

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 Shigeo 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.