comes close to expressionist etchings. However overwhelming or disturbing it might at first appear, *Diary* does not make for difficult reading, because its intimate, honest, self-critical and ironic tone with its light touch of humour and the optimistic finale lighten up the atmosphere. Significantly, the last story, when the narrator

decides to leave the city after dumping her partner, is the most ordered and light-filled of any.

*My New York Diary*, which is an account of a maturing process, is a reminder that such processes are always more difficult for women, who are much more exposed and vulnerable; yet it also reflects women's ability to overcome such problems and emerge victorious.

Structured as short stories that were published during the 1990s, the striking but delicate comic book *Daddy's Girl* (1996)<sup>3</sup> by American artist **Debbie Drechsler** (1953) focuses directly on the theme of incestuous sexual abuse. It is a shadowy subject which no society has yet chosen to illuminate and act upon as firmly as its extreme gravity merits. Because these events tend to occur within the impenetrable area of the private family home, it is these indoor spaces that we see most in her work. Once again the pictures have the texture of an etching. They are dark and stifling, and the combination of an apparently childlike stroke with the extreme detail very aptly transmits the feeling of menace, the fear, the anguish and the trauma the heroine experiences in her day-to-day life; it is clear proof that, contrary to popular opinion, the home is often the most dangerous and threatening of all places for women.

In her next work, *The Summer of Love* (2002)<sup>4</sup> the heroine has grown up and has moved to a new town. New house, new friends, new places... High school, gym, playground, bars, parties... the author focuses on her difficulty in adapting to the change and her intense and contradictory mood swings. In doing so, she brings in a personal technique: she adds russet and green to the traditional black and white for the shading and background in the different scenes. As well as effectively reflecting the ever-changing, sometimes cruel, insecure and uncomfortable world of adolescence (magnificently represented by the metaphor of the forest surrounding the house), by using coloured shadows, she manages

very successfully to reflect how her emotional state modifies the way she experiences certain moments and spaces.

*A Child's Life and Other Stories* (1998)<sup>5</sup> and *The Diary of a Teenage Girl: An Account in Words and Pictures* (2002)<sup>6</sup>, both by American writer **Phoebe Gloeckner** (1960), share many of the features of the other works we have been examining. Once again, the aesthetic is that of the 1970s underground comics and the theme is autobiographical. While the first of the two books is structured in the form of short stories, the second is a diary. Again, childhood, adolescence, alcohol, drugs and sex are all part of the backdrop. Gloeckner skilfully denounces the emotional abandonment and sexual abuse suffered by many girls who grew up during the «sexual revolution» through the sordid realism of her illustrations. And once again, it is the account of a process of maturity that it is achieved even in the most traumatic and shadowy of circumstances.

Most of these features can also be found in the famous *Persepolis* (2000)<sup>7</sup> by Iranian artist **Marjane Satrapi** (1969). Rewarded more for its subject matter than for its expressive but unelaborate illustrations –although these do gain in quality as the narrative progresses– it is worth highlighting her successful use of black and white, and the novel way she resorts to images and techniques from traditional Persian artistic culture. In a clear attempt to reflect and denounce the black shadow that Islamic fundamentalism has cast across Iran in general and Iranian women in particular, Satrapi uses black for the background to many of the frames, especially the interiors. She repeats the technique even in the third volume of the series, when the narrator moves to Europe; in this case however, it is employed to express the feeling of loss, alienation and hostility she experienced in Austria, in Vienna, which she depicts as being cold and dark.

The great success and influence of *Persepolis* has helped normalise the theme of the female autobiography in non-western countries. In





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



her *Le Jeu Des Hirondelles* (2007)<sup>8</sup>, with its much more elaborate and complex illustrations, the Lebanese artist **Zeina Abirached** (1981) manages to reproduce the stifling atmosphere and the anguish of a population trapped where they are by air raids through blacking in the backgrounds in the interiors and by repeating images. Korean artist **Kim Eun-Sung** (1965) in *My Mother's Story* (2008)<sup>9</sup> tells the story of a woman's simple life, which is at the same time a recreation of a united Korea that now only exists in the memory of its survivors. She does so by using dark interiors and simple images. Another recent publication is *Nylon Road* (2006)<sup>10</sup> by the Iranian **Parsua Bashi** (1966). Although it repeats Satrapi's theme, it approaches it directly from memory. This may be the reason that Bashi has chosen a sepia tone as a background for her grey and white illustrations.

All the graphic novels we have discussed so far –recognised by their authors as being autobiographic– have been conceived, selected, organised and prepared from memory. In the next comic we want to look at, however, the author drew the strips for therapy and to give vent to her emotions, and initially had no intention of publishing them. «The drawings dodged my thoughts and went straight to the truth (...) the truth always shines a light on the dark places: that's what makes the shadows so sharp», in the words of **Rosalind B. Penfold**, the author of the comic *Dragonslippers. This is what an abusive relationship looks like* (2005)<sup>11</sup>. What makes Penfold's drawings so striking is the light they shine on the vast, dense shadow of abuse, showing us, through pictures, the devastating effect it has on the psyche, life and everyday events of those who suffer it. Presented in the form of a confession, the graphic novel starts by asking the reader to hold a light while the author searches the basement for the box where she keeps the drawings that will eventually become her diary of the process. In this symbolic way, she begins a visual narrative that operates in the most intimate spaces: The car, the house, the bedrooms, the bed... but also the diary, the

body, and especially, the mind of an abused woman. Penfold's graphic novel is magnificent for several reasons, especially because it has the capacity to record immediacy throughout the process. Her drawings are simple and surprisingly expressive, capable of capturing in a few quick brush strokes all the complex and nuanced world of a relationship of this kind; fear, anxiety, pain, disorientation, uncertainty, obsession... the nightmare of the abused woman; and indifference, anger, contempt, violence, obsession... the maelstrom of the abuser. *Dragonslippers* also contains some very effective narrative features, particularly the decisive moments and means in the transformation of both characters. At the most traumatic and painful moments, the author inverts the colours, drawing what seems to be the negative of the original, a dark place.

After a long and painful journey back to health, the author, with the help of her therapist, was able to put this true and sincere account together and publish it. Although it has been translated into a host of languages we feel the book is still not as well known as it should be; it is a magnificent text for anyone wanting a personal, profound and educational look at this obscure and tragic social phenomenon.

In 2006, the American artist **Alison Bechdel**, known for her humorous comic strips on all things lesbian, (1960) published *Fun Home: A Family Tragicomic*<sup>12</sup>. As the title suggests, this is another family story. Throughout this article we have stressed the importance and attention given by the authors to the private, intimate spaces of the home. In this work, however, the home, the obsessively tidied and decorated Victorian home, is not just the setting; by its very nature, it is another character in the story. Bought in a dilapidated state by the father, the house ends up becoming more of a museum than a place to live and work, for it doubles as a funeral home. This beautiful but chilly backdrop leaves its mark on family life. Bechdel situates her childhood and teenage years among the sophisticated furniture, the lamps, the salons and the gardens, she looks back at



the complex and tormented personality of her father and the ambiguous relationship between the two, both homosexual. Trying to understand his possible suicide, the author engages in a continuous exercise of telling, and reviewing and reflecting on the story told. *Fun Home* is a highly elaborate work and it dazzles the reader in many ways: for the graphic virtuosity of its author, a consummate draughtswoman; for her narrative techniques which in our opinion will bolster the development of the graphic novel and herald a magnificent future for this young literary genre. Full of metaliterature and hypertext, literature is omnipresent in the relationship between father and daughter but the contribution of the multiple details and nuances provided by the outstanding images produces a complex novel whose appeal is as unusual as the artist's use of blue water-colours for shading and backgrounds.

The career of French artist **Aude Picault** (1979) is reminiscent of Bechdel's: having produced much lighter and more humorous works<sup>13</sup>, in 2006 she released *Papa*<sup>14</sup>, a short graphic novel on the process of coming to terms with her father's suicide. This therapeutic tribute to her lost father, *Papa* is, however, much more direct and emotional. It seems surprising that the artist's open, simple and fresh, spontaneous and expressive stroke is capable of dealing so forcefully with the intense subject matter. «Where are you now?» asks the daughter. «I'm nowhere» replies her father, and in order to make him more than just a memory, the author brings him back to life in this poetic work. Using short lines that tangle and untangle, that turn in on themselves and open to the infinite, Picault is notable for her capacity to draw, express symbolic spaces as difficult as suicide, death, the suffering and sorrow of the daughter, and her reconciliation with her abandonment and the shared past.

In 2007, **Rachel Deville** (1972), a French artist living in Barcelona published *Lobas*<sup>15</sup> which delves into the chiaroscuro world of the relationship between identical twin sisters. In a dislocated world of adults that they experience from behind closed doors and endless threatening corridors, the twins build a world with their own rules, spaces and even language, a world that will gradually deteriorate until the necessary separation gives them their own different identities.

The world of upstairs and downstairs, the ambivalence, the mirror... even the titles of the chapters (*Narcissus, Cain and Abel, The Labyrinth, Medusa*) are all clear indications that the author wants to situate the sisters' story more in the field of myth than reality. Using only traditional pencil and starting from a grey world, she works the chiaroscuro technique, increasing and reducing the intensity of the shadows as they occur. In order to achieve the chaotic and disturbing setting the history requires, Deville depicts a host of enclosed spaces, ranging from the uterus to the labyrinth. Dolls' houses, boxes, cages, shells... they are all spaces that symbolise enclosure and stifling, until we come to the estrangement of the two sisters, which, as in *My New York Diary*, ends the book on an optimistic note, with a picture that is more open, ordered and filled with light.

The most recent comic we have read is by a young American artist **Lilli Carré** (1983), whose black-and-white work *The Lagoon* (2008)<sup>16</sup> takes an entirely personal look at the myth of the Siren with her sweet but deadly song. While sound is the driving force in the story, the dark cover is an indication of the way the artist uses black to set the scene. Here, black refers back to real spaces and time –the night– and in turn to the mysteries and dangers that the night and the lagoon hold. The creature, of course, is black.

With its own very strong personality (all the author's characters have a black shaded

triangle on their noses that makes her work easily identifiable) the book is disturbing in effect, with a successful fade-to-black at the end included.

There are many other artists we could include<sup>17</sup> but we shall end the list here. We believe that the influx of women into the world of the graphic novel not only provides female images that are removed from the sexist stereotypes that are so common in the genre but also offers new themes and visual techniques to reflect them with. The strongly autobiographical trend to be found in these works, far from taking us to non-transferrable worlds, demonstrates that women's experiences are very similar the world over, and also serves to cast some light on the shadows in which many of these hidden and silenced experiences have suffered until now: traumatic childhoods, raw adolescence, sexual abuse, domestic abuse, incest, social and sexual vulnerability, difficult relationships with parents... these are subjects that are constantly reflected and treated with a depth that confers on them a critical and social denunciation that it is important to highlight.

Another no less noteworthy feature is the lucidity and honesty with which these women have looked at the darker sides of all these experiences, visiting the most painful and traumatic spaces, yet providing the necessary touch of self-criticism, humour, delicacy and poetry to make them both readable and enriching.

- 1 The titles and the dates given in brackets after them are those of the publications in their original language. The footnotes refer to the Spanish edition.
- 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:** *Lobos*. Sins Entido, 2007.
- 16 **Lilli Carré:** *La laguna*. La Cúpula, 2009.
- 17 For the personal approach to space in their work we can recommend a number of other authors who have been translated into Spanish, such as Mary Fleener, Linda Medley, Jessica Abel, Gabrielle Bell, Gabriella Giandelli, Vanna Vinci...



↑ *Summer of Love*. 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 cronológico<sup>1</sup>, 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)<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>, 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)<sup>4</sup>, 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 metafórico 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)<sup>5</sup> y *Diario de una adolescente* (2002)<sup>6</sup>, 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)<sup>7</sup> 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)<sup>8</sup>, 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)<sup>9</sup>, 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)<sup>10</sup>, de la iraní **Parsua Bashi** (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)<sup>11</sup>. 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*<sup>12</sup>. 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 ligero<sup>13</sup>, publicó en 2006 *Papá*<sup>14</sup>, 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*<sup>15</sup>, que ahonda en las luces y las sombras de una relación entre hermanas gemelas. En un desencajado 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)<sup>16</sup> 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 autoras<sup>17</sup>, 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...



Referenced by Art Bibliographies Modern.  
Indizada por Art Bibliographies Modern.

This magazine, nor the institutions that fund it, do not necessarily share the opinions of its contributors.  
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Texts published in Zehar are licensed under  
Attribution-Share Alike license by Creative Commons.  
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.en>

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*, by Blas Valdez.  
Attribution-Noncommercial-No Derivative Works license by Creative Commons.  
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.en>



Gipuzkoako Foru Aldundia  
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián  
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256  
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net