

**Tres cuerpos de ensayo:
deseo,
amor
y goce.
El cómo sobre el qué.**



Tres cuerpos de ensayo:
deseo, amor y goce.
El cómo sobre el qué.

Danel-eri, ausentziarik presenteena izaten jarraitzen dezulako.

eman ta zabal zazu



UPV EHU

Directoras de Tesis

Concepción Elorza Ibañez de Gauna

Haizea Barcenilla García

Agradecimientos:

A Begoña por confiar más en mi que yo misma,

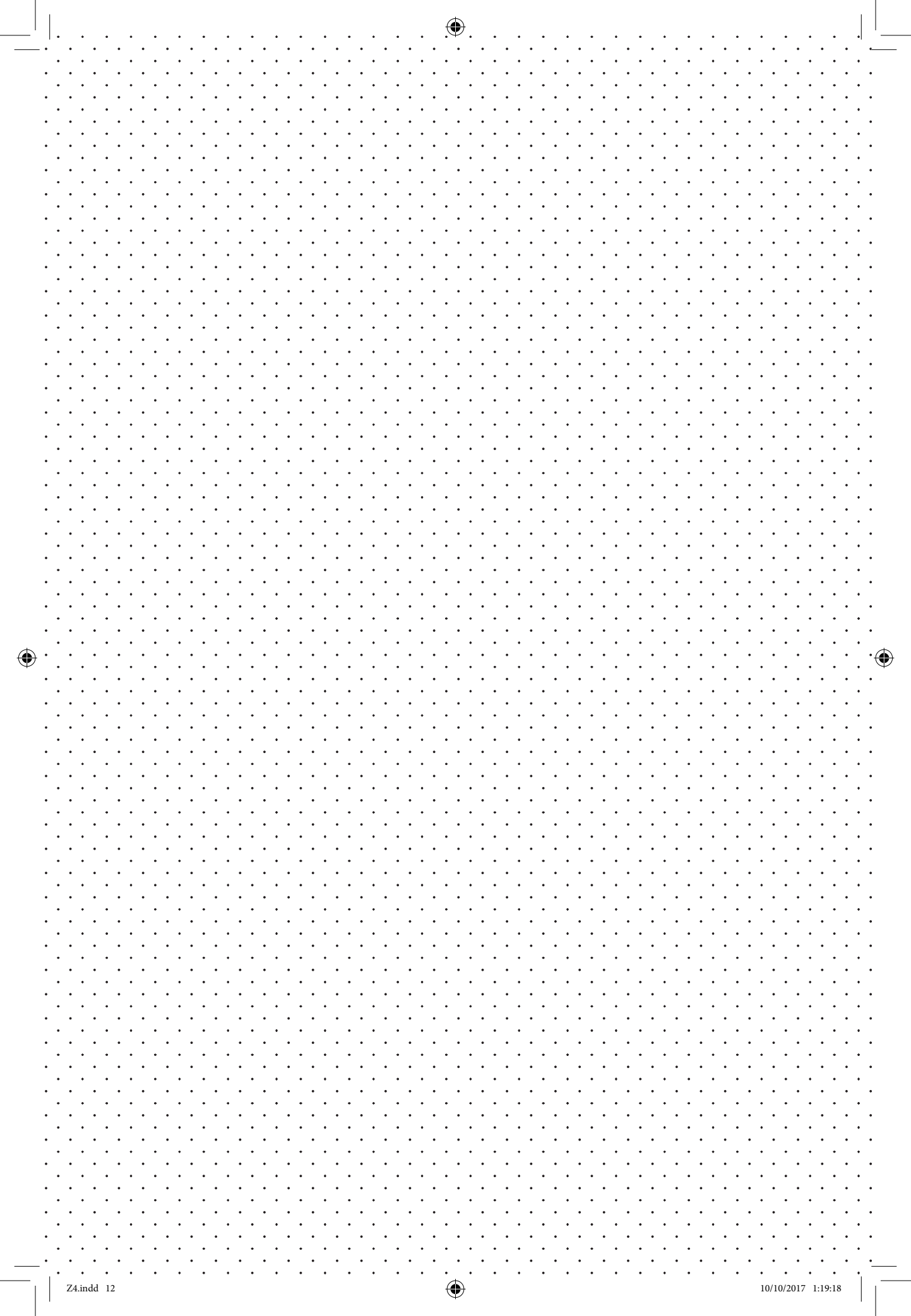
A Kemen por hacerme sentir fuerte cuando ya no puedo,

A Iago por ser la estructura necesaria para poder hacer esto,

Y sobre todo a Aner, por ponerme el límite necesario para terminar esto.

INDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | |
| Objetivos | 14 |
| Metodología | 16 |
| Estado de la cuestión | 19 |
| | |
| Deseo | |
| El deseo es un proyecto el proyecto es un deseo | 24 |
| Vexations | 28 |
| La performatividad como contexto | 42 |
| Entre materialidad y desvanecimiento | 47 |
| Performance, los límites de la disciplina | 53 |
| La convergencia entre imagen y performatividad | 68 |
| El registro como medio de constatación | 76 |
| El registro como imagen | 99 |
| La mediación performativa | 124 |
| Vejaciones después de vexations | 142 |
| | |
| Amor | |
| Salir del deseo | 150 |
| Buen tiempo, buen tiempo en la vida. | 159 |
| La acción diferida. | 174 |
| La performatividad como estrategia de acción diferida | 180 |
| La diferencia como movimiento de mediación interno | 218 |
| Buen tiempo después de un tiempo | 264 |
| | |
| Goce | |
| Procurarse el goce | 280 |
| Excéntrica, un proceso proyectual | 285 |
| El Proceso | |
| Mostrar el proceso, intuir el acontecimiento | 310 |
| Ser el proceso, propiarse el acontecimiento | 330 |
| Excéntrica desde fuera del eje | 352 |
| | |
| Conclusiones | 363 |
| | |
| Bibliografía | 373 |



INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Objetivos

El presente trabajo de investigación establece como objetivo principal el crear un riguroso acercamiento que avance aspectos teóricos y conceptuales sobre el uso de la performatividad como estrategia de producción contemporánea. Dicha pretensión nace de la estructural necesidad de crear una lectura y una conciencia críticas sobre mi práctica artística. El ensayo se presenta como una indagación reflexiva que toma como eje radical mi práctica artística. Es por ello que la presente investigación no fija como objetivo crear una teoría del arte, muy al contrario, se propone como objetivo esclarecer mi proceso creativo personal apoyándose en el análisis de distintas fuentes filosóficas y teóricas, así como desde el estudio de las propuestas de otros artistas contemporáneos.

14

Pasando del objetivo general al interés específico, busco esclarecer ciertas estrategias que se llevan a cabo desde el ámbito de las prácticas performativas, y poner de manifiesto su relevancia a la hora de establecer un campo de acciones para la praxis artística. Pretendo crear una aproximación que ponga de relieve el estado actual de las prácticas performativas, que desde su irrupción en la década de los setenta no ha cesado de expandirse e hibridarse; como resultado de ello, nos encontramos ante una percepción convulsa y confusa de la naturaleza de esta prácticas.

La investigación que abordamos pretender servir de búsqueda de un campo operativo en el que la estrategia realizativa se mantenga vigente y pueda aún mostrarse como un método de expresión y experimentación. Un espacio de enriquecimiento que lejos de repetir pautas y clichés comunes propios de su concepción disciplinar, plantee un modus operandi fértil y crítico sobre sí mismo.

Hemos de insistir sobre el hecho de que esta investigación es abordada desde el punto de vista de una creadora. Es por ello que, además de establecer un acercamiento riguroso y contundente de la cuestión a nivel teórico, he considerado fundamental implementar la investigación con proyectos que aborden la problemática desde el desempeño de la praxis.

El objetivo es el de crear, tanto a nivel teórico como práctico, un espacio reflexivo que dé cuenta de la compleja y diversa realidad de este tipo de prácticas. Nos encontramos en un momento histórico en el que todo parece haber adquirido un cariz performativo. La cuestión entonces será la de esclarecer qué espacio sigue siendo practicable, qué territorio se muestra habitable para una producción de arte performativo crítico e insurrecto.

15

¿Qué lugar puede ocupar el ejercicio y la aplicación de las estrategias performativas en la producción de arte contemporáneo? ¿Qué nuevas aproximaciones enriquecedoras que cuestionen su propia naturaleza pueden llevarse a cabo? ¿Cómo crear una praxis consciente que reflexione sobre la problemática del propio ejercicio de las metodologías realizativas? Y, finalmente, ¿cómo crear una investigación en las artes plásticas que sostenga una reflexión y un ejercicio crítico sobre las practicas performativas en la contemporaneidad?

En cuanto a los objetivos específicos del trabajo, se trata en primera instancia de dilucidar la problemática personal de por qué ciertas aproximaciones desde las prácticas performativas me resultan absolutamente atractivas y válidas y por qué otras carecen de total interés. El presente trabajo pretende crear un criterio propio de digresión con el que establecer unos cánones y unos criterios que consigan esclarecer cuáles son los *modus operandi* de la performatividad en los que resulta crítica consigo misma, y en cuáles se lleva a cabo de un modo banal, simplemente como forma validada por las artes plásticas.

Para llevar a cabo este objetivo, he recurrido a la conceptualización de tres pulsiones—deseo, amor y goce— para analizar sus consecuencias en el ejercicio de la praxis. Cada una de ellas servirá de marco para establecer el prisma desde el que se aborda el proyecto artístico

y, por consiguiente, avanzará una problemática propia de ese afecto. La problemática que cada afecto propone se investigará tanto con fuentes filosóficas, así como las propias de la teoría del arte. Además de ello, cada apartado se completará con sus correspondientes ejemplos artísticos y su proyecto experimental propio.

El trabajo personal sirve a esta investigación como punto de inicio y conclusión, desde el que se genera un cuestionamiento crítico sobre sí mismo; al mismo tiempo, sirve de base para un análisis más amplio de las prácticas performativas en general. Por ello, tras haberse nutrido del apartado teórico de la investigación y de los trabajos relacionados a éste, siempre se vuelve sobre el proyecto inicial para llevar a cabo una revisión crítica.

16

Esta investigación se enfrenta, por lo tanto, a dos tareas paralelas: la de cuestionar cuáles son hoy en día los espacios practicables para las propuestas performativas, determinando cuáles son esos territorios que pueden resultar fecundos y el modo en el que se puede llevar a cabo tal empresa; y por otra parte, la de llevar a cabo como método productivo una performatividad que resulte crítica con el ejercicio de las prácticas contemporáneas, tanto a nivel afectivo como en lo que a estrategia de creación concierne. Todo ello, con el objetivo final de llegar a despejar cuestiones irresueltas y fallas que intuyo desde mi propia práctica artística.

Metodología

Como se ha señalado anteriormente, es necesario subrayar que el hilo conductor que determina la metodología y la estructura del trabajo ha sido la de respetar el desarrollo y la lógica de procedimiento en el trabajo personal. A partir de ese hilo marcado por mi trabajo, fui consciente de que, para poder llevar a cabo el proceso crítico que buscaba, debía apoyar mi forma de trabajar en tres bases fundamentales. La primera consiste en una base teórica fundamentada, que se ve aplicada en la segunda parte: una serie de ejemplos de prácticas

artísticas que, según mi interpretación, funcionan dentro de las lógicas presentadas en el planteamiento teórico. Finalmente, como tercer elemento fundamental, contamos con el análisis de mi trabajo.

A partir de estas bases conceptuales, mi práctica fue también la que definió el modo en que iba a estructurar la investigación. Ésta se divide en tres cuerpos de ensayo que diferencian cada una de las estrategias de producción que los proyectos han llevado a cabo. Esta estructura en tres partes se debe a que el trabajo quiere hacer prevalecer la estructura natural marcada por mi desarrollo práctico.

Cada cuerpo de ensayo, cada capítulo, genera una estructura que funciona a modo de ciclo. El capítulo se inicia con la presentación de la pulsión que domina ese cuerpo de ensayo. En esta parte se pasa a presentar los conceptos clave y el prisma desde el cual se abordará la investigación y praxis. En segundo lugar se expone el proyecto artístico llevado a cabo con una descripción formal de las piezas que lo conforman.

17

El tercer apartado de cada capítulo aborda las cuestiones teóricas. En él podemos encontrar conceptos filosóficos y de la teoría del arte que explican y dan cuerpo al modo de hacer que se escudriña en cada uno de los capítulos. En este mismo apartado, también se procede a mostrar ejemplos de otros artista que ilustren este *modus operandi* y la aplicación de la estrategia performativa en sus propuestas artísticas. El último segmento del capítulo proporciona un re-lectura del proyecto plástico personal, desde una mirada inquisitoria y crítica, que esclarece cuáles de las piezas producidas resultan validas y cuáles no cumplen los cánones establecidos por las teorías que en ese capítulo se han desarrollado.

Así pues, el primer capítulo corresponde al cuerpo de ensayo *Deseo*. En esta sección se desarrolla la pretensión de accionar una estrategia performativa entendida desde la pulsión del deseo. Es por ello que la problemática que este cuerpo de ensayo despliega es la de analizar cómo se desarrolla la práctica performativa desde la pulsión del deseo, es decir, desde esa confusión en la que lo imaginario sustituye a lo real. En este apartado me he valido de los conceptos de mediación, remediación e hiper-mediación, aplicados a una performativi-

dad en las artes plástica. De igual modo también se han aplicado los conceptos de registro, diferido, indicialidad y signicidad para ver su influencia en las prácticas artísticas que considero que responden a esta pulsión del deseo.

El segundo cuerpo de ensayo está dedicado al *Amor*. Esta vez analizaré el reto que propone querer abordar la práctica artística a partir de una estrategia performativa que se desarrolle desde la pulsión del amor. El amor proporciona la problemática de sustituir la parte por el todo y, al igual que un amante, genera la confusión de suplantar el total por la parcialidad, creando una brecha entre el significado y el significante. De modo que este cuerpo de ensayo experimenta y desarrolla tanto a nivel teórico como práctico el desafío de crear una maniobra performativa que sea capaz de llevar a cabo esta situación de sustitución y que dé cuenta de esa brecha entre el significado y el significante. El análisis de esta pulsión me ha llevado a trabajar los conceptos de distanciamiento, diferencia, revuelta, retroactividad y extrañamiento, entre otros, que me han servido de guía para desarrollar un recorrido a través de las prácticas artísticas seleccionadas, así como de la mía propia.

18

El tercer y último apartado consiste en el cuerpo de ensayo *Goce* y establece la problemática de acometer un proyecto en donde la estrategia performativa sea capaz de procurar un encuentro con lo real. Al igual que el goce se sostiene por una irresolubilidad, una fuerza de tensión que perpetúa su desarrollo auto-constitutivo, la estrategia performativa de este cuerpo de ensayo tendrá que mostrarse capaz de accionar un proyecto basado en el acontecimiento que irrumpa en el orden establecido de lo real. Así, formará una operación performativa en el que el orden de lo simbólico y lo imaginario colisionen con lo real, de manera que el acontecimiento se produzca. Para llevar a cabo este acercamiento, me han resultado fundamentales los conceptos de procesualidad, acontecimiento, potencialidad, irresolubilidad, latencia. Mediante su estudio y aplicación he desarrollado una línea de pensamiento que se ha constatado con ejemplos de trabajos de otros artistas y desarrollado en mi producción propia.

Estado de la cuestión

En un primer acercamiento al objeto de interés de esta investigación, opte por abordar la necesidad de establecer una base teórica firme. Era consciente de que ciertas teorías resultan de vital importancia para contextualizar el panorama de la actividad performativa actual. Para ello se optó por estudiar las teorías más radicales en torno a la performatividad, como son las aportaciones de Austin Buthler y Derrida. Estas han sido la base de casi todas las posteriores aportaciones en este campo y en ellas se abordan cuestiones centrales para la comprensión de la performatividad como concepto y desde unos parámetros teóricos fundamentados.

En mi caso ha resultado de vital importancia un primer acercamiento a estas ya clásicas aportaciones, que dibujaban el entramado conceptual de base al que necesitaba incurrir.

Para completar estas aproximaciones he tenido que establecer una segunda toma de contacto con teorías performativas, que proponen un panorama más contemporáneo estableciendo una lectura sobre su influencia en el ámbito de la humanística y las ciencias sociales.

Estos nuevos ensayos como las aportaciones de Ewa Domanska exponen un panorama actual en el que se dibuja un nuevo paradigma social en donde lo performativo se actualiza en todos los territorios de la humanística actual. Estas aproximaciones me han servido para crear una lectura actualizada de la problemática de las teorías en torno a la visión de la performatividad que exponen el extenso panorama de su influencia y de su aplicación en las ciencias sociales. Para seguir ahondando en el objeto de estudio y llegar a configurar una visión propia de la problemática que me permitiese integrarla en mi trabajo personal y así poder articularla con otras teorías que ésta investigación pretendía abordar, establecí una lectura de los ensayos propios de la teoría del arte y la estética. Estos se centran en crear una lectura histórica de las prácticas performativas. Para ello me he servido de investigaciones de autoras como las teóricas, Erika Fischer-Lichte, Kristine Stiles, Ewa Domanska, Bojana Kunst o Dorrothea von Hantelmann, entre otras, que estudian la incidencia de la performatividad en la producción artística y en las artes escénicas. De un modo similar, las aportaciones de Oriol Fondevila han sido de gran ayuda, a la hora de comprender una performatividad híbrida que funciona como *modus operandi* y que apunta a una crítica de la concepción del sentido de producción. Sus indagaciones y su aplicación se centran en el ejercicio de la crítica artística y por lo tanto, se someten a una lectura aplicada a la tarea de abordar la performatividad como *modus operandi* en el entramado de la museística.

entre otras, que aplican el concepto de la performatividad a una teoría del arte contemporáneo, pero siempre estableciendo una lectura teórica del contexto plástico. De un modo similar, la aportaciones de Oriol Fondevila han sido de gran ayuda, a la hora de comprender una performatividad híbrida que funciona como modus operandi y que apunta a un sentido de producción. Sus indagaciones y su aplicación se centran en el ejercicio de la crítica artística y por lo tanto, aplican la tarea abordar la performatividad como modus operandi en el entramado de la museística.

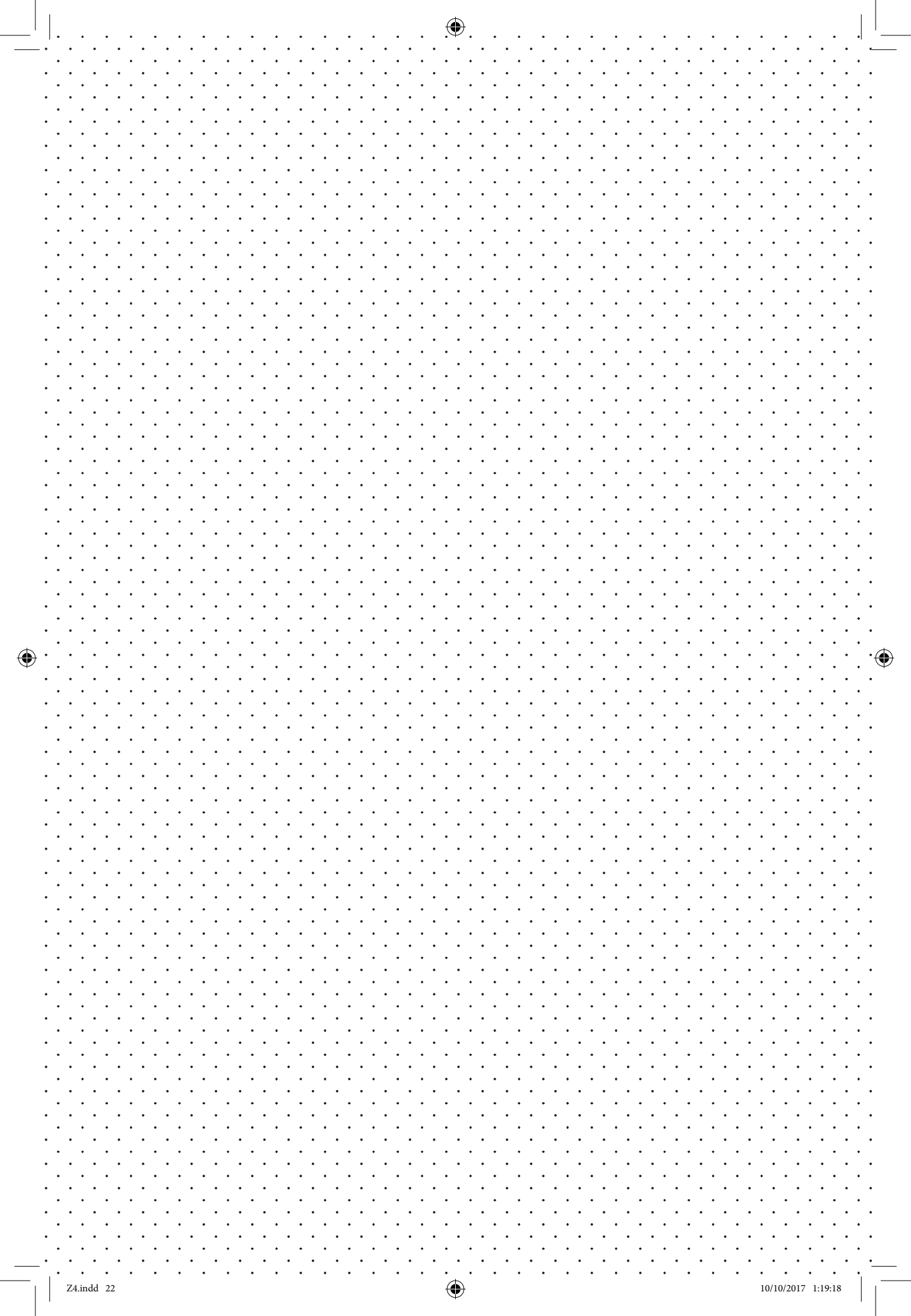
Todas estas teorías han servido como base reflexiva y conceptual para mi trabajo. Partiendo de ellas he establecido un criterio propio que asume la tarea de hibridar esta concepción teórica del objeto de estudio con un ejercicio de praxis y disgresión personales. Para ello, ha sido indispensable establecer la articulación de estas ideas con las teorías lacanianas en donde se proponen las pulsiones – deseo, amor y goce- como enclaves de la operación artística que esta investigación propone. Este propósito de vincular la teorías performativas con pulsiones, ha creado un desarrollo, un corpus de estudio que ha dado lugar a crear una aplicación de los conceptos básicos de performatividad con conceptos de teoría psicoanalíticas y filosóficas como los adoptados de las teorías lacanianas y freudianas, así como las fuentes de Derrida y Guattari que han sido indispensables.

20

Este trabajo de investigación, propone un nuevo abordamiento de la performatividad como estrategia de producción en donde se consigue poner de manifiesto cuestiones clave sobre el proceder y la operación artística. De este modo, desde la aplicación de la performatividad como estrategia, como operación artística, se crean procedimientos que abordan las problemáticas propias del hacer del artista como son las pulsiones del deseo amor y el goce, y la problemática de representación que cada una de ellas impone al proyecto. De este modo se abordan cuestiones que afectan a cómo se articulan entre si los conceptos propios de la representación artística mediante el orden de lo simbólico, lo imaginario y lo real. De esta manera responder a mi necesidad personal de establecer un desplazamiento del enclave de la performatividad con pretensiones de ser un qué hacia la necesidad estructural de construir un cómo.

Espero que mis aportaciones puedan servir a futuras investigaciones y sobre todo a futuros proyectos de producción en donde estas incursiones que validan el potencial de lo performativo como estrategia de producción sirvan de guía, tanto para aplicarlas como para desecharlas y buscar nuevas aplicaciones posibles.





DESEO

Tu huella no te pertenece, es del otro.

El deseo es un proyecto el proyecto es un deseo

En este apartado me centraré en analizar el proyecto *Vexations*. Trataré de abordar el análisis de este proyecto, no tanto desde un aspecto descriptivo del mismo, ni desde el análisis de los procedimientos conceptuales y formales, ni siquiera de los aspectos teóricos que puedan defender o reforzar cierto tipo de decisiones llevadas a cabo en la práctica, sino que en este inicio del capítulo quisiera centrarme en el afecto motor que ha dominado el hacer del proyecto.

24

El proyecto *Vexations* se inicia como un proyecto performativo. Subrayo lo de proyecto ya que esa cualidad netamente proyectual es la que le confiere cierta metodología afectiva que se irá definiendo a lo largo de su abordaje. Comprendo el proyecto como un deseo que se lanza. El proyecto puro, es una idea de un deseo de formalización y por lo tanto entronca con un proceder donde se detonan los deseos imaginarios para con un fin que a priori se vislumbran. *Vexations* es un proyecto que nace de un deseo de proyecto donde se intenta poner en práctica cuestiones que sobre las prácticas performativas me inquietaban. Cuestiones que podríamos intuir pero que sin llevarlas a cabo desde la praxis personal eran difíciles de elucidar y por lo tanto, trazaban la necesidad de llevar a ejecución un proyecto de estas características.

El deseo, como su propia definición indica, es la acción de anhelar algo, es un movimiento afectivo hacia algo, un impulso de pulsión en una dirección. En este sentido, es cuando me ratifico en la idea de que un proyecto es un deseo y que un deseo es a su vez un proyecto (un proyectar). Por lo tanto, el proyecto *Vexations* se enmarcaba dentro de este afecto del deseo que emulaba un proyecto, lanzando una flecha en una dirección hacia donde iniciar ese movimiento.

Vexations tiene la cualidad específica de ser un proyecto de corte performativo y por lo tanto, el deseo y el propósito performativo

hacen que el proyecto se lleve a cabo mediante una metodología inmersiva donde es indiscernible el deseo del proceder y viceversa.

Consciente de la dificultad que supone hablar del deseo, y para no caer en análisis erróneos frente a sus connotaciones históricas en el ámbito del psicoanálisis desde Freud a Lacan, trataré de no establecer una definición ni un análisis del afecto, en términos psicoanalíticos y me centraré en hablar de ello como impulso y fuerza motora en mi hacer como artista. En este sentido, abordo el deseo simplemente como una pulsión, una fuerza motriz con una dirección predeterminada hacia un objeto, entendido éste como imaginario o ideal. Solo me interesa la relación que el deseo establece con una pulsión y por lo tanto, las similitudes que este impulso, que esta fuerza de propulsión, establecen hacia un fin, con el proyecto como concepto.

25

En este sentido, el proyecto al igual que el deseo, produce una suerte de necesidad de ser satisfecho, requerimiento que a su vez crea una tendencia hacia una emoción ya probada. Por lo tanto, inevitablemente el proyecto se perfila como una tendencia de voluntad hacia una legitimación. Una dirección hacia un fin. Un impulso de constatación. La energía de hacer algo, un impulso de transformación y de acción. Un esfuerzo que perfila un objeto de deseo. Una fuerza motriz, el deseo, que como menciona Juan Luis Moraza en su conferencia *El deseo del artista*, es exactamente *lo opuesto a la inercia*¹, ya que es un deseo de inscripción de cambio. Trabajar desde el impulso, hace que una esté inmersa en ese afecto y por lo tanto que acción reflexión y experimentación acontezcan en el mismo espacio-tiempo, haciendo que la inmersión y la pulsión no establezcan distancia entre el objeto y el sujeto y por lo tanto, que el proyecto se inscriba en un tiempo de impulsos encadenados. Impulsos con un esfuerzo para la obtención de un cambio.

*“Cada proyecto surge como enunciado de esa pulsación de deseo, pero también como voluntad de poder, como atolondrado surtido de apetitos. El proyecto es un proyecto de poder, esto es, empeño en una transformación exterior cierta supeditada a una modificación interior consciente. Construir existe entre un proyecto y una mirada, y consiste en sustituir un mundo por otro, lo inicial por lo inaugural.”*²

1 MORAZA. J.L, “El deseo del artista”, conferencia realizada en Arteleku, Donostia-San Sebastian.

2 MORAZA. J.L, (2006) “ El reverso del dibujo” en Oteiza Laboratorio de papeles, Orkoien: Fundación Museo Oteiza. p.168.

En este sentido, el proyecto *Vexations*, se define a sí mismo como un proyecto “puro” que no pretendía ser un propósito experimental sino la constatación de una idea a priori concebida. Quisiera aclarar que en todos los proyectos existe, como ya he mencionado, el impulso primigenio que activa la necesidad de hacer del artista, pero habría que puntualizar que la dificultad de este proyecto es a su vez la propia imposibilidad de hacer desde ese impulso inicial puro del anhelo. El impulso del deseo es un impulso inaprehensible, que va mutando y que solo puede pertenecer al igual que el proyecto, al mundo ideal y por lo tanto siempre se mostrará como inaccesible. El deseo es por definición, el producto de una falta insatisfecha. El deseo solo puede existir en el plano imaginario, nunca en lo real, ya que el deseo y el proyecto son una intención, una intención de constatación.

26

“Entendido como gesto de emancipación o bien como gesto inaugural de dominio, el proyecto es el relato de legitimación de cierta estrategia, una especie de exterioridad a la acción, en la propia acción de su exterioridad en el plano del pensamiento, de la intención y el proyecto.”³

La dificultad de *Vexations* residía en que establecía una metodología de trabajo basada en la pulsión del deseo haciendo que la idea inicial funcionase como órgano motor del hacer y por lo tanto, no recurriese a una exterioridad. En este sentido podríamos decir que creaba un espacio tiempo de trabajo que se correspondía con el espacio tiempo del hacer. Esta correlación temporal y existencial negaba en sí misma una exterioridad, ya que establecía una acción en tanto que reflexión y una reflexividad actoral que le negaba una exterioridad reflexiva.

El proyecto se perfilaba así, tal y como menciona Juan Luis Moraza como una *concatenación* atolondrada de deseos donde la incapacidad de satisfacerse creaba un tiempo de conceptualización anterior al hacer, anterior al acto creativo y de donde nacía el propio concepto de proyecto. Este tiempo de concepción previo al ejercicio creativo establecía un plano del imaginario y un hacer inmerso en la acción donde se negaba por imposición performativa una experimentación, estableciendo una relación absolutamente experiencial, a su vez, por imperativo real, se negaba el orden de cualquier experimentación que siempre implicara reflexividad.

3 *Ibíd*em

Como he mencionado anteriormente, *Vexations* se propone como un *proyecto puro* que toma como tema la re-interpretación de la partitura *Vexations* del compositor Eric Satie y que en su deriva del deseo de hacer es inconsciente de sí mismo. *Vexations* es un proyecto de un acto, donde el deseo inaugura una acción proyectiva. Un proyecto de una acción de un día, que consiste en una re-actuación de una partitura, y que establece como tema la re-interpretación y apropiación de la misma. El propósito de *Vexations* era en sí mismo crear una experiencia performativa que sirviese como campo de pruebas para poner en juego cuestiones que me inquietaban sobre la performance y lo performativo como estrategia de construcción proyectual, pero que por falta de exterioridad de sí misma, no era capaz de crear una autoconsciencia. Se erigía como un proyecto puro que tenía una imagen clara hacia donde propulsarse, de modo que retroalimentaba su deseo de constatación sobre su deseo de ser y por lo tanto, inconscientemente negaba la reflexividad como parte del proceso, ya que la experimentación se veía reducida al orden experiencial.

27

En cierto modo era un proyecto que negaba el proceso en sí mismo, puntualizando, que en el hacer siempre se establecen fricciones con lo real que cambian o mutan la idea o el objeto de deseo inicial y establecen una brecha inevitable entre la imagen del imaginario y la producción real. *Vexations* planteaba como reto y experiencia la posibilidad de producción desde el espacio afectivo del deseo. Desde el anhelo como fuerza motora y la dificultad de construir en la concatenación de impulsos afectivos.

VEXATIONS

El proyecto *Vejaciones* es el primer proyecto en el que, de un modo consciente, trato de abordar desde la praxis aspectos que iba intu-
yendo en la investigación que comencé con el trabajo de la Tesina y
que cierran su etapa en esta investigación que nos ocupa. Por ello, es
el primer proyecto que trata de abordar la problemática de lo pro-
cesual y de este modo hacer frente a dudas e inquietudes que se de-
tectaban en ese momento. Nace con una clara intención de trabajar
en la brecha entre la perfomance y lo performativo como estrategia,
tratando de cuestionar ciertos aspectos que me interesaban para de
este modo ir esclareciendo qué tipo de estrategias me aproximaban a
mi verdadero objeto de interés.

28

Concretamente, el proyecto se llevó a cabo en una residencia en
Nekatoenea Residence d'artistes, (Hendaya), a través de la beca que
otorgaba la Sala Rekalde gestionada por la Diputación de Bizkaia.
Como ya he mencionado, el proyecto trataba de poner en cuestión
aspectos relacionados con lo procesual, que al menos en aquel mo-
mento de primer acercamiento se detectaba que tenían una estrecha
vinculación con las prácticas performativas, o con ciertas herencias
de lo que estas prácticas habían venido gestando a lo largo de su tra-
yectoria, donde en ese perpetuo cuestionamiento y ensanchamiento
de criterios y valores abordan cada vez un espectro más amplio.

Partiendo de estas inquietudes y de un modo prácticamente intuiti-
vo, entendía que en el entramado de las perspectivas performativas
debía de encontrar ciertas estrategias de acercamiento a lo procesual,
que de un modo u otro debía de toparme con cuestiones que atañen
al acto de ésta, con la intencionalidad de construir una metodología
que yo intuía performativa donde se construye en tanto que se bus-
ca, en tanto que en el proceso de búsqueda se producen resoluciones.
Ese encontrar en tanto que se busca, ese producir forma mientras se
busca la propia forma encontrando en tanto que se busca, es decir el
mismo acto de la búsqueda produce un encuentro en tanto que se
lleva a cabo su la búsqueda que para mí ha sido siempre la definición
profunda de lo performativo.

Así pues, *Vexations* nace como un proyecto con una clara tendencia performativa, donde se quería experimentar ciertos aspectos referentes a la performance, además de ciertos modos de formalizar. Por una lado, la aventura residía en preparar un proyecto en el cual la acción en vivo y en directo, detonase y pusiese en jaque parámetros de trabajo que cuestionaban aspectos relacionados con la concepción de lo performativo desde mi modo de hacer. Es decir, me interesaba cómo se articulaban tiempo real y recepción, registro y archivo, material y obra, público y participantes, si la acción era inicio, detonante o fin en sí mismo. Me preguntaba si el tiempo de la acción es suficiente a la hora de friccionar los planos conceptuales, formales y procesuales o si por el contrario solo serviría como *input*, como productor de materia, registro, archivo que al igual que cuando se trabaja con otro tipo de archivos constituye el principio, el marco, el imaginario sobre el que trabajar pero que requiere de una articulación para que construya una lógica propia y por lo tanto el proyecto se vaya erigiendo.

El planteamiento consistía en que *Vexations* llevara a cabo una acción a puerta cerrada donde todas las personas que allí estuviesen fuesen participantes del acto. Por lo tanto, teníamos a tres “performer” de los cuales dos eran músicos, una violinista y un saxofonista, que colgados de unos arneses interpretaban la partitura *Vexations* del compositor francés Eric Satie. Yo misma, los empujaba haciendo que colisionasen contra unas estructuras de aluminio previamente construidas. De algún modo esta interrupción pasaba a estructurar y construir el ritmo de la interpretación. Me interesaba experimentar qué producía una acción con colaboradores, en tiempo real, pero a puerta cerrada, qué partes de la performance y cuáles del lenguaje performativo podían activarse con este tipo de decisiones. ¿En qué se convertía una acción sin público?

Además de esto, también participaban de un modo muy activo tres colaboradores registrando con cámaras de video y dos con cámaras de fotos. Todas las personas que presenciaron la acción eran elementos activos dentro de ella ya fuera delante o detrás de las cámara, es por ello que desde el primer momento quedó claro que en el resultado tanto de video como de foto y sonido, era necesario que todas

estas figuras se considerasen de igual modo necesarias y por ello pudieran ser objeto de aparecer en la imagen. Tomé esta decisión de un modo absolutamente consciente, por un lado para alejarnos de esa distancia que la teatralidad en su delimitar dentro y fuera de escena crea, y por otro con la intención de crear una estructura desnuda donde todos los elementos necesarios para llevar a cabo la acción fueran naturalizados. La estructura debía de ser asumida como necesidad técnica y como imagen. Se optó por registrar en todos los formatos posibles la acción. Se llevó a cabo mediante grabación de sonido, imagen en movimiento y fotografía, sin saber muy bien qué es lo que iba a resultar o qué tipo de pieza y en qué formato se quería obtener. Así, me acercaba a nuevas preguntas: ¿Dónde se delimitaba o cómo se diferencia lo que era material para trabajo del resultado final? ¿Qué papel iban a jugar los medios de registro como la fotografía, el sonido y el video?

30

Es importante mencionar que la partitura seleccionada para dicha acción es en sí misma muy corta, pero que bajo instrucciones del propio Satie, está pensada para ser repetida ochocientas cuarenta veces. Este hecho de la concepción de la pieza, por un lado integra la repetición como sistema constructivo, pero por otro lado imposibilita que la pieza pueda ser interpretada en su totalidad. Por lo tanto, la noción de duración fue uno de los parámetros que hubo que consensuar entre los participantes, los anteriormente mencionados tres performers. El tratarse de una rutina tan intensa en su aspecto performativo me hacían cuestionarme si esa potencialidad de la acción en tiempo real respondía a mis necesidades, si la presencialidad suplía al resto de parámetros necesarios para un proyecto o si por el contrario lo que producía era una imposición del aquí y ahora tal, que no permitiese atender a ninguno del resto de los valores. Que la acción fuese el eje central desde el que se iban a crear cierto número de obras la hacía postularse como eje conceptual del proyecto, y uno de mis objetivos consistía en investigar cómo conseguir que los resultados no quedasen en un estado de documentación o, en el caso de los objetos utilizados para ella, en estado de detritus.

Puesto que la duración no era concreta, pero estaba claro que tenía un principio y un final, establecimos un acuerdo. La pauta del final la debían de marcar alguno de los participantes limitándolo desde

su capacidad física. Es decir, en cuanto uno de los performer necesitase parar es cuando la acción llegaría a su fin. Otro de los valores pre-establecidos era el de que no habría ningún ensayo previo, que la acción misma se planteaba como una prueba, un ensayo error, puesto que este proceso mismo era el que me resultaba interesante, aun cuando el resultado no fuera el previsto.

Cabe mencionar que este proyecto en su concepción no tiene prácticamente sentido de proceso, es decir, en un inicio su producción se restringía a la propia acción, a ese tiempo de ejecución; el proyecto se veía reducido a un aquí y ahora que no permitía que desplegase un proceso de trabajo. El proceso en todo caso se llevó a cabo de un modo absolutamente conceptual, es decir, solo tomó parte en su conceptualización, en su previo, en el diseño de la acción.

31

Así, me encontraba con una acción performativa a puerta cerrada, establecida por unas reglas acordadas pero sin un guión definitivo, que iba a ser registrada en diferentes formatos por agentes que aparecerían como actores dentro de la misma acción. ¿Conseguiría que la acción funcionase como laboratorio de observación pero no como obra?. El diferir a un tercer tiempo, el integrar un tercer tiempo de producción y de recepción, ¿qué tipo de efectos produce a la hora de formalizar y a la hora de recibir el trabajo? Se articularían entre si los distintos resultados o solo construirían una reverberación en distintos formatos y técnicas?

Vexations me servía para poder experimentar todas estas cuestiones que me preocupan alrededor del lenguaje performativo. Cuestiones que a nivel personal tienen que ver con una atracción por ciertas estrategias como modos de activar formas de hacer basadas en una producción que fricciona con lo real y por lo tanto que implica aspectos tanto procesuales como metodológicos, además de una constatación de adecuación a ese producirse incontrolado con lo real. Por otro lado, la performance como disciplina y como lenguaje propio, con su lógica específica, donde acción y recepción comparten un mismo instante, eliminan un sin fin de posibilidades y reducen la concepción y por lo tanto los modos de abordar lo performativo a cliché y en muchos casos a evento, entendido éste como espectáculo. Inquietudes personales que en cierto aspecto tiene que ver con el

gusto pero que creía necesario experimentar como propias para poder acceder a su complejidad. Para algunos el tema era la vejación en sí, para otros la violencia, el maltrato, pero lo cierto es que no había. El tema era el punto de partida que alimentaba el propio ímpetu de poner a prueba desde el campo de la praxis ciertas cuestiones.

ESTRATEGIA DE TRABAJO

La estrategia de trabajo que llevé a cabo para el proyecto *Vexations* fue la de poner el peso del proyecto en la programación, en el diseño y concepción de la acción. Para ello hubo que empezar por adecuar la partitura original pensada para piano, hubo que someterla a unos arreglos para que fuese interpretable por un violín y un saxofón. Además hubo que construir las estructuras de aluminio contra las que los músicos serían golpeados. Por otro lado se diseñó detalladamente la posición de las cámaras que evidentemente iban a influir en la imagen y por lo tanto en el resultado final del video. La elección de grabar la acción con tres cámaras, de las cuales dos eran fijas y solo grababan la acción de un modo fragmentado, hacía que la estructura de video final empezara a perfilarse, ya que debería articular todas esas tomas fragmentadas para conseguir obtener una visión general de la acción.

Así pues, se diseñó la acción, pero por el contrario no teníamos muy claro cómo iba a resultar exactamente. Es decir, si los cuerpos golpearían suficientemente en las chapas de aluminio, si los músicos iban a ser capaces de seguir interpretando la partitura, etc. De igual modo, tanto los músicos como los cámaras tenían total libertad para poder hacer suya la acción y llevar a cabo la acción o su parte correspondiente en ella como mejor les pareciese. Quiero decir que a pesar de que la acción estuviese predefinida con anterioridad cada uno de los participantes tenía libertad para poder hacer a su modo la tarea encomendada.

Una vez llevada a cabo la acción y obtenidos los registros en los distintos formatos, el proyecto pasó por una fase de enfriamiento y reflexión. En esta fase que denominamos el diferir es cuando fui

realmente consciente que lo que había obtenido era material. En esa fase de selección se decidió mantener en ese estadio tanto las fotografías como el sonido. Por lo cual la serie fotográfica así como el vinilo que se produjeron responden exactamente a un material de registro, que de ningún modo se diferencia de cualquier otro tipo de archivo, más que en la sutil diferencia de que el preámbulo de donde nacía este archivo se había creado de un modo más o menos diseñado por mí. Habiendo detectado esto, se decidió que tanto las esculturas como el video final debían de respetar otra lógica de producción, donde el espacio reflexivo pudiera participar, para de este modo no dejar que todo el peso de la producción cayera en la inicial concepción de la acción y posterior producción en el acto performativo. Así pues, se vislumbraba la necesidad de otro tiempo de posproducción para tomar decisiones que afectaban a los aspectos estructurales y formales de las mencionadas piezas.

33

Por lo tanto, se establecieron dos criterios claramente diferenciados de metodología: una vendría a ser la de enfatizar la acción y recoger su resultado y tratarlo en tanto que pieza; la otra optaba por diferir ese material, otorgarle un tercer tiempo de construcción donde esa materia, ese residuo de la acción fuese el punto de partida para la producción de nuevas piezas. Éstas debían de ser obras que contuviesen esa herencia de la performance, pero que estableciesen un nuevo orden de factores que complejizara su lectura en tanto que obra.

En ese dar un paso atrás, en ese mirar como objeto de estudio el propio proyecto, lo que me interesaba era dar cuenta de lo que allí se había producido: por una parte, la acción de la que había que dejar testimonio; de ahí la importancia del registro. Más en ese dar cuenta también veía necesario que no se estableciese una línea directa entre la acción performativa y el resultado formal, sino más bien que la estructura de pensamiento y de ejecución quedase desnuda, para que de este modo la propia dinámica de trabajo, de pensamiento y de proceso, fuese perceptible para el resto de personas potencialmente receptoras.

En este diferir, en este enfriamiento y reposo lejos de la inmediatez de la acción y su resultado, es donde se puede establecer como territorio de trabajo la brecha que se crea entre obra y significado, ya que la obra, el resultado, no tiene necesariamente que ser descriptiva o ilustrativa y por lo tanto una huella, un resultado directo de la acción. Éste se perfilaba como una estrategia para poder acceder a lo que realmente me interesaba experimentar, la praxis de la idea de que en el hacer es donde se toman una serie de decisiones que son las que realmente configuran y construyen la obra, y que son decisiones que no se pueden explicar a menos que medies.

Conseguir establecer un paso atrás que contenga la idea de ejecutor fuera de campo de la cámara, fuera de la acción performativa, y que a su vez implica incluirte como objeto de estudio. De algún modo establece una relación de autoconciencia del ejecutor como agente activo detrás del medio, para establecer un campo reflexivo tanto para el resultado formal como para las estrategias conceptuales a la hora de abordarlo.

En resumidas cuentas, podríamos decir que la estrategia que se llevó a cabo para esta propuesta -de corte más cercano a la performance- fue la de, primero, conceptualizar y darle un marco teórico y de ejecución a la acción, donde se construyeron los distintos dispositivos que en ella se iban a utilizar. Después vino lo que de algún modo podríamos llamar la ejecución en sí, que se centraba en la acción y el registro de ésta por distintos medios y formatos, en los que se colaboró con una serie de personas. Fue una vez que estas dos fases se habían llevado a cabo cuando se detectó la falta de un tercer tiempo en el que tanto el marco conceptual como la ejecución pudiesen formalizarse de un modo más orgánico y por ello algunas de las piezas, es decir, su producción, se dilató para conseguir que integrasen algo más que el resultado en imágenes o sonido de una acción efímera, que construyesen algo más a nivel formal que el testigo del recuerdo de aquello que aconteció. En consecuencia, se estableció un tercer tiempo de producción donde partiendo de los detritus, materiales obtenidos de la acción, se construyó otro par de piezas, en concreto las llamadas *Prototipo 1 y 2*, y el video *23:10:17*.

Estas piezas trataban de establecer un tercer tiempo donde por un lado el audiovisual trataba, lejos de ser un testigo directo de la acción, desde la edición, de ir más allá del archivo, del registro y construir una pieza audiovisual con carácter y sentido propio de ser; y por otro lado que las esculturas que se construyesen tuviesen sentido formal propio a pesar haber sido construidas a partir de moldes en negativo de desechos de la performance. Por esa misma razón mantener un rastro de la huella que los cuerpos produjeron sobre las estructuras de aluminio contra las que colisionaban, pero que establecían una relación espacial con el espacio expositivo casi desde el camuflaje, la invisibilización y la integración, enfatizando así su carácter minimalista.

RESOLUCIÓN FORMAL E INSTALACIÓN EN EL ESPACIO

35

Para abordar las piezas que conforman el proyecto, las explicaré de una en una.

Los resultados de esta propuesta fueron exhibidos en dos exposiciones distintas, con características espaciales distintas y también distanciadas entre sí en el tiempo. Menciono estos factores porque sobre todo la distancia temporal que hubo entre la primera exposición y la segunda determinó claramente la resolución y las características del video.

La primera muestra se llevó a cabo en la Sala Rekalde en enero de 2012. En ella se podían ver tanto la serie fotográfica, como el vinilo y los *Prototipos 1 y 2*. Las fotografías que mostraban imágenes a modo de *still frames* de la acción llevada a cabo, -donde se podía ver los cuerpo de los músicos zarandeados por mí y a su vez se podía apreciar el entramado estructural de mediación de cámara de fotografía y de video del que se dispuso-, se mostraron tanto enmarcadas como puestas directamente contra la pared en dos tamaños distintos. Las más pequeñas, aquellas que se exhibían conformando un grupo, casi a modo de secuencia, conseguían -a diferencia de las enmarcadas- establecer un dialogo entre ellas generando unos ritmos y unas resonancias entre

fotografías y vacíos que le daban al montaje y a la composición un valor añadido, más allá de la mera documentación de la acción y su resultado. Es cierto que este valor del que hablo se producía solamente por la articulación que se establecía entre las imágenes en el montaje. Sin embargo, las imágenes más humildes y que se mostraban de un modo más precario, eran las que sin duda conseguían funcionar como unidad múltiple y por lo tanto las que añadían un valor al mero documento.

En paralelo, en la misma sala encontrábamos el vinilo, en el cual se había registrado el sonido de la acción. Este elemento acabó invadiendo toda la sala y funcionando como aglutinante de las distintas piezas. El sonido era una grabación fiel que añadía a las fotografías el sentido que les faltaba para de algún modo generar un mapa completo que resumiese la acción en su potencia real. El sonido casi funcionaba como banda sonora, la cual daba cuenta de la violencia implícita en la propia partitura de Satie.

36

Finalmente, los *Prototipos 1y2*, son dos esculturas de fibra de vidrio blanco de grandes dimensiones. Su tamaño es estrictamente correlativo a las estructuras contra las que los músicos golpeaban sus cuerpos. Es decir, estas esculturas son la traducción en negativo de las formas (deformadas) que se generaron en los aluminios como resultado de la acción. Son dos piezas de casi dos metros por tres de fibra de vidrio blanca, que se exhiben colgadas de la pared, de modo que su presencia no es perceptible a primera vista. Es en un segundo acercamiento cuando es posible percibir que en esas paredes hay un elemento extraño. Su minimalismo formal hace que pasen casi desapercibidas, pero también que se integren en la pared casi como una protuberancia propia de ella. En este sentido también sus formas, es decir la forma en negativo de los cuerpos contra el aluminio es muy poco apreciable, vistas desde una plano frontal solo se pueden percibir unas pequeñas líneas, pero si las vemos lateralmente, los golpes y rastros consecuencia de los cuerpos colisionando contra el metal se pueden apreciar de un modo claro.

Esta pieza fue en la primera que quise tratar el resultado de la acción como inicio para producir una pieza, y por lo tanto tenía claro que aquellas estructuras que se deformaron en la acción era un detritus

y que no debía nunca de tratarlas como pieza ni exponerlas como consecuencia. A nivel personal siempre he percibido que el mostrar los objetos utilizados para las performances era como mostrar muertos⁴ de una batalla y que por lo tanto no era el territorio que a mí me interesaba practicar. Por lo tanto, los prototipos son las primeras piezas que parten del material residual de la acción para con esos resultados producir algo que en sí mismo se construya, en este caso, como escultura.

Por otra parte, *Vexations 23:10:17*, como se puede intuir en su título, que hace alusión a su duración, es el video resultado de la acción.

Lo menciono separado del resto de obras, ya que se exhibió de un modo individual, en el Museo Guggenheim de Bilbao.

37

Las razones por las que se decidió mostrarlo separado del resto de resultados fue, por una parte, porque me parecía obvio que mostrando todas las partes en la misma exposición solo se iba a conseguir que los elementos se repitiesen sin que en esa reiteración de los objetos se produjese ningún resultado productivo. Por lo tanto, era una pieza independiente, o por lo menos de imposible convivencia tanto con el vinilo, como con las fotografías. Esta razón hizo que el video tuviese más tiempo de formulación ya que la exposición del Guggenheim se hizo en Julio del 2012 y se dispuso de unos meses para construirlo. El otorgarle más tiempo y el considerarlo como elemento independiente al resto de piezas procuró que el audiovisual fuera tratado de un modo distinto al resto de imágenes y sonido.

Esta dilatación en el tiempo, este -como anteriormente hemos definido- diferir, le otorgaba al video la capacidad de poder interrogarse a sí mismo tanto a nivel formal como conceptual, preguntarse acerca de cuál era su estructura, cuál su sentido y por lo tanto lo imbuía en un estado de autoconciencia que el resto de piezas no habían podido adquirir.

El video dura exactamente lo que dura la acción, se puede decir que en lo que a duración respecta, respeta exactamente la naturaleza temporal de la acción. Como ya mencionaba más arriba, el video fue registrado con tres cámaras, dos de las cuales mantenían un plano fijo sobre cada músico. Dada esta naturaleza del registro, y teniendo en cuenta que estas decisiones se tomaron de un modo consciente en

4 MAGION, E., et al. (2009). *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Paris: Les presses du Reel. p. 50-72.

el planteamiento de la grabación, la estructura natural para el video era la de dos pantallas, que respetasen la línea temporal narrativa. Por lo tanto a nivel estructural se planteaba un video a tres pantallas que debían de estar perfectamente sincronizadas. La sincronización se convirtió en un factor esencial, ya que el tercer personaje, en este caso yo, que pivotaba entre músico y músico, empujándolos y haciéndolos colisionar contra las estructuras metálicas, se movía de una cámara a otra y por lo tanto en esta lógica de edición salía y entraba de un plano a otro. Por lo tanto, esta forma de proceder obligaba a que línea de tiempo se tuviera que mantener y que además las sincronía fuera perfecta, ya que, si no se hacía totalmente patente el parcheo, la pieza perdía el carácter de vínculo con la acción convirtiéndose en una pieza audiovisual cualquiera.

38

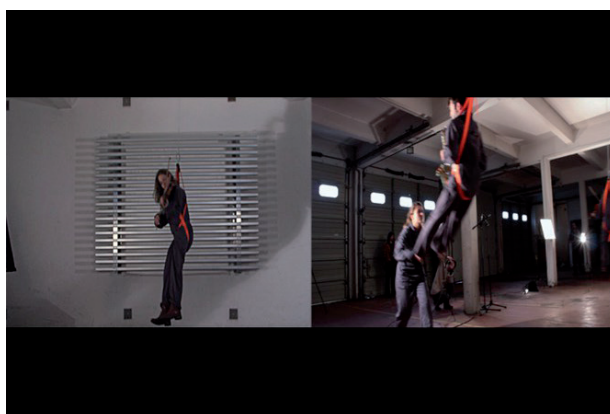
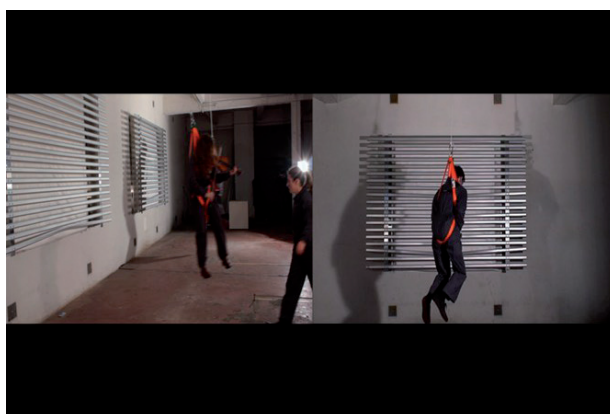
Otro de los aspectos destacables de *Vexations 23:10:17* es la incorporación de vacíos como materia constitutiva de la pieza. A nivel de edición me di cuenta de que al igual que ocurría en la sala, entre el sonido y las fotografías, en el video la fuente sonora también tomaba demasiado protagonismo. La partitura de Eric Satie, y su cualidad repetitiva, inevitablemente establecen un ritmo y un clima de tensión que el video integraba, y que en relación con las imágenes hacía que pareciera que la violencia que se palpaba provenía de éstas. Al contrario de lo que pasaba disociando imagen y sonido mediante fotografía y vinilo, en el video se establecía una suerte de dialéctica donde la violencia, la tensión parecía provenir de la imagen, de la acción. En este sentido me interesaba hacer patente que esta angustia no estaba en la acción sino en la propia estructura repetitiva de la partitura. Para ello se decidió integrar vacíos tanto de imágenes como de sonido, para que de este modo la estructura de la edición y también del registro se desnudasen, fueran perceptibles y que permitiera entender dónde se creaba esa tensión. Por lo tanto, tenemos un video que está editado a dos pantallas, donde en cada una de ellas se entremezclaban planos fijos de cada músico chocando contra una estructura de metal que se intercalan con planos más cercanos y móviles. Además de estas imágenes de planos medios y primeros planos, cada una de las pantallas incorporaba capturas de cámaras que se habían dispuesto en el interior de las estructuras metálicas, así, la mirada desde el propio objeto se activaba y pasaba a ocupar una posición activa dentro del entramado de miradas que se esta-

blecían en la grabación de la acción. Como ya he indicado antes, el vacío, la ausencia de sonido como de imagen también se trató como parte activa de la grabación; para ello se integraron planos negros, es decir planos de vacío de imagen y silencio sonoros a la edición. Estos instantes de silencio de la imagen en una de las pantallas o en ambas fortalecía el poder visualizar la estructura de la edición así como el hacer patente que la violencia no se encontraba en el campo visual.

Los planos negros, donde el sonido se mantenía, eran tanto o más violentos que los planos donde se podía visualizar la acción pero el sonido no las acompañaba. Este recurso de disociación entre imagen y sonido, este tratar la materia del video, desmembrando cada elemento y consiguientemente llevando hasta el límite de sus posibilidades cada parte de la materia audiovisual, propició que el video se erigiese como una pieza autónoma en sí misma, que siendo un registro de la acción no tuviese ningún carácter subsidiario respecto de ella y por lo tanto aunase lo que me interesaba de la performance como detonadora de realidades y fricciones entre lo real y lo que escapa, pero que a su vez el diferir el tiempo de producción permitiese integrar un proceso de autorreflexión y consciencia donde tanto la naturaleza de la acción como del acto de creación fueran respetadas y tratadas como elemento central del trabajo.

Estas cuestiones y reflexiones debían de ser integradas en el siguiente proyecto, donde alejándome de la acción en tiempo real, la propuesta tendría que ser capaz de integrar esa cualidad de lo performativo en la que la propia búsqueda de la resolución y su encuentro a su vez construyese formalmente. Por lo tanto, el siguiente proyecto debía de manifestarse como una propuesta en donde la investigación era abordada desde la praxis.





LA PERFORMATIVIDAD COMO CONTEXTO

Empiezo este capítulo acongojada por el miedo y la responsabilidad. Tratar de abordar la cuestión de lo performativo se me antoja como enfrentarme al caballo de Troya de la contemporaneidad. Decir performativo es abrir la caja de Pandora, no solo de las artes plásticas, sino de las humanidades en general. Parece que hoy en día todo esté teñido con un velo performativo, un velo que produce un efecto de esfumato que hace casi imposible asir la problemática sobre el propio lenguaje performativo. Emplear este término es decir todo y no decir nada, es abrir una perspectiva tan amplia como inabarcable, que al menos a mí me produce vértigo. Desde su irrupción en la década de los setentas, lo performativo o la performatividad ha tratado de cuestionarse a sí misma como lenguaje, como método y como teoría. En consecuencia, este cuestionamiento propio ha ido ampliándose e invadiendo nuevos territorios que le propician nuevos espacios de acción, investigación y reflexión. Espacios cada vez más híbridos donde poder ensanchar los límites, seguir nutriéndose y donde incentivar su natural permeabilidad y mestizaje. Esta necesidad de extensión que su propia naturaleza expansiva le procura, ha llevado al lenguaje performativo a convertirse en un elemento tan rico como complejo. Podríamos decir que hoy en día, lo performativo abarca casi todos los ámbitos de las actividades relacionadas con la actividad humana.

Más adelante pasaré a centrarme y enunciar los aspectos del lenguaje performativo que afectan al ámbito de las artes plásticas, que no son pocos, pero en una primera instancia quisiera incidir sobre la dificultad de poder asir y delimitar el propio término. Quisiera hacer constar que esta cualidad a la que me refería, esta propensión a ser permeable, a hibridarse, extenderse, propia de la performatividad es un *arma de doble filo*⁵, ya que, en este ejercicio expansivo lo perfor-

5 HINOJOSA, L. (2015). "Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos." en *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria .AC. p. 23-49. (Lola

mativo se procura a sí mismo un horizonte donde seguir creciendo y cuestionándose, a la par que desdibuja las fronteras perimetrales que la delimitan y la hacen cosificable. Por lo tanto, sería pertinente decir que la performatividad se convierte y se hace menos objetivable en tanto que más objeto de interés resulta.

Muchos son los estudios e investigaciones que desde ámbitos de la humanística y las ciencias sociales, se han aproximado al lenguaje performativo tratando de establecer nuevas estrategias que les permitan crear visiones novedosas para experimentar territorios hasta entonces desconocidos. Muchas disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología, etc., se han acercado al lenguaje performativo para establecer un nuevo análisis de campo, que vehicule metodologías más contemporáneas y que responda de un modo más acorde a las necesidades que los tiempos que corren han ido creando. Si bien es cierto, que en sus inicios el término performativo se perfila como una cualidad explícita del lenguaje, tal y como la acuñara el filósofo estadounidense Austin, en su estudio *Cómo hacer cosas con palabras*⁶ en referencia a la cualidad de las expresiones constatativas. Las palabras o expresiones performativas, más allá de enunciar algo constituyen en sí misma s una acción, en tanto en cuanto mientras se pronuncian ejecutan lo que enuncian, esta cualidad realizativa o performativa ha sido aplicada a posteriori por Derrida al acto de la escritura, o por Butler y Sedgwick a las teorías del género, donde se establece que en la repetición de la acción se inscribe una constatación que performa.

Como ya mencionaba al inicio de este capítulo, muchas de las disciplinas dentro de las ciencias sociales han mostrado su interés por lo performativo en tanto que cualidad y metodología propicia para abordar desde un prisma distinto las investigaciones que cada uno de los campos estaban llevando a cabo, ya que establecer un análisis y abordamiento performativos sobre su propia disciplina, les permite recuestionarse aspectos hasta entonces inabarcables y liberarse de los análisis parciales y etnocéntricos que la disciplinaridad de cada campo y sus metodologías propias crean como sistema de estudio. De este modo, las ciencias sociales obtienen la oportunidad de renovarse y enriquecerse tanto a nivel metodológico como teórico, creando

Hinojosa, construye un análisis certero sobre la extensión del campo performativo y sobre la dificultad de abordarlo como objeto de estudio)

6 AUSTIN, J.L. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

campos híbridos más ricos en matices, que les procuran una transdisciplinaridad más acorde con los tiempos que corren y por lo tanto las actualiza en su capacidad de abordar la realidad contemporánea.

La profusión de este tipo de híbridos que se puede encontrar en la actualidad parece augurar un cambio de paradigma en el ámbito de la humanística y de las ciencias sociales. Como defiende en profundidad la crítica Ewa Domanska, en su artículo *El <viraje performativo> de la humanística actual*⁷, ya no se trata de una tendencia, esta extensión de lo performativo a dimensiones de lo cotidiano es la consecuencia directa de un viraje al que las humanidades en general se están viendo sometidas. Este viraje, en principio perceptible como una tendencia generalizada, ha pasado a constatare como nuevo paradigma de la actualidad. Así lo avalan los *Performance Studies*, que desde su nacimiento en la década de los ochenta han llegado a establecerse como centros de estudio autónomos, con sistemas y metodologías propias, cercanas al lenguaje científico (o imitadoras de él), donde más allá de proponer la performance y los acontecimientos performativos como objeto de estudio, el lenguaje performativo se ha convertido en sistema y metodología propia para el análisis de otros campos.

44

Este desplazamiento performativo generalizado al que aludíamos anteriormente propicia a su vez un cambio de paradigma sobre la lectura que se crea sobre la humanidad. En esta nueva percepción y concepción sobre la sociedad y el mundo, la visión establecida hasta ahora donde la humanidad la conformaba un texto que había que leer y desentrañar, se ve alterada por la nueva concepción performativa del mundo donde éste se identifica como lugar acumulativo de acciones que inscribe cambios en la realidad. Por lo tanto la metáfora del mundo como texto se verá sustituida por el mundo como espacio performativo. Dentro de este viraje performativo global que las humanidades han adquirido, la autora percibe a su vez dos rasgos identitarios en este cambio.

7 DOMANSKA, E. (2011). "El viraje performativo de la humanística actual", en revista *Criterios* n°37, *Revista internacional de teoría de la literatura las artes y la cultura*, La Habana p.125-142.

“Yo distinguiría dos rasgos de viraje performativo: orientación a la agencia y a los cambios provocados en la realidad, extensión, de la comprensión de la agencia a los entes no humanos (el aspecto post-humanista del idioma performativo), la interdisciplinariedad o antidisciplinariedad de las investigaciones, y el abandono de la metáfora del mundo entendido como texto en dirección a la metáfora del mundo entendido como multitud de acciones performativas y como performance en la que se participa.”⁸

45

En este viraje performativo al que alude la autora donde el mundo es percibido como un espacio performativo que permite la participación, el sujeto vuelve a adquirir el centro de la existencia y recupera de su potencial agentivo, es decir, nos encontramos ante un sujeto que recupera su capacidad para actuar e inscribir cambios sobre la realidad. De este modo el sujeto se convierte en sujeto performativo con capacidad de incidencia y de crear cambios en la realidad mediante sus actos. Y como consecuencia nos enfrentamos a una concepción del sujeto que ha recuperado su potencial activo y que establece una sociedad mutable y cambiante. Este último matiz, podría parecer un revestimiento a la noción del mundo como espacio performativo, pero hay que subrayar que como herencia de la modernidad, la sociedad y el mundo hasta ahora han sido percibidos como entes estables e inmutables y que éste pequeño quiebro, el cambio de visión sobre el sujeto y en consecuencia sobre el mundo abre una brecha importante en la que lo cambiante y la transformación se re-actualizarán como valores positivos.

En este nuevo paradigma donde la performatividad crea un nuevo estatus y establece una relectura tanto del sujeto como del mundo, donde las disciplinas de la humanística han adoptado un nuevo modo de proceder, identificar el aspecto performativo de los procedimientos y prácticas artísticas contemporáneas se perfila una tarea tan difícil como necesaria. Hoy más que nunca se hace patente la necesidad de identificar en qué aspectos y con qué tipo de procedi-

8 DOMANSKA. E, op. cit., p.130

miento, el lenguaje performativo re-establece nuevos valores para la investigación y la práctica artística.

Por lo tanto sé que me encuentro ante un mar difuso en el que tendré que ir estableciendo un análisis donde se vayan perfilando estos espacios potenciales para una práctica artística en los cuales lo performativo establece articulaciones con otros campos de las disciplinas artísticas y a su vez puede esclarecer los aspectos que considero relevantes, en este vasto territorio que lo performativo como contexto nos propicia.

Lo performativo (entre materialidad y desvanecimiento)

El marco contextual que hemos descrito antes, muestra la dificultad de abordar lo performativo como temática, la complejidad a la hora de delimitar sus campos de acción es igualmente trasladable al territorio de las artes plásticas, donde de un modo similar a lo que enunciábamos en la introducción al contexto, lo performativo se ha ido convirtiendo en una estrategia para abordar la praxis artística. Una vez más se interpone la dificultad de delimitar lo performativo como campo de estudio y por lo tanto poder establecer un emplazamiento teórico y práctico propios.

47

“La indefinición del término podría asociarse tanto con la dificultad para establecer una genealogía crítica de la misma como la posición ambivalente que la performance ocupa entre disciplinas y con respecto a la institución.”

Como ya he mencionado, en este apartado trataré de establecer ciertas genealogías y procederes que me ayuden a identificar y establecer una ruta de análisis de la performatividad y su expansión e hibridación hasta convertirse en estrategia para la praxis artística. En este cometido se irán perfilando ciertas concepciones de lo performativo que detonan modos de encarar los proyectos artísticos, donde habrá que ir delimitando el interés de cada propuesta para con esta investigación para de este modo centrarse en los modos que entiendo que son vinculantes a la hora de encarar la praxis artística como un procedimiento que articula la estrategia performativa como proceder propio.

Este capítulo sobre los procederes performativos se estructura en tres bloques principales, en los cuales distintas cuestiones sobre lo performativo se irán reflexionando, ya que entendemos estos

9 ALBARRAN, J. y ESTELLA, I. et al. (2015). “Introducción, llámalo performance: historia, disciplina y recepción.” en *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* Madrid: Brumaria, A.C p.11.

parámetros que la performatividad pone en juego y acciona como claves indispensables a la hora de abordar lo procesual como un territorio de praxis e investigación artística. Los tres bloques corresponden a tres distintos lugares desde donde poner en juego lo performativo. Estos lugares comunes de la práctica performativa se han ido creando a lo largo de su evolución e hibridación con otros campos, pero en esta aproximación no estableceremos una relación histórica ni por lo tanto cronológica, ya que entrar en este tipo de debate y análisis de la evolución de la performance y sus procederes nos llevaría a tener que emprender otra tesis. Por lo tanto delimitaré tres formas que, si es cierto que tienen que ver con la relación que la performance ha establecido con los medios y por lo tanto tiene como eje las sinergias que se han creado entre lo performativo y las tecnologías propias de otras disciplinas, los ejemplos y objetos de análisis que utilizaré para esclarecer cada caso tratarán de ser lo más contemporáneos posibles, a pesar de que a nivel histórico haya precedentes más relevantes que puedan servir de ejemplos ilustrativos. Esta decisión viene suscitada por la certeza de que los tres bloques diferentes en los que pausaré la mirada, siguen produciendo trabajos relevantes en la actualidad y a pesar de mantener una raíz conceptual sobre la evolución de la performatividad lo que me interesa es esclarecer los distintos elementos conceptuales, formales y críticos que cada abordamiento pone en juego. Por lo tanto centraré el análisis en distinguir los distintos recursos del lenguaje performativo que articula cada tipo de propuesta.

48

En este capítulo, que de algún modo funciona como capítulo introductorio, para establecer un acercamiento conceptual en torno al paradigma de lo procesual en las artes plásticas, intentaremos esclarecer ciertos aspectos sobre lo performativo que nos son indispensables para aclarar los distintos órdenes a la hora de encarar el proyecto artístico. Elucidar estos aspectos resulta indispensable ya que, a lo largo de todo este trabajo de investigación nos aproximará a cuestiones centrales sobre lo procesual. Teniendo en cuenta que nuestra investigación aborda lo procesual como espacio paralelo al *tema* en cierto número de obras y propuestas de las creadoras contemporáneas, resulta indispensable aclarar ciertos aspectos que el proceder performativo ha ido poniendo encima de la mesa y que han propiciado mutaciones sobre su uso como lenguaje, como disciplina y

sobre las estrategias que este tipo de propuestas pueden desarrollar a la hora de enfrentarse a procesos creativos. De igual modo, muchos de los debates internos que han tenido lugar en torno a las prácticas performativas, su disciplinariedad, sus límites, su cuestionamiento sobre la materialidad, la objetualidad, lo efímero, el documento y el registro, son absolutamente pertinentes para esta investigación que entre manos tenemos.

El lenguaje performativo ha pasado de ser algo disciplinar, un proceder propio, para después convertirse en un campo expandido y finalmente terminar siendo un atravesamiento. Es decir, comenzó por ser una performance, un objeto nítido, para después convertirse en un lenguaje, en un espacio con carácter procedimental, para finalmente establecerse como una estrategia para abordar el acto creativo, es decir que se establece como una operación de estrategia de producción para ciertas propuestas de arte contemporáneo. Esta ambivalencia ha procurado que lo performativo se sitúe en un lugar tan peligroso como productivo, un territorio tan próspero como indeterminado donde fiel a su propia naturaleza indefinida, se convierte en estrategia para abordar casi cualquier tipo de propuesta, bajo el amparo que le otorga el propio contexto que le alberga.

49

En este capítulo, trataré de esclarecer los aspectos en los cuales la irrupción del nuevo paradigma performativo descrito anteriormente afecta las prácticas artísticas contemporáneas; de igual modo, intentaré profundizar sobre cómo su participación en las distintas disciplinas ha propiciado una tendencia en la que se percibe un interés por querer dar cuenta sobre el propio acontecimiento creativo. En este territorio de expansión que hemos apuntado ya muchas veces, las propuestas que se van sucediendo demuestran una raíz común. Un eje de pensamiento en el cual demuestran el deseo por examinar y experimentar el potencial transformador del acontecimiento. En este propósito por hacer patente la relevancia del potencial del acto creativo, cada modelo de praxis enfatizará ciertos aspectos del lenguaje performativo, de modo que cada distinto acercamiento sobre la performatividad producirá diversidad de modos de proceder desde lo conceptual y lo formal, aunque todos ellos mantendrán como núcleo reflexivo y experimental el abordar el potencial transformador de la praxis artística. Esto evidencia que los artistas que trabajan en torno a las prácticas performativas muestran un acuciado interés por abordar lo real en tanto que suceso creativo. Lo real del hacer, del ejercicio constitutivo del proyecto como emplazamiento donde tiempo y espacio friccionan, generando un acontecimiento significativo más allá del mero acto de ejecución. Tal y como apunta

el crítico Hall Foster en *El retorno de lo real*, podríamos indicar que lo performativo es un encuentro de potencialidades donde *las temporalidades, la causalidad y las narrativas se articulan para establecer un nuevo espacio donde lo real acontezca*¹⁰.

Los distintos modos de entender y abordar las prácticas performativas, dan lugar a hacer uso de diversas estrategias, las cuales despliegan diferentes recursos y por lo tanto producen diversos resultados a nivel plástico. Es decir, cada modo de enfrentarse al acto creativo desde las estrategias performativas, produce un encuentro distinto entre estas potencialidades. Las distintas maneras de plantear lo performativo y su entramado entre tiempo y espacio, hacen encarar, la ejecución, el registro y la recepción desde distintos prismas y por lo tanto, proporcionan claras disidencias para con el modo de proponer el proyecto artístico y su comprensión. En este sentido, este capítulo tratará de ir puntualizando cuáles son los distintos enfoques a la hora de emprender proyectos de corte performativo y por lo tanto las relaciones de fuerza y potencialidades propias de cada estrategia de planteamiento y ejecución.

50

Los tres bloques de diferenciación de modos de abordar y cuestionar lo performativo que he delimitado, vienen definidos por cambios de afección entre las nombradas relaciones de fuerzas de la estructura interna de proyecto de corte performativo. Éstas no han sido definidas por rupturas temporalmente claras entre unas y otras, sino más bien porque se advierte la necesidad de clasificarlas para de algún modo definir las y así identificar y subrayar los matices que existen entre unos y otras formas de abordar la práctica performativa. Por lo tanto hoy en día podemos encontrar ejemplos de los tres bloques, propuestas performativas que ponen en juego distintas estrategias de ejecución y que consecuentemente, ni invalidan ni imprimen nuevos valores respecto de las otras maneras de comprender lo performativo.

10 FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal / Arte Contemporáneo. p.35.

Quisiera remarcar que todas estas fases advierten un denominador común, un eje central alrededor del cual se van creando matices y diferencias, pero que permanece en el centro del interés por lo performativo. Todas las fases coinciden en la base de lo que John Austin planteaba en *Cómo hacer cosas con palabras (1962)*, donde se plantea que a diferencia de los enunciados descriptivos, los enunciados performativos o realizativos tienen la cualidad de producir cambios en tanto que se enuncian. Si las primeras son válidas para describir, las segundas, las palabras con cualidad performativa, son capaces de generar efectos mediante la acción. Acciones que inscriben realidades y que producen un *doingsomething*. Es decir, tienen la cualidad de crear/inscribir una nueva realidad en tanto en cuanto la están haciendo/diciendo.

51

Por otro lado Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick, proponen una performatividad relacionada con las políticas de la identidad y la construcción de la subjetividad. Aplicando la teoría Austiniana a la creación de la identidad y el género, Butler entiende la identidad como un proceso creativo, una identidad construida por una repetición estetizada de acciones corporales enraizadas en la cultura, que la constituyen. Como resultado de esta aplicación a la teoría de género, se obtiene una concepción mucho más amplia de lo performativo, pero que a su vez se mantiene la esencia, del *doingsomething* o de estar en constante construcción.

Por otro lado Derrida revisa la teoría Austiniana apuntando que las nociones de i-locución y de pre-locución no designan el transporte o el paso de un contenido de sentido, sino la comunicación de un movimiento original (que se definirá en una teoría general de la acción), una operación y su posterior producción de un efecto. Por lo tanto Derrida entiende lo performativo como una intervención de un enunciado que en sí mismo no puede ser otra cosa que estructura repetida y citacional.

Pero centrémonos en las artes plásticas y cómo lo performativo y su evolución ha ido propiciando una suerte de reflexiones, experiencias, y saberes que a posteriori se postularán como indispensables para abordar lo procesual como campo de batalla. Lo procesual y la transformación como base conceptual, como contrapunto a la concepción del *Tema* como eje vertebrador del proyecto. Los ejes que trataremos para analizar la evolución y cambios que se

han gestado en la expansión e hibridación con el resto de prácticas y disciplinas artísticas son las siguientes: el primer punto pertinente a lo largo de la historia y la evolución del lenguaje performativo es el de los distintos desplazamientos que se han ido sucediendo entre acción y registro. Tal vez sea uno de los puntos más conflictivos en la evolución de este tipo de prácticas, tampoco hay que olvidarse de la fricción entre acción y recepción de la obra, al igual que lo que ocurre entre objeto y significado.

En el primer bloque analizaremos la performatividad en tanto que disciplinar, es decir la performance y sus problemáticas disciplinarias. En tanto que de algún modo es una concepción de lo performativo que defiende y pone en práctica las teorías Austinianas, encontraremos paralelismos entre ellas cuando pasemos a analizarlas en profundidad. El segundo apartado de análisis se centrará en la performance entendida como campo expandido, y de algún modo trataremos también de establecer relaciones conceptuales con las teorías Butlerianas sobre la performatividad, ya que las dos inscriben un espacio representacional para el acto performativo. El tercer bloque de proyectos de corte performativo abordará la problemática de la performatividad como estrategia de producción artística, que de algún modo establece sinergias de pensamiento y de concepción, con la crítica que Derrida hace a la teorías Austinianas sobre lo performativo.

PERFORMANCE, LOS LÍMITES DE LA DISCIPLINA

53

En la década de los 70, y en concordancia con la naturaleza de los tiempos que corrían, muchos de los artistas que hasta entonces trabajaban en otras disciplinas creativas como podían ser la del arte conceptual, el arte minimalista, el arte dadaísta, o el video arte, etc., encontraron en el arte de acción un nuevo modo de proceder que encajaba a la perfección con sus intereses éticos, estéticos y políticos. Como consecuencia de la segunda guerra mundial los artistas y creadores del momento tratan de establecer una mirada crítica sobre sociedad capitalista y su exacerbado consumismo. En este intento, un extenso grupo de artistas hacen suyo el espíritu de protesta y tratan de construir una vía de escape para este imperativo objetual instaurado en las artes plásticas.

En esta búsqueda de una herramienta contestaria para hacer frente a la incipiente mercantilización del objeto artístico, encontraron en la performance y el arte de acción un punto de fuga. Su propósito era el de conseguir una salvación para el campo artístico y el arte de acción como nuevo modo de proceder que proporcionaba a los artistas la oportunidad de implantar como *statement* el aquí y ahora experimentando a nivel ético y estético, sus inquietudes políticas y plásticas.

La performance irrumpe en la escena artística como práctica que acuña a la perfección los intereses políticos y estéticos de la época, posibilitando esta voluntad de subversión frente al capitalismo y el mercado del arte, y anulando o al menos minimizando el aspecto objetual de la producción artística.

La performance, el happening o la acción son en esencia prácticas efímeras. Su carácter efímero es tal que lo que produce en su transcurso no es más que una percepción, un instante de comunicación

e interacción con otro, un encuentro entre un tiempo y un espacio concreto que friccionan entre sí, produciendo un acontecimiento sensible y perceptible por otros que lo compartan. Esta cualidad experiencial de intercambio vivencial entre sujetos, lo inscribe en un territorio cercano a las artes escénicas, ya que se enmarca en lo que podríamos denominar prácticas de duración.

Se trata pues, de un acercamiento a estrategias disciplinares que las artes escénicas llevaban poniendo en práctica en su largo recorrido. Este acercamiento a las artes escénicas será objeto común de disputa en el seno de las prácticas performativas. La crítica se basará sobre todo en que ciertos sectores encuentran que el arte de acción produce realidades demasiado similares a lo teatral y por consiguiente al tipo de ficciones que las artes escénicas practicaban, esta cualidad representacional cercana a la ficción será una y otra vez motivo de disputa y reflexión en el seno de las artes de acción, performances y acciones performativas, que optará por generar discursos y prácticas cuestionándose una y otra vez su cualidad representacional e incidiendo entre la cualidad ficcional y real de las performances. Ese debate interno sobre la representacionalidad y la ficción, se convertirá en una cuestión central llegando incluso a perfilarse casi como tema autorreflexivo y eje del cuestionamiento de la disciplinaridad y sus propios límites.

Así lo transmite el propio Vito Acconci, en la reflexión que hace en sus escritos teóricos sobre su performance *Ballroom (Sala de Baile), Florencia 1973*, donde la realidad superó sus expectativas y dejó al descubierto que él sólo podía actuar en los límites establecidos por la ficcionalidad de la performance. En concreto cuenta como anécdota lo que le ocurrió el segundo día de la actuación de la performance, donde él trataba de establecer un espacio de comunicación e interacción desde lo real con el público, desde lo que en ese intercambio entre los sujetos, entre él y los asistentes pudiese ocurrir. El artista narra como él tenía un patrón establecido sobre el que iba variando en función a lo que aconteciese con los asistentes, en ese espacio incontrolable de encontronazo con lo real que procurase. Pero de pronto, la reacción de los asistentes, en concreto de una participante americana superó los límites establecidos, y tras un primer momento de tratar de dominar la situación provocando a la participante más, se dio cuenta de que el único modo de que no le superase lo que estaba ocurriendo, era el de volver a la ficción y a representar su papel establecido en la performance.

Odiábamos la palabra “performance”. No podíamos, no queríamos llamar a lo que

hacíamos “performance”...porque la performance tenía su lugar, y ese lugar era por tradición el teatro, un lugar al que acudías como cuando ibas a un museo.¹¹

En ese intento de alejarse de la teatralidad, la performance reproducía otro tipo de ficción igualmente teatral a lo que las artes escénicas ya proponían, solo que de algún modo encubierto por el cambio de espacio de representación. Finalmente la performance se dio cuenta de que lo que producía era exactamente lo mismo que las artes escénicas, pero con la única variante del espacio representacional, donde los asistentes y el performer compartían un mismo espacio y donde no había la división impuesta entre el escenario y el espacio para el público. Al igual que este ejemplo puede haber otros muchos que ilustren esta problemática interna, esta lucha entre ficción y suceso real en el seno de las prácticas de la performance y cualquiera de ellos podría ser válido para acercarnos a esta problemática, que a lo largo de su trayectoria se ha constituido como una de las reflexiones clásicas de esta disciplina. Tal y como menciona la autora del libro *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte, *si la producción y la recepción tienen lugar en el mismo espacio y tiempo, parece extremadamente problemático continuar operando con los parámetros, categorías y criterios desarrollados en el ámbito de tres estéticas distintas¹².*

55

En esa esencia de la acción en tiempo real, se establece de algún modo una de las premisas más propias de la performance, se trata de ese intercambio experiencial que sucede entre performer y participantes, donde el espectador se ve implicado, y por lo tanto pasa a formar parte de la acción y de algún modo ve actualizada su capacidad de incidencia en la realidad. Así pues tal y como mencionábamos al inicio del capítulo, el sujeto recupera a través de lo performativo su cualidad agentiva para producir transformaciones en la realidad.

“Lo performativo de algún modo tiene un modus operandi donde trata de atraer la pulsión y la atención del espectador hacia el epicentro de la acción, o hacia el dispositivo que producen estas, de este modo lo que procura es una activación del papel del observador que desea ser partícipe de este entramado entre dispositivo y acción y que de algún modo se

11 RUSH, M. (1999). *New Media in Late 20-th Century Art*. London: Times & Hudson Ltd, p.52.

12 Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, p.37.

*siente interpelado, pasando a formar parte de la acción.*¹³

De este proceder procurando que el observador, sea parte de la acción, ocurre que la lógica propia de la performance integra al espectador como elemento constitutivo y vertebrador de la obra. Y que por lo tanto, la experiencia trascienda como acto transformador, tanto para el actor o performer como para el espectador. En esta interacción entre los observadores y los ejecutantes, en esa vivencia compartida, donde se anula la producción objetual, se establece una transformación de la relación sujeto-objeto hacia la de sujeto-sujeto y es en el seno de este cambio como menciona la crítica Erika Fischer Lichte, donde se activan cuestiones esenciales del arte de la performance.

*“La alteración de la relación entre sujeto y objeto está estrechamente vinculada con la transformación de la relación entre materialidad y signicidad, entre significante y significado. Tanto en la estética hermenéutica como en la semiótica todo se orienta a la consideración de la obra de arte como signo, de lo que no se puede colegir que pasen por alto la materialidad de la obra, muy al contrario, pues a cada uno de los detalles del aspecto material se le presta gran atención. Pero todo lo perceptible en ese aspecto material se considera como signo, y se interpretan en consecuencia: sea el grosor de las pinceladas y los matices específicos de un color en una pintura, o el sonido, la rima y la métrica de un poema. De este modo, cada elemento se convierte en un significante y significado, sin perjuicio de que a un mismo significante se le puedan atribuir los más diversos significados.”*¹⁴

Siguiendo la reflexión de Fischer-Lichte, en esta inmediatez que impone la performance, las articulaciones del orden de la comunicación, la producción y la recepción se restablecen y son llevadas hacia un territorio más experiencial supeditado a la durabilidad. En este proceso se pone en marcha una experiencia de lo efímero en la cual se establece un nuevo imperativo estético que renueva las relaciones entre ser, espacio y tiempo. La propia disciplina establecerá sus ejes de acción y reflexión bajo estas premisas donde la creación de signos por parte del artista, los tipos de comunicación que éste plantea entre los diferentes agentes implicados y la relación entre producción de signo, significado y recepción, serán cuestionados. Muchos de los defensores de la performance como forma específica de creación, como disciplina y campo propio, alegan el hecho de que en la performance al igual que en el resto de las artes en vivo, la problemática

13 Hinojosa, L. (2015). Llámalo performance: historia, disciplina y recepción, Brumaria, nº36,

14 Fischer-Lichte, E. (2004). Estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores. p.35

entre la creación de signos significantes, significado y recepción se produce en un tiempo unitario. Es decir, la experiencia se produce en el tiempo vivencial de la propia acción, haciendo que ésta se vea trasformada por cada una de la relaciones que se establece entre ellas.

Sobre este fundamento de imponerse es sobre el que se construye la definición del concepto de presencia. Un concepto que se refiere al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. Tal y como apunta la filósofa Erika Fischer Lichte, *“la presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa”*. Se produce a través de los procesos de corporeización con los que el actor construye su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio, y por lo tanto, nada tiene que ver con que el actor transforma su cuerpo en obra de arte. Se trata más bien, de que el cuerpo deviene en otro, deviene en cuerpo transformado y re-crea cuerpo que se convierte en lugar de acontecimiento. Es en el propio cuerpo donde toma forma aquello que está sucediendo, es en él donde acontece la acción y el acto creativo, sin que por ello tenga que convertirse en obra de arte, y por lo tanto sin necesidad de transformarse en objeto estético.

57

“La experiencia ya no es la del un sujeto ante un objeto. La de un objeto y sus cualidades, formales, simbólicas, conceptuales y materiales creando un fenómeno contenido en una forma. Una forma concreta, tangible y permanente. En este nuevo tipo de experiencia semiótica que se propone, la primera de las relaciones que es modificada es la de sujeto-objeto. La relación ahora pasa a ser la de sujeto o sujetos. La experiencia ha mutado en una experiencia del orden de lo semiótico.”¹⁵

Sería acertado decir pues, que en las performances tenemos por un lado la presencia física que detona lo fenoménico, que es una cualidad netamente performativa y por otro lado, lo semiótico, que se construye en el acto de la performance también tomando cuerpo, o mediante un *embodiment* en el cuerpo del actor. Así pues, su carácter de acontecimiento se articula y se manifiesta en la co-presencia física de actores y espectadores, donde se produce la emergencia de significado, en ese tiempo que posibilita los procesos de transformación mediante la experiencia. Por otro lado, en la misma línea de disciplinaridad sobre la performance se enuncian los estudios y escritos de la crítica Peggy Phelan, quien defiende que el carácter de acontecimiento de la realización escénica propio de la performance hace imposible la reproducción

15 FischeR –Lichte, Op.cit p.38.

de una acción por medios tecnológicos. Pues la actuación contiene la presencia de lo irrepetible, de lo efímero.

“Live art performance remains an interesting art form because it contains the possibility of both the actor and the spectator becoming transformed during the event’s unfolding. (...) Of course a lot of performance does not approach this potential at all, and of course many spectators and many actors are incapable of being open to this anyway. But this potential, this seductive promise of possibility of mutual transformation is extraordinarily important because this is the point where the aesthetic joins the ethical.”¹⁶

Dicha autora mantiene que su carácter de acontecimiento hace que sea necesario entender lo que ocurre en ese lugar de la actuación y cómo se desarrolla, y sobre todo ello, Phelan se refiere a la importancia de la relación con el observador-espectador, que al estar presente físicamente, se convierte tanto en observador como en parte de lo que está aconteciendo. También menciona que si la producción y la recepción tienen lugar en un espacio y tiempo unívocos los parámetros de análisis sobre las obras de arte, que hasta ahora se habían utilizado se postulan como insuficientes o incorrectos, ya que esos patrones de enfrentarse a la comprensión de la obra, no tienen en cuenta aspectos esenciales que se articulan en estas acciones en tiempo real.

Por ello Phelan se ratifica en la imposibilidad de reproductibilidad de la performance insistiendo en que el registro de cualquiera de las acciones no sería más que un residuo y en tanto que documento de una performance, es entonces sólo un apunte de la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente.

16 PHELAN, P. (2003). Performance, Live Culture and Things of the Heart, Journal of Visual Culture, p.295.

*“Performance can not be saved, recorded, documented, or otherwise participated in circulation of representation: once it does so, it becomes something other than performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology”.*¹⁷

59

Phelan defiende la especificidad de la performance como acto artístico experiencial donde no se produce ningún objeto susceptible de mercantilizar. Heredera directa de un discurso muy extendido en la época posterior a la segunda guerra mundial, este discurso derrotista donde el desarraigo y la pérdida son ejes centrales de pensamiento, hace que la crítica aborde la concepción de las posibilidades del lenguaje performativo, desde un prisma restrictivo y condicionado. La autora cree que esta imposibilidad de reproductibilidad propia de los acontecimientos en tiempo real constituyen un último reflejo de la resistencia de las artes por no ser cosificadas ni comercializadas. Su imposibilidad de comercialización les confiere un carácter contestatario y subversivo frente a una cultura absolutamente mercantilizadora donde los medios de comunicación y reproducción han terminado imponiéndose.

Pero en sus argumentaciones encontramos que ella da por supuesto que la producción y la recepción convergen en el tiempo de la experiencia. Y si, como anteriormente mencionaba, el cuerpo en el acto del acontecimiento es sólo capaz de producir signos pero no significantes, en este caso la problemática de la significación requeriría de un proceso de diferencia, donde reconstruir estos signos para la construcción de un significado.

Phelan defiende la experiencia absoluta de la performance y en esa argumentación da por supuesto la convergencia temporal de la emisión de signos y la creación de significados, eliminando la diferencia (en el sentido de diferir, de dilatar) entre el emitir los signos y la producción de significado. Esta tesis sostenida por la autora propone una aproximación a la percepción del significado bastante próxima a lo que el formalismo apunta. Ya que elimina cualquier ruptura posible en el proceso de significación El formalismo establecía una relación directa entre objeto y significado y de algún modo es un

17 PHELAN, P. (2005). Unmarked: The Politics of Performance. Taylor&Francis e-library. p.148.

planteamiento parecido a lo que plantea Phelan en su defensa del acontecimiento como productor de significado. Ésta se corresponde con una concepción heredera del marxismo, donde se establece una linealidad entre la obra (objeto o acción) y su significación. De esta relación directa entre obra y significado podemos deducir que no existe ningún espacio para que el receptor construya su propia percepción, su propio significado. Se establece una relación directa entre obra y entendimiento donde ningún otro parámetro obtiene poder operativo.

La problemática de la tesis que Phelan plantea es que defiende la performance como un proyecto político y contestatario, un proyecto que se ha demostrado inviable y restringente para con las capacidades de enunciación y acontecimientos de la performatividad. Pero esta visión sobre el arte performativo impone una directriz estricta donde enmarca a las artes de acción en una camisa de fuerza donde el acontecimiento en tiempo real, con la imposición del público, para que la co-presencia pueda producirse, y que además no pueda ser registrado, delimita un campo de acción que prácticamente no deja que las artes de acción difieran en nada al teatro. Y por lo tanto la performance se vería restringida a la única posibilidad de crear otro espacio para la representación, dentro del espacio común que comparten tanto el espectador como el Performer. En este sentido, lo único que se produce es otra forma del espacio de representación dentro del espacio común de las artes escénicas, pero que en el fondo, sigue rigiéndose por las mismas formas de representación.

La crítica Amelia Jones rebate esta concepción que mantiene Phelan donde la capacidad de comprensión de una performance se ve superada a la vivencia de ésta y por lo tanto, el no haber asistido al acto en tiempo real delimita tu percepción sobre la performance dando como resultado una visión fragmentaria de la experiencia, que es la única con capacidad de transmitir la performance de un modo no parcial. Amelia Jones ha articulado una contra narrativa con respecto a la imposibilidad de percibir y comprender las performances no vividas “en directo”. Jones defiende la capacidad para estudiar y escribir sobre una performance a través de su documentación, valorando ese enfoque como incluso más rico que la propia experiencia de quien la ha presenciado. Para defender esta postura enuncia unos cuantos motivos, de los que podríamos destacar aquel en el que afir-

ma que se puede asistir a una performance y no entender ninguna de las intenciones del artista ni de lo que pretende con su trabajo, ya que al estar vivenciándolo en directo, en un tiempo presente, la falta de distancia respecto del objeto a percibir anularía la perspectiva necesaria para poder analizar tanto el proceso, como la narrativa que se esta construyendo. La falta de distancia respecto del objeto a percibir que se produce en la experiencia, también anularía la posibilidad de percibir el contexto y su incidencia sobre la performance y por lo tanto, la experiencia al contrario de lo que defiende Phelan, resultaría parcial y fragmentaria para con la comprensión de la experiencia artística.

61

“While the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to flesh engagement, the documentary exchange (viewer/reader <-> document) is equally intersubjective. Either way, the audience for the work may know a great deal or practically nothing at all about who the performer is, why she is performing, and what, consequently, she “intends” this performance to mean. Either way, the audience may have a deep grasp of the historical, political, social, and personal contexts for a particular performance.”¹⁸

Como defiende Amelia Jones, la comprensión de una performance no está supeditada a la presencialidad, es más, puede ocurrir el caso en el que, la co-presencia y la cualidad presencial del cuerpo no deje ver aspectos esenciales de la performance. Si restringimos la performatividad a la disciplinaridad de la performance, apelando a la pureza de la acción en tiempo real, donde se establece la co-presencia entre público y actor, restringimos las posibilidades del leguaje performativo a la propia disciplinaridad de la performance. La performance más allá de la experiencia, es un espacio donde se despliegan un sinnúmero de cualidades tanto estéticas, conceptuales y formales que dan lugar a la totalidad de lo que es y por lo tanto a su comprensión. La performance es un acontecimiento que se construye incidiendo en la brecha que transcurre entre la problemática de la presentación y la representación.

18 JONES, A. (1997). Pesence in Absentia. Experiencing performance as Documentation. Art Journal, Vol 56, nº4, 18997, p.12. [De cualquier manera, la audiencia para el trabajo puede saber mucho o prácticamente nada en absoluto acerca de quién es el performer, por qué está performando, y qué es lo que, en consecuencia, “tiene la intención” de que esta performance signifique. De cualquier manera, el público puede tener una profunda comprensión de los contextos históricos, políticos, sociales y personales para una actuación especial]

En este sentido y como ya apuntan las reflexiones de Amelia Jones, la performance no es tan autosuficiente como pareciera, ya que parámetros ajenos a la propia acción siempre están incidiendo en la significación y por lo tanto en la comprensión de la propia acción. Siguiendo este hilo de pensamiento podríamos decir que al igual que lo que Peggy Phelan critica, sobre la imagen y los medios utilizados para registrarla, los cuales, dice, solo sirven para recordar en la memoria, pero no para tener una experiencia estética de la performance, ni para dar cuenta de ello, la performance, sostengo, funciona de un modo similar a estas imágenes. Ya que una y otra son deudoras de un ejercicio exterior a ella y por lo tanto constatan su cualidad indicial y fragmentaria, deudora de exterioridad.

Así pues, podría decirse que analizar una performance por los parámetros que en la acción en vivo se pueden percibir mediante los sentidos, es restringir los componentes potenciales y los agentes activos que en ella están tomando parte; la performance entendida como un aquí y ahora es incompleta.

62

La acción se completa como transformadora de una realidad, mediante un ejercicio de diferencia, mediante un señalar afuera, y donde otros tiempos de recepción, compresión y contextualización se ejecutan. Esta cualidad de cualquier creación artística independientemente de las disciplinaridades, le otorga la capacidad de integrar tanto el contexto como otros aspectos esenciales para la comprensión de la totalidad de la obra. Aspectos que atañen tanto a la comprensión de la experiencia, como al cuerpo que fiscaliza la experiencia, y que articulan aspectos contextuales que el artista haya querido activar y trabajar en la obra, pero que en esa co-presencia de fisicidades, en esa lucha entre el suceso y su desmaterialización son difíciles de atender. Por lo tanto, no es cierto que para comprender una performance, para llegar a lo profundo del significado sea necesaria la experiencia, se podría incluso defender que la presencia restringe la comprensión de aspectos esenciales para su significado.

Cualquiera de las dos experiencias, la diferida o la experiencia en tiempo real, dan cuenta de la experiencia performativa, cada una de un modo distinto y estableciendo una relación con el espectador distinta. La natural asunción de los artistas performativos, sobre la presencia de los medios de registro, establece un nuevo campo don-

de poder abordar la problemática de lo performativo y por lo tanto libera a la performance de la disciplinaridad abriéndole la posibilidad de hibridarse con las técnicas de producción de imagen. Por lo tanto, seguir defendiendo la performatividad desde los parámetros disciplinares en los que la performance en vivo y en directo opera, ya no tendrá sentido. En esta nueva concepción sobre lo performativo habrá que atender a qué tipo de relación se establece entre la performance y su registro y por lo tanto señalar qué nuevos campos de saber y de la comprensión activa esta interrelación entre la acción y su posterior constitución en imagen.

La problemática de fondo de la crítica de Phelan es la de constitución en un objeto mercantilizable, pero lo cierto es que el proyecto político por el que la performance irrumpió con fuerza (el de escapar a la objetualización y a la constitución de un objeto) en el campo de las artes plástica fracasó en ese propósito, y las performances tanto de hoy en día como de la década de los setenta son y fueron cosificadas. Las performances han necesitado del registro para constituirse como objeto, para su compra-venta, así como para ser recordadas.

Muchos de los artistas de performances, producen partituras, con directrices para la ejecución de las mismas. Dichas partituras son las que constituyen el objeto mercantilizable y por lo tanto al margen de si la performance ha sido registrada o no, existe un objeto, partitura con el que es posible comerciar. Al margen de la imagen o no, los artistas performativos han creado fórmulas para poder objetualizar y mercantilizar sus obras. Tanto en formato registro como mediante una cadena de mandos donde se establece y perpetúa la performance cosificada. Pongamos como caso una propuesta que no sea uno de los ejemplos característicos de los sesenta y setenta, por ejemplo, una pieza performativa de Félix González Torres, donde con matices más ricos y cercanos al minimalismo se plantea una pieza performance que articula su validez dentro y fuera del acto performativo.

Me refiero a la pieza *Untitled (Go-go dancing platform)* 1991. En esta pieza, el artista Félix González Torres, crea una performance donde un bailarín vestido únicamente con unos shorts plateados, se sube sobre una plataforma construida expresamente para la ocasión y baila a ritmo de la música que solo él escucha mediante unos

cascos durante cinco minutos cada día. Para ello, el artista creó una serie de instrucciones, una partitura que permitía que la performance fuese reproducible a pesar de tratarse de una propuesta artística que polemiza alrededor de la cualidad experienciable de la propia performance. *Untitled (Go-go dancing platform)* es una performance donde un bailarín se sube a una plataforma de baile durante cinco minutos al día y baila al son de la música que él mismo ha elegido para la ocasión. La performance tiene una duración de cinco minutos y tiene lugar durante un tiempo aleatorio a lo largo del día, es decir, el performer decide en qué horario (dentro de la obligación de que sean aleatorios) llevar a cabo la acción. Esta cualidad de aleatoriedad, establece una relación casual con el público e incide en la idea de que puede que se ejecute delante del público o fuera del horario de visitas del museo.

64

De este modo la pieza tiene una estructura propia donde la relación con el espectador, pasa a segundo lugar, se relega a un lugar secundario, dependiente de la aleatoriedad, sin por ello ser anulado. La pieza misma, cuestiona esta problemática de la performance en tiempo real y la asunción de la necesidad de público. La aleatoriedad de horarios determinará si se establece esta relación público-performer y por lo tanto, si se crea una performance del orden de la experiencia o no.

Del mismo modo, cuando el bailarín no se encuentra sobre la plataforma bailando, el visitante podrá encontrarse con la plataforma rodeada de bombillas vacías en el espacio expositivo. En este caso, el objeto, con connotaciones formales claramente minimalistas, establece una relación indiciaria con la performance, creando un anclaje espacial de ésta y señalando la falta de la acción. El objeto, establece una relación espacial, donde enfatiza la ubicación de la pieza y a su vez subraya la falta de la acción, reforzando la idea de tiempo o mejor dicho del no tiempo (oportuno de asistencia).

Esta relación de falta, establece una analogía conceptual con las piezas minimalistas de Piero Manzoni, *Base Mágica escultura viviente (1961)*, donde el artista señala la relación entre peana y concepción de obra de arte, haciendo que el objeto peana se convierta en el emplazamiento que otorga el estatus de obra de arte al objeto que presenta. En este sentido podríamos decir que la pieza de González Torres, crea una analogía de lectura respecto a la obra de Manzoni. La plataforma se convierte así en un dispositivo cualitativo que más allá de crear una relación subsidiaria de la acción se presenta como objeto central de la concepción y del estatus de obra de arte. Creando una peana, un emplazamiento en el espacio expositivo que le

otorga estatus de performance, entendida ésta desde el *stablishment* como objeto artístico.

En esta propuesta del artista cubano, la performance reflexiona sobre su propia relación de intereses con un público existente o no, y, además de ello, interroga la relación de objeto que la performance mantiene con el mercado del arte al tiempo que establece una mirada crítica sobre su emplazamiento en el espacio museístico. Me gustaría volver a esta reflexión interna del tiempo de la performance que establece *Untitled (Go-go dancing platform)*, ya que la libertad de elección de horarios que el artista otorga al performer crea un nuevo orden donde el acto experiencial puede combinar momentos de interacción con el público así como con la experiencia individual que el performer quiera crear. Me resulta interesante esta combinación donde a los dos tipos de proceder se les otorga el mismo tratamiento y por lo tanto la representabilidad de los dos modos de llevar a cabo la performance se mantienen en el mismo estatus de representación. Por un lado, la experiencia compartida y por otro la experimentación personal del ejecutante. Un orden de experiencia personal que reordena en el centro al sujeto activo y el proceso de creación que éste establece con la obra. Dejando de lado la recepción o al menos desplazándola del centro del sentido de la performance. El sujeto activo, restablece una experiencia personal que le constituye y la cual no tiene por qué ser compartida. Se cuestiona así ese orden asumido donde el arte y la creación mantiene un sentido de emisor, canal y receptor .

La pieza a pesar de ser concebida como una obra de carácter performativo estimula una vivencia objetual, donde la performance propuesta por el artista cubano se percibe como un objeto, animado o no, creando una concepción de la performance entendida como una acción relacional con un objeto y un espacio.

A este respecto, me gustaría señalar que esta pieza empieza a ser un caso demostrativo del cambio de prisma con el que los artistas empiezan a enfrentarse a propuestas performativas y performances. Como bien explica Sergio Prego¹⁹ en su entrevista para la exposición que tuvo lugar en el centro de arte Laboral de Gijón, a partir de la década de los noventa,

19 PREGO, S. (Centro de Arte Laboral de Gijón)
<https://www.youtube.com/watch?v=HTrLVpuzpvg> [Última consulta 10/03/2016]

la performatividad se ve integrada en los modos de producción de arte y se establece una relación con ella donde se crean prácticas que exploran la importancia de la performatividad a la hora de construir sentido y significado en la contextualización de un objeto en un entorno.

En el caso de la propuesta de Félix González Torres, un objeto que establece una relación espacio temporal concreta y es susceptible de ser percibido por un público o no. Pero por otro lado, niega la relación mediatizada con el archivo. De este modo a pesar de que la performance sea registrada, dicha documentación nunca adquiere un estatus de obra. El registro de la performance se mantendrá en los márgenes del archivo estableciendo una relación puramente testimonial, la cual nunca suplantarán el orden de objeto artístico, que será emplazado por el objeto residual (en este caso, vacío) de la peana y la partitura de órdenes y exigencias para la performance escritas por el artista.

66

Así pues, tal y como apunta en su esclarecedor ensayo el crítico J. Auslander, lo que habrá que tener en cuenta ya no es si la performance establece un vínculo relacional de orden de la experiencia en tiempo real con el público, sino más bien cómo el campo de la performatividad establece nuevos territorios de experimentación y nuevos órdenes relacionales con los distintos campos en los que se produce.

"I suggest that such a revelation would make no difference at all to our perception of the performance, our understanding of it as an object of interpretation and evaluation, and our assessment of its historical significance [...] In other words, while the presence of an initial audience may be important to performers, it is merely incidental to the performance as documented... In that sense, it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such"²⁰

En este sentido, nos veremos avocados a establecer una relación indispensable con los medios donde este encuentro entre acontecimiento y mediación tendrá que ser revisada y puesta en jaque para ahondar en los tipos de interacción que se establecen entre ellas. Ya que esta

20 AUSLANDER, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. p. 7.

[Me sugieren que tal revelación no establecería ninguna diferencia en absoluto de nuestra percepción de la performance, nuestra comprensión de la misma como un objeto de interpretación y evaluación, y nuestra evaluación de su importancia histórica. En otras palabras, mientras que la presencia de un público puede ser importante para los artistas, es meramente anecdótico para la performance como documentación[...]. En ese sentido, no es la presencia inicial de un público lo que hace de un evento una obra performativa: es el marco performativo a través del acto performativo de documentarlo como tal.]

capacidad de incidir de la mediación sobre la acción y viceversa, creará nuevos patrones donde recuestionar las potencialidades de cada espacio, y por lo tanto terminarán por constituir nuevas realidades tanto conceptuales y formales, como de capacidades de significación en las propuestas que los artistas performativos lleven a cabo.

Así pues, si entendemos que el acto de mediación de la acción puede ser un nuevo espacio creativo para incidir en él y el que abre nuevas posibilidades a llevar a cabo esa mediación de un modo performativo, tendremos que pararnos a estudiar las consecuencias de esta nueva concepción de la acción documental dentro del planteamiento realizativo que la performatividad le otorga.

LA CONVERGENCIA ENTRE IMAGEN Y PERFORMATIVIDAD

En el anterior bloque, apuntaba sobre las dificultades propias de abordar la performatividad de un modo disciplinar y veíamos que ello conllevaba la restricción de los campos de acción de la propia propuesta creativa a un nivel de autoreflexividad muy restringida, inmersa en la problemática de la teatralidad, o del registro como obra. Como resultado de ello, las propuestas de las artistas centran su interés en explotar la cualidad presencial del cuerpo y por lo tanto, los resultados de estas acciones se veían inmersas dentro de una marcada concepción corporal. Muchas de estas propuestas donde la performatividad se entiende como práctica pura y por lo tanto, se articula de un modo disciplinar, son performances y acciones que gozan de un alto grado de presencialidad corporal de la artista. Este tipo de prácticas, otorga a la presencia del cuerpo de la artista, así como la del público, la responsabilidad de tener que soportar el peso de la representación, imponiéndole la tarea de activar la experiencia relacional entre los asistentes.

La irrupción del uso de los medios de registro, en el ámbito de las prácticas performativas, abre un nuevo espacio de intersección entre performance y mediación técnica. Este nuevo territorio de encuentro entre la acción y la imagen, crea una relación bidireccional de dependencia entre las dos disciplinas anteriormente mencionadas. La acción, inevitablemente establece una relación subsidiaria con el registro, pero tal y como afirma Rosalind Krauss²¹ a su vez la imagen también establece una dependencia sobre el referente real, ya que, entre ellos dos se crea una relación marcada por la cualidad indiciaria de las mismas. Por lo tanto, nos encontramos ante una correspondencia interdependiente donde la fotografía subordina su imagen a la acción y la acción delega en el acto de registro su perdurabilidad y objetualización.

En este proceder y evolución de la performance, aunque sigan existiendo performances en vivo y en directo, el proceso de documen-

21 KRAUSS, R. (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza. pp.51-56

tación de las acciones se ha normalizado y se integra en el propio proceso de constitución del proyecto. Se ha asumido la necesidad de la mediación tecnológica como parte constitutiva de la performance. Así que, la performance ya no se entiende sin el aspecto documental que le otorga el registro.

En esta nueva relación de aspectos constitutivos del acto performativo se extiende la premisa, como ya mencionaba Auslander²², de que la acción en directo, produce el material en bruto que mediante la mediación técnica se verá formalizada como imagen y que procurará un proceso completo de performance.

Si la imagen es ya parte integral de la performance, habrá que analizar, en qué modos participa ésta, tanto a nivel conceptual como a nivel formal, en el proceso de producción del proyecto performativo. Y por lo tanto, habrá que atender a los cambios conceptuales que esta nueva relación de dependencias produce en el seno de la producción de la obra. Se establece entre estos dos lenguajes una interdependencia que como bien explica Rosalind Krauss las hace deudora la una de la otra.

69

“En el marco convencional de la danza, los signos se producen mediante el movimiento. A través del espacio de la danza, estos signos pueden cosificarse tanto entre sí como en relación a una tradición de otros signos posibles. Pero cuando no se interpreta el movimiento como algo que el cuerpo produce, sino como una circunstancia que está registrada sobre él (o en su seno, de manera invisible), se plantea una alteración fundamental en la naturaleza del signo. El movimiento deja de funcionar simbólicamente, y asume el carácter de un índice. Al hablar de índice me refiero a ese tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa, ejemplos del cual son la huellas, las improntas y los indicios.”²³

Esta problemática es igualmente aplicable a las performances donde el cuerpo en movimiento, a través de su presencialidad, se convierte en productor de signos. Podemos decir que, en este tipo de acción o performances también se establece una suerte de dependencia bilateral en la que una acción productora de signos, y por lo tanto con carácter indicial, establece un vínculo con un medio de registro

22 AUSLANDER, P. (2006). “The performativity of performance documentation.” *Journal of performance and art. Mit press journal*. Vol 28, issue 3, Septiembre 2006. p.1-10. <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/paji.2006.28.3.1> [consulta:8/05/2017]

23 KRAUSS, R. (2009) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editotial. p.226.

que en sí mismo es un lenguaje indiciario. En ese entramado entre acción y medio de fijación del signo es donde se establece un nuevo campo para la experimentación de las acciones performativas. Como la misma autora menciona lo *importante, sin embargo, no es la creciente presencia de la fotografía en sí, sino su presencia combinada con lo términos explícitos del índice.*²⁴

En esta relación bilateral y subsidiaria que establecen la imagen y la acción, la interacción de los dos campos signícos de naturaleza indiciaria, crean lo que Barthes define como un *mensaje sin código*: un signo creado por la acción de un cuerpo que produce con su movimiento una huella.

“Lo que revela específicamente este mensaje [fotográfico]”, escribe Barthes, “es, en efecto, que la relación entre significado y significante es *cuasi-tautológica*. Indudablemente, la fotografía implica un cierto desplazamiento de la escena (recorte, reducción). Lo que se produce es una *pérdida de equivalencia* (propia de los verdaderos sistemas de signos) y la *imposición de una cuasi-identidad*. En otras palabras, el signo de este mensaje, ya no se extrae de un reserva institucional; no está codificado. Nos enfrentamos a la *paradoja de un mensaje sin código*”.²⁵

En esa alteración de la cualidad de signo de la acción, se establece una nueva relación donde en su carácter de índice, la acción y su huella, se ven liberados del carácter simbólico de ésta y por lo tanto se elimina la posibilidad de significar. Un mensaje sin código donde la relación entre signo y significante se reordena de un modo *cuasi-tautológico* elimina la problemática del significado de la acción mediante la interacción del registro en un soporte indiciario. La fijación de un gesto formado por una presencia física sobre un soporte, como dice Krauss, *son documentos de una presencia, fijados indiciariamente*²⁶.

24 KRAUSS, R. Op.cit p.220.

25 BARTHES, R. (1964). “Retórica de la imagen.” en Comunicaciones n4. p.42, http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71. [consulta: 13/06/2016]

26 KRAUSS, R. Op.cit .p.220.

De este modo y mediante esta nueva dependencia que establece la performance con los sistemas de registro, el lenguaje performativo elimina de sí mismo, el carácter simbólico de las performances y establece una relación constatativa, liberándose de la premisa de tener que producir significado. Como menciona Mazzucchelli, liberándose del *peso de la interpretación producido por el efecto de exceso de presencialidad procurado por el cuerpo*²⁷.

En esta nueva realidad donde el registro de la acción se ve normalizado e integrado en la propia práctica, la relación entre tiempo de acción y recepción y por lo tanto, las relaciones respecto del espacio de la acción se ven trastocadas por completo. Si la performance era comprendida como una acción en tiempo real, donde artista, suceso y público, convergían en una experiencia conjunta única e irrepetible, lo performativo, como campo expandido, como territorio de acción, tendrá que proponer una realidad diferente a la acción en tiempo real.

Del mismo modo, la asunción de que la performance inevitablemente termine siendo mediada por una tecnología de la imagen que la reducirá o reconvertirá en un documento detona un cambio sobre la concepción de los tiempos de producción como elementos constitutivos de la pieza. Si anteriormente asistíamos a un espacio y un tiempo convergentes, ahora el tiempo se verá diferido. El registro procura que el tiempo que configura la pieza, el archivo se refiere siempre a un tiempo pasado. El archivo hace referencia a un tiempo pasado en el que aconteció la acción y por lo tanto funciona como un documento constatativo de aquello que fue. Por otro lado, el tiempo pretérito que conforma la imagen mediante el proceso de documentación también le otorga a la pieza la nueva cualidad de ser recepcionada en diferido. A este respecto quisiera señalar que si la imagen se refiere a un tiempo anterior, la recepción de esa imagen se proyecta en un tiempo futuro, procurando una ruptura sobre la linealidad del tiempo, que hace que el sentido de la obra y por lo tanto su capacidad de significación se vea demorada. Si en las performances en vivo el significado y el sentido, es decir, la comprensión de la obra se veía postergado, a un posible momento reflexivo del público, que podría suceder en un tiempo aplazado de la propia experiencia,

27 MAZZUCHELLI, A. (2005, octubre). La producción de presencia y las humanidades. Entrevista a H.U Gumbrecht . Nomadas n°23, Universidad Central Colombia, p.185-192.

la mediación tecnológica, que las acciones performativas integran como parte de ellas, hacen que esta dilación del sentido y el significado, inevitablemente tenga que ser aplazada al instante de recepción de documentación de la obra. Este aplazamiento le otorga una distancia temporal de recepción, un enfriamiento, del orden de la experiencia en pos de una implementación del campo reflexivo de la obra. Podríamos decir que la cualidad experiencial que pregonaba la performance muta en una nueva cualidad reflexiva, donde el artista obtiene un segundo tiempo en el que construir el sentido. Sobre este aspecto volveré más tarde, pero quisiera apuntar que en esta transformación del orden de la experiencia en un orden reflexivo se asienta uno de los pilares del giro procesual del campo creativo.

72

Esta operación que establece un dirigir la mirada de un modo retrospectivo, esta mirada hacia el tiempo pasado que le procura el uso de la técnica de documentación, quebrando el tiempo y multiplicándolo en diversidad de temporalidades, inevitablemente procura otro síntoma (producido por el uso de la documentación como parte del acto performativo), que es aquel en el que se actualiza la problemática de la veracidad del documento.

En este nuevo modo de abordar lo performativo, nos enfrentamos a prácticas que crean acciones y que construyen imágenes, sean imágenes fijas o en movimiento. La asunción de la mediación y la constitución de la acción en imagen, hace que los artistas sean conscientes de este aspecto del que la construcción de la imagen también goza. La propia construcción de la imagen es la que se sitúa en el epicentro de la performatividad (asumiendo que la obra se formalizará en el orden de la imagen), y por lo tanto, se establece una autoconciencia sobre este proceso de construcción.

Si antes nos encontrábamos ante un tiempo y un espacio que convergían, yendo de la mano y siendo deudores el uno del otro, en esta nueva fase se puede apreciar que esta relación bilateral se ve trastocada por la irrupción de la mediación tecnológica. Efecto de ello es que, si antes el tiempo de la obra reflexionaba sobre un presente que escapa, de un acontecer inasible y por lo tanto, solo experienciable, ahora nos enfrentamos a un tiempo que hace referencia al pasado. Un tiempo que ha naturalizado su pérdida de vigencia, un *tempus* que ya ha perdido su cualidad agentiva, su cualidad performativa y

se ha convertido en un tiempo constataivo de un hecho, tal y como la naturaleza del documento y su carga histórica lo hacen redefinirse.

Por otro lado y en referencia al espacio, ese lugar de convergencia con el tiempo presente, en este nuevo proceder de lo performativo, el espacio físico se erige como constitutivo de sentido. Con ello, no quiero decir que en las performances en tiempo real no lo fuera, ni mucho menos, su implicación y participación en la acción en directo, era tanto o más relevante que en esta nueva etapa, si entendemos que el espacio era constitutivo de esa realidad, de ese acontecer pues era lo que establecía el tipo de intercambio entre sujetos. A lo que me refiero, cuando menciono que pasa a ser constitutivo, es que el espacio pasa a ser parte constructiva de la imagen, así como el tiempo presente deja de ser unitario y se fragmenta en múltiples temporalidades, el espacio despliega todo su potencial al verse cosificado en la imagen.

73

Cuando menciono que el espacio se ha integrado como parte formal en la construcción de la imagen, quisiera también incidir en el hecho de que me refiero a cualquier tipo de espacio. Independientemente de que las acciones se hayan llevado a cabo a puerta cerrada y sin público, o por el contrario, con espectadores y en espacios públicos, el espacio donde acontece la acción, se ve transferida al orden de la imagen mediante los procesos de documentación. En cualquiera de ellas, el espacio pasa a formar parte integradora de la imagen de registro tanto como la propia acción. Es de señalar que, por lo tanto, a la imagen a que nos referimos, la construyen tanto la acción como el espacio que la alberga, fomentando y subrayando la relación entre acción y espacio.

Está claro que el uso de dispositivos de mediación ha trastocado la relación espacio temporal de la obra, pero me gustaría volver a una idea que solo he apuntado al inicio de la argumentación de la relación entre estos dos vértices. Como consecuencia de su participación en la producción de obra, como consecuencia de la irrupción del documento y por lo tanto, del desplazamiento temporal del presente hacia un tiempo pasado, el registro como documento constataivo de una realidad pasada, se ve afectado por la noción de verosimilitud. Como bien señala al respecto Roland Barthes, en su texto, *Retórica de la imagen*:

“Aparentemente, sólo la oposición del código cultural y del no-código natural puede dar cuenta del carácter específico de la fotografía y permitir evaluar la revolución antropológica que ella representa en la historia del hombre, pues el tipo de conciencia que implica no tiene precedentes. La fotografía instala, en efecto, no ya una conciencia del estar-allí de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una conciencia del haber estado allí. Se trata de una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior; en la fotografía se produce una conjunción ilógica entre el aquí y el antes. Es pues, a nivel de este mensaje denotado, o mensaje sin código, que se puede comprender plenamente la irrealidad real de la fotografía; su irrealidad es la del aquí, pues la fotografía no se vive nunca como ilusión, no es en absoluto una presencia; será entonces necesario hablar con menos entusiasmo del carácter mágico de la imagen fotográfica. Su realidad es la del haber-estado-allí, pues en toda fotografía existe la evidencia siempre sorprendente del: “aquello sucedió así”, poseemos pues, un milagro precioso, una realidad de la cual estamos a cubierto”²⁸.

74

En este nuevo orden donde los medios tecnológicos son integrados en las prácticas performativas, y se crean nuevas dialécticas temporales que afectan a la obra y su concepción final, percibimos tres modos de hacer frente a la convergencia de medios de registro y la acción performativa. Estos tres modos de abordar la hibridación de la acción y el registro, este constituirse en imagen que la performance asume como situación normalizada desde el uso de los medios de registro en su propia lógica constructiva, proponen tres relaciones y de concepción del lenguaje performativo, y su uso como estrategia de creación. Los bloques que menciono, se refieren a tres procedimientos que se diferencian en cómo interpretan y articulan la posibilidad del uso de la tecnología, y por lo tanto en la relación entre representación y presentación que éstas establecen entre sí.

El primer bloque que advierto, propone un uso de los medios de registro entendidos netamente como sistemas de constatación. En este caso, la fotografía, como la imagen en movimiento, son un medio por el cual dar cuenta de la acción acontecida. En este tipo de acercamientos, se puede percibir un uso naturalizado de la imagen donde la inscripción de la acción en el orden de la imagen está asumido de modo natural, mas ésta es deudora absoluta de la acción performativa.

28 BARTHES, R. Op.cit p.47.

El segundo bloque diferenciado que advertimos, es aquel en donde éste orden lógico en el cual primero se concibe la acción y después el registro, se ve invertido. Estas propuestas fomentan prácticas en las que desde el inicio se atiende al resultado en formato imagen de la acción, de este modo el orden relacional causa efecto entre performatividad y registro se ve trastocada. En este tipo de prácticas, en vez de utilizar la tecnología como estrategia de captura, se establece un orden inverso en el cual la performatividad será utilizada como método de construcción de la imagen, es decir lo performativo será la tecnología por la cual se producen imágenes.

En el tercer bloque podremos atender a prácticas que tratan de establecer una convergencia entre imagen y performatividad y por lo tanto establecen una relación bidireccional entre los intereses de cada uno de los campos. Como resultado de ello, procuran crear un uso performativo de la tecnología y así establecer un campo de trabajo donde ni la imagen sea deudora del acto performativo, ni el lenguaje performativo se utilice en beneficio de la producción de imágenes. La performatividad en este caso, será abordada como estrategia de producción de sentido.

El registro como medio de constatación

En este bloque podemos encontrar una serie de acciones, obras de corte performativo que habiendo normalizado el uso del medio para el registro del acontecimiento, siguen manteniendo en vigencia el orden por el cual la experiencia real, la experiencia estética frente a la obra es comprendida y mantenida como un espacio relacional de interacciones. Esta serie de trabajos, que a priori mantienen una relación más estrecha con la concepción de la performance de los años sesenta y setenta, también son prácticas normalizadas a día de hoy. Por lo tanto, se trata de un modo de entender y abordar la relación acción-registro, tiempo experiencial y obra, y no tanto de una evolución histórica o temporal de la performance, donde a pesar de la progresión del uso de la mediación, todo tipo de prácticas y de concepciones conviven en el panorama artístico contemporáneo.

76

Me refiero a aquellas propuestas que mantienen en un lugar casi marginal la incidencia de los medios de documentación respecto de la performance. En estos casos, el medio de registro solo se utiliza como modo de constatación, y por lo tanto solo da cuenta de una verdad notarial del acontecimiento. Éstas propuestas mantienen una relación especial con la acción en vivo, y a pesar de asumir la mediación tecnológica de éstas, en el centro de la obra se mantiene la interacción con el público en tiempo real. En estos casos, la acción suele estar mediada por el acto de registro que la constata y a veces incluso la obra final asume la condición de imagen. Me gustaría subrayar este hecho de que asume su condición de imagen ya que la obra no es concebida desde este prisma y por lo tanto su transformación en el orden de la copia reproducible es una consecuencia de la necesidad de aprehensión del acto performativo.

En este tipo de propuestas queda claro que se premia el tiempo real y la experiencia de intercambio entre sujetos. La partitura, cadena de mando y/o el registro les proporciona una herramienta cuantificable, que permite por un lado que la experiencia pueda ser repetida, -siempre con los matices que se generen en la fricción con el tiempo real- y por otro lado le proporciona la oportunidad de que haya un objeto con el cual se pueda establecer un intercambio mercantil. Este tipo de registro en forma de partitura, es uno de los casos en los que la reflexión de Phelan se pone en entredicho, aquella en la que asumía que la performance perdía su cualidad natural de acto de intercambio si era sometida a un proceso de registro, ya que de este modo perdía su carácter contestatario al rendirse, a una industria

y una comercialización de la experiencia artística. En estos casos la performance mantiene la experiencia dentro de los parámetros de lo *semiótico*²⁹, pero produce un objeto de transmisión que pasa por un proceso de objetualización y establece una producción a nivel de imagen donde la mediación se asume como necesaria para la transmisión de la performance y por lo tanto para su cosificación. En estos casos el proceso de documentación aún no es participe de la conceptualización, ni formalización de la performance, éste se mantiene en un estado subsidiario relegado a su función de aprehensión de la experiencia en imagen.

En este tipo de propuestas performativas, lo que se sigue concibiendo como obra sigue siendo la acción en tiempo real. Por lo tanto, el archivo audiovisual o fotográfico, sólo cumple la mencionada función notarial, y de transmisión, sin nunca suplantarse el estatus de la obra.

Como ejemplo de ello podríamos mencionar un sinnúmero de performances tanto de los años setenta como contemporáneas donde, el registro solo hace referencia a un tiempo pasado, en el que el acontecimiento es utilizado para su transmisión y su constatación a nivel histórico. Además de ello quisiera mencionar que las propias artistas también abordan la cuestión de lo performativo de diversos modos a lo largo de su carrera, y si en alguna de las propuestas se centran en proponer una relación del orden de lo experiencial, estableciendo una relación semiótica de la obra en caso de que hubiera una interrelación con el público en el aquí y ahora, en otras propuestas, y con la misma libertad, decidirán abordar la problemática entre presentación y representación que la mediación de las técnicas de documentación establecen con la performance, demostrando que la noción de la performatividad se ha ido extendiendo hasta establecerse como un campo expandido donde experimentar la convergencia de mediación técnica y acción productiva.

Tomemos como ejemplo una de las históricas performances de Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975). Esta performance, fue llevada a cabo en el contexto del Festival de Cine de Telluride, en Colorado y en East Hampton en New York en las dos ocasiones con la presencia del público. De algún modo, parecería que la acción en tiempo real auguraba un espacio temporal de intercambio de la experiencia entre el público asistente y la artista, llevado a cabo

29 FischeR-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores. p.37

mediante el vehículo de la performance. Lo que parece proponer la artista es una relación experiencial que se establece en la acción en tiempo real entre la artista y el público asistente, una interacción de producción y recepción capaz de construir sentido sin ningún tipo de mediación y donde se enfatiza la convergencia entre acontecimiento y experiencia, es decir, es una performance clásica que inscribe su campo de acción dentro de los parámetros anteriormente definidos como del orden de la experiencia semiótica.

En esta performance la artista se sube desnuda sobre una mesa y tras pintarse unas líneas negras sobre su cuerpo extrae un fragmento de papel de su vagina. Tras sacar el fragmento de papel empieza a recitar el texto que se encontraba escrito en él, el cual dice así:

79

“I thought of the vagina in many ways physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship.”³⁰

Mas allá del significado o de las posibles lecturas e interpretaciones que pudiéramos hacer de la acción de corte *Fluxus*, nos centraremos en analizarla bajo los parámetros que nos son interesantes para esta investigación y por lo tanto, solo abordaremos la cuestión de la interrelación del registro en la acción y la interrelación que entre performance, documentación, experiencia, recepción y acción se establecen.

Por otro lado, y tal y como veníamos mencionando, las artistas, conscientes de la necesidad de registro de la acción, tanto para dar cuenta de ella y tener un archivo que la muestre, como para producir un objeto artístico residual de la acción, integrarán la necesidad de producción de objetos en sus prácticas performativas. Si ahondamos en la performance y su registro, podemos observar que la relación entre acción y registro se encuentra intervenida. La acción fue llevada a

30 Pensé en la vagina de muchos modos diferentes tanto físicamente, como conceptualmente: como una forma escultórica, un referente arquitectónico, como fuente de conocimiento sagrado, el éxtasis, el paso nacimiento, transformación. Vi la vagina como una cámara transparente de la cual la serpiente era un modelo hacia el exterior: animados por el mismo de paso de lo visible a lo invisible, una bobina en espiral anillada con la forma del deseo y generativos misterios, los atributos tanto de la potencia sexual masculina y femenina. Esta fuente de conocimiento interior se simboliza como el espíritu unificador índice primario y carne por culto a la Diosa

cabo frente al público en dos distintas ocasiones. En ninguna de ellas la acción frente al público fue registrada y por lo tanto se tuvo que llevar a cabo una tercera vez para que de este modo, y fuera de la incidencia y la participación del público, la performance pudiera ser registrada. En este sentido, podemos decir que este tipo de actitudes donde la performance se crea para poder ser registrada, inaugura un vasto y amplio territorio donde la fotografía y el video encontrarán fértiles relaciones para la producción artística. Dicha problemática la abordaremos más adelante en el apartado del registro como fin.

La artista de este modo se muestra totalmente consciente de la necesidad de aprehensión y cosificación dentro de los parámetros de la imagen y el archivo de la propia performance, y para poder llevarlo a cabo de un modo controlado la acción fue registrada fuera de la convergencia del orden experiencial de la performance donde público y performer intercambian la experiencia y se interfieren uno a otro. El resultado es que la performance más allá de su potencial experiencial de la acción en tiempo real se ha conservado como una pieza objetual. Es decir, en formato de una secuencia fotográfica llevada a cabo por el fotógrafo Anthony McCall donde la acción es capturada en imágenes en blanco y negro. Sobre esta pieza, existen una cuantas versiones expositivas. Por una lado tenemos la versión más antigua y extendida, en la que se combinan dos fotografías de la secuencia de la acción *Interior Scroll* donde la artista se muestra sacando la tira de papel de su vagina, acompañadas o casi enmarcadas por una transcripción de lo que en el mencionado papel se encuentra escrito. Es decir, la pieza se conforma por un lado por la imagen capturada de la acción “diferida” en el estudio fotográfico así como de la reproducción del texto que la artista leyó en la acción. De algún modo, podríamos decir que en esta versión la obra es casi una re-actualización de la acción a base de sucedáneos, réplicas de la acción original.

La otra versión actualiza otras problemáticas sobre la acción y su registro, ya que se nos muestra de un modo compositivo diferente, donde la secuencia de imágenes es más amplia y abarca una temporalidad más extensa de la acción. Esta versión está compuesta por 13 imágenes del propio fotógrafo Anthony McCall donde se muestra la acción pero ampliando el rango de ésta hasta el momento donde Carolee Schneemann sigue la performance *Interior Scroll* leyendo

un texto que se encuentra sobre un grupo de folios, sobre la mesa, al mismo tiempo que reproduce posturas casi acrobáticas sobre la mesa en la que se encuentra subida. En esta versión ampliada (al menos en número de imágenes y de extensión de la acción), la artista compone la pieza mediante tres secuencias fotográficas y el residuo del texto. Las tres secuencias fotográficas están ordenadas mediante dos grupos de fotografías verticales de tres y cuatro fotos y un tercer grupo de fotografías horizontales, de modo que la composición total, incluyendo el volumen del texto de la acción que se muestra dentro de una vitrina, recrea una composición que va en *in crescendo* en cuanto al número de volúmenes de izquierda a derecha de la pared donde se muestra.

81

Me gustaría hacer hincapié en dos hechos que acontecen en esta nueva versión. Por un lado, en la incorporación del texto original que se utilizó en la acción enmarcado en una vitrina. Este hecho puntualiza un acontecimiento muy extendido dentro de las prácticas artísticas, donde los objetos utilizados para la acción, pareciera que son sacralizados y por haber formado parte de la performance se convierten en objetos artísticos.

Este acontecimiento inaugura una práctica muy extendida dentro de las acciones donde el objeto residual se erige como objeto artístico por el mero hecho de haber participado en el acontecimiento creativo. Por otro lado, quisiera subrayar un nuevo detalle de esta versión y es la siguiente, dentro de la serie fotográfica, hay una de las imágenes que abre una brecha para un posible re-cuestionamiento de la incidencia de la mediación en las performances. Me refiero a la fotografía en la que inesperadamente se muestra el proceso del registro de la acción. En una de las fotografías, más allá de mostrarse el contenido de la acción de Carolee Schneemann se muestra a los fotógrafos en la acción de llevar a cabo el registro de la performance. Este integrar dentro de la pieza final la acción de captura de la performance augura una vía de escape para esta problemática entre acción en tiempo real y registro. Problemática que abordaremos a lo largo de este capítulo en profundidad y por lo cual me tomo la licencia de solo señalar en esta ocasión.



Otro de los casos paradigmáticos de la misma época y que de algún modo también empieza a poner de relieve la importancia del registro, pero aún de un modo residual, paralelo y subsidiario ante la acción, es la performance *Sentimental Actions* (1973) de la artista francesa Gina Pane (Biarritz 1939). La asunción y la consciencia de la mediación tecnológica de la performance hace que la artista interponga entre la experiencia del público y su acción, una cámara, y que por lo tanto, el proceso de registro de la performance interfiera en la perceptibilidad del público, tanto en su visibilidad como en la percepción de asistencia a una acción. Es decir, el acto de registro pasa a formar parte de la performance y por lo tanto se convierte en capital signifiante y activo dentro de la lógica y la estructura de la acción. Este acto de consciencia de la necesidad de registro de la acción y su posterior asunción de intermediación procura que lo que de algún modo se impone en la performance sea ese ejercicio de mediación. Por lo tanto el público ya no asiste a una acción sino mas bien a la acción de registro de una performance haciendo que las dos acciones, la de la artista y la del mediador sean inseparables una de la otra. El público se ve forzado a asistir a una acción que a su vez muestra la actividad de registro de la performance y por lo tanto asiste a una acción en tiempo real tanto del orden de lo semiótico como del orden de lo procesual, donde la intervención del medio, inevitablemente pasa a formar parte de la propuesta y empiezan a ser dos vivencia indisolubles.

En esta necesidad de que la propuesta pueda registrarse de un modo adecuado para construir su valor como objeto artístico, la interacción de los medidos de registro ocupa un espacio central en la acción, de manera que la interacción con el público se ve relegada aun segundo plano, donde éste se convierten en mero espectador y por lo tanto pierde su capacidad de interacción de la experiencia, y su cualidad agentiva de inscripción de cambio con la artista y la acción. El *feedback* queda interrumpido, re-estableciendo un orden jerárquico similar al que se propone en las estructuras clásicas de artes escénicas donde hay un emisor y un receptor.



En este caso concreto, en la entrevista que Menciona Kathy O`Dell, en *Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s*, la propia artista admite que la mediación de sistemas de registro interfiere en la acción y por lo tanto interviene de manera clara en la recepción de ésta. En esta intervención la artista asume que el público pierde parte de esta relación en tiempo real y se establece una nueva correspondencia donde a pesar de estar asistiendo a la performance en tiempo real, la centralidad de los medios de registro hace que se vean desplazados a un lugar secundario, donde su incidencia queda en entredicho.

“It creates the work the audience will be seeing afterwards. So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the [audience’s] view!”³¹

85

De este modo se establece una relación compleja con los medios de registro donde por un lado se premia la acción en tiempo real, pero por otro lado la consciencia de que ésta va a ser registrada, posiciona a la artista en un lugar donde tener que tomar decisiones estéticas y estructurales respecto de la interferencia de la acción misma de registrar la performance. En esta consciencia, inevitablemente prevalece el valor que las imágenes de registro, consensuadas como objeto artístico, vayan a establecer.

Sentimental Action, se trata de una performance donde la artista sale a escena con un ramo de rosas de las que va extrayendo las espinas y clavándoselas en el antebrazo. A posteriori saca una cuchilla de afeitar y se hace un corte en la muñeca dejando que la sangre emane de ella y resbale hasta la punta de los dedos de la mano. Una vez más, no entraremos en el análisis del significado de dicha acción, ni de la relevancia de esta acción performativa en el tiempo y en el contexto que son producidas. Volveré a centrarme nuevamente en la relación acción registro y la de performer-público, intentando esclarecer las articulaciones y los *feedbacks* que se crean entre este entramado.

31 O`DELL, K. (1997). *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s*. *Performance Research* 2, 1: pp.76-77.



De esta pieza de *Sentimental Actions* de la artista Gina Pane también encontramos diversas versiones, siendo las más extendidas, una primera versión en blanco y negro ordenada mediante cuatro secuencias sobre la pared y una segunda versión en fotografías de color donde una selección de las fotografías de la primera versión trata de crear una composición fragmentaria de la acción.

Pareciera que en los dos ejemplos mencionados, el estatus de archivo que las fotografías de registro mantienen no sea suficiente para satisfacer el deseo de las artistas para dar cuenta de la experiencia vivida, y por lo tanto, mediante gestos sutiles, traten de escaparse de ese efecto residual del archivo fotográfico y de los detritus objetuales de la acción, para, en una articulación de las imágenes, reelaborar un artefacto artístico más sofisticado a través de la composición que implemente y lleve más allá el testigo notarial que las imágenes procuran a la acción.

86

Esta relación de dependencia que los performers asumen abre un nuevo espacio donde la experimentación de esta interacción entre mediación tecnológica y acción performativa convergen para establecer un nuevo campo de experimentación. En él, ambas disciplinas se enriquecen en la medida en la que se hibridan y pierden su pureza.

Como ejemplos significativos de este viraje de la performance como disciplina hacia la performatividad entendida como un campo expandido de experimentación entre acción y su registro, donde éste es concebido como parte de la obra, podemos poner dos casos paradigmáticos como iniciadores de esta relación bilateral donde el uso del medio de registro es concebido al unísono con la propia acción. Y por lo tanto, lo que plantean es un nuevo espacio de trabajo donde acción y registro converjan.

De algún modo, en estas dos propuestas lo que se elimina de la ecuación del acto performativo es la participación de público, de modo que la mirada del mismo se ve sustituida por la mirada del medio tecnológico. Pero este integrar la mediación eliminando la presencia del espectador procura que la performance, entendida como una forma de conocimiento experiencial, se pueda llevar a cabo como experiencia personal. Podría incluso decirse que el orden de la experiencia sujeto-sujeto se ve reemplazada por el experimento de un sujeto. Este experimento puede llevarse a cabo tanto con personas como con objetos, entendiendo así mismo el espacio como objeto relacional para con el cuerpo del actor. La performance se convierte en un espacio-tiempo experimental de producción de conocimiento y la mediación le otorga un tiempo reflexivo. Un espacio de reflexión



para el artista sobre su propio proceder, sobre el acto performativo de producción de obra.

A continuación analizaré dos casos significativos de esta integración de la documentación de la acción como parte constitutiva y necesaria de la misma. Esta nueva consciencia sobre la incidencia y la mediación de la tecnología inaugura un nuevo campo reflexivo y de interacción entre acción y registro que a posteriori será un campo fértil para que la performatividad se vaya alejando de su disciplinariedad y cree un marco propio de experimentación y enriquecimiento entre disciplinas. Este nuevo espacio de interacción al que me refiero se inaugura con las prácticas performativas que, de algún modo al eliminar al público, rearticulan aquella experiencia semiótica en tiempo real y proponen una actividad que innegablemente se muestra deudora y dependiente de la necesidad de registro. He elegido estos dos casos, por un lado porque son especialmente reveladores a la hora de comprender el registro como parte esencial de la acción y por otro lado porque al producirse en dos tipos de medios distintos, cada uno de ellos activa distintos factores y por lo tanto sirven para matizar aspectos que corresponden a cada una de las tecnologías elegidas para llevar a cabo dicho registro.

87

El primer ejemplo es uno de los mitos de la llamada *performance* de estudio. Me refiero a *Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* de (1967-1989), del artista Bruce Nauman. En esta pieza performativa, el artista recorre, como en el propio título de la pieza se explica, el perímetro de un cuadrado marcado en el suelo de estudio, exagerando los movimientos del cuerpo en este andar. La *performance* es registrada en una película de 16 mm y su duración es de 10 minutos y 30 segundos.

En esta propuesta el artista trata de establecer una reflexión sobre el propio cuerpo en movimiento, es por ello que lleva a cabo la acción de andar exagerando el gesto del movimiento del caminar alrededor de un perímetro de un cuadrado que hay marcado en el suelo del estudio. La exageración del movimiento, establece una relación en la que, entre la lentitud de los movimientos y su potenciar el gesto, procura que la acción y su registro refuercen la idea de estudio del

movimiento. El artista expone un experimento de relación entre el cuerpo y su comportamiento para con un espacio concreto.

El resultado registra la totalidad de la acción, en una plano secuencia en la que la duración de la acción y la duración de la pieza fílmica resultante coinciden. O de algún modo, la duración del medio le confiere el límite de durabilidad a la pieza. Es decir, la grabación de la pieza mantiene la duración natural de una bobina de 16mm sin cortes. Una película entera es registrada, el medio (su temporalidad natural) condiciona la durabilidad de la pieza resultante.

En esta suerte de experimento relacional entre cuerpo, movimiento y espacio, el artista crea una pieza donde la naturaleza experimental de la acción en relación con un objeto, siendo éste un espacio perimetrado, evidencia la necesidad de ser registrada. La propia naturaleza de la acción encuentra su formalización a través de la mediación de una cámara. Su propio interés reside en establecer un diálogo con el público, donde se genere una reflexividad sobre el movimiento y el desplazamiento, y por lo tanto, la distancia que le otorga el formalizarse a través de una imagen fílmica, que puede ser vista tantas veces como se desee, le favorece. Por otro lado permite al artista el poder llevar el experimento a puerta cerrada en el estudio, para de este modo poder ofrecer el resultado de la experiencia en vez de la experiencia empañada por la inmediatez del acto, hace que su registro sea naturalizado como necesidad intrínseca al aspecto reflexivo y receptivo de la obra. De este modo su concepción es ya la de una acción a puerta cerrada, una performance privada y experiencial para el artista, creada para ser registrada, y la documentación se inscribe de un modo natural en la conceptualización de la propia obra.

En este registro, tal y como mencionaba unas líneas antes, inevitablemente el estudio, el espacio del estudio, pasa a ser parte constructora de imagen, y la pieza integra el espacio como parte constitutiva de su nueva naturaleza fílmica, mientras que el tiempo pasa a ser el tiempo de lo diferido, el tiempo de lo que aconteció. La obra, ya no es una experiencia, sino un archivo, un documento, una imagen constativa, de algo que sucedió. Un documento con una cierta estética de objetivismo donde la cámara ocupa el lugar del ojo del espectador pretendiendo una neutralidad. Es por ello que la cámara se posiciona en un lugar imparcial para el registro, manteniéndose inmutable y registrando lo que ocurre con la duración con la que sucede. La cámara es solo un medio por el cual conseguir formalizar la performance en el territorio de la imagen en movimiento.

Otro de los ejemplos icónicos de este tipo de convergencia y retroalimentación entre performance y registro es la obra *Roof Piece* (1971), de la coreógrafa Trisha Brown. Se trata de una performance llevada a cabo por primera vez en el año 1971 y repetida para su registro en el año 1973. En esta segunda ocasión la fotógrafa Babette Mangolte llevó a cabo el registro de la performance dejando así constancia de ella. La naturaleza espacial de la propia pieza, tal y como se indica en su título, pensada para ser llevada a cabo en los tejados de los edificios del Soho de Nueva York, imposibilita la recepción de ésta por parte del público. El público asistente a tal ocasión solo pudo percibir de manera parcial la acción, ya que su extensión y su ubicación a lo largo de las azoteas del Soho imposibilitaba obtener una visión general de la pieza coreográfica. Esta pieza se enmarca dentro de la corriente de las artes escénicas, en concreto de la danza de los años setenta, donde bailarines y coreógrafos pregonaban la anti-danza y producían proyectos que trataban de cuestionar el espacio representacional tradicional de la danza. Por otro lado esa corriente también cuestionaba la coreografía como sistema de producción de sentido.

En esta pieza, la coreógrafa Trisha Brown reflexiona en torno a las posibilidades de la danza y la coreografía como sistema de repetición y perpetuación a través de la memoria. Para ello enfatiza sobre las ideas de transmisión y reproducción como estrategias para llevar a cabo la representación. En *Roof Piece* la artista pone en entredicho esta capacidad de memorización y mimesis de los bailarines y por lo tanto, la constatación de la coreografía como un sistema de transmisión.

Roof piece es una pieza donde los distintos agentes, bailarines situados a lo largo de diversas azoteas del Soho, tratan de crear un sistema de interacción entre cuerpos a través de la mimesis de movimientos. La coreografía consiste en que uno de los bailarines efectúa un movimiento y el siguiente lo trata de repetir, así sucesivamente entre todos los bailarines que tomaban parte, de este modo se establece una cadena de mandos, donde se pone en jaque la capacidad de percepción obstaculizada por la distancia y la capacidad de mimesis, donde inevitablemente cada performer toma decisiones propias que suplanten los vacíos que la imposibilidad de percepción genera. Los movimientos son transmitidos de un bailarín a otro. La sucesión de movimientos hace patentes las variaciones que se producen frente a la imposibilidad de recepción impuesta por la distancia física entre bailarín y bailarín.

En esta consciencia de la imposibilidad de la recepción de la pieza por parte del público, en su segunda puesta en escena, la coreógrafa decide registrar la acción como único sistema de constatación. Su concepción

sobre la documentación y la implementación de la mediación de la performance es tal, que hoy en día, la pieza, más allá de ser una pieza fotográfica, en concreto una serie de fotografías en blanco y negro llevada a cabo por Mangolte, se podría entender como una colaboración entre las dos artistas. Trato de incidir sobre el hecho de que la coreógrafa Trisha Brown es tan consciente de que la pieza ha pasado a operar en el territorio de las imágenes, que concibe a partes iguales la autoría de esta serie fotográfica de la performance. Tanto es así, que cada vez que se han de reproducir, se llevan a cabo por consenso mutuo, poniéndose en el mismo plano de autoría y relevancia la acción y el registro de la misma.

Del mismo modo que ocurre en la performance *indoor* de Bruce Nauman, el espacio aquí se convierte en aspecto relevante a la hora de construir la imagen. El espacio donde se lleva a cabo la experimentación de la performance se integra primero a nivel conceptual como productora de una imposibilidad física que propicia el sentido conceptual de la pieza, a la vez que inscribe su necesidad de ser registrada, y finalmente termina por insertarse visualmente en la pieza final, que no es otra que una serie de imágenes que dan cuenta de aquello que produjo la performance. Por lo tanto, asistimos otra vez a un desplazamiento de relegación del tiempo directo que propicia una implementación de interacción y participación del espacio como elemento constitutivo y constructivo de la obra.

Si ponemos énfasis en el aspecto de interacción entre sujeto-sujeto que pregonaba el inicio de la acción performativa, aquí se establece una relación bilateral entre cuerpos, que toman parte en la acción, pero que por otro lado desplazan el orden de la experiencia al receptor, de modo que éste tendrá que establecer una relación entre objeto-sujeto diferida en el tiempo y mediada por el registro. Por lo tanto podríamos decir que la experiencia se ve nuevamente desplazada por el orden del experimento, el experimento entendido como espacio tiempo productor de conocimiento, donde siendo una acción individual o colectiva el sujeto receptor no es integrado en la experiencia y se reestablece una relación donde producción y recepción se disocian.

La abolición del público y por lo tanto la reordenación de la interacción entre sujeto-objeto procura inevitablemente una relación deudora con el registro. El documento se erige como objeto artístico y restablece la recepción de la obra insertándola nuevamente en el marco de la experiencia estética y alejándola de la *experiencia*

*semiótica*³².

Otro de los aspectos destacables de la incidencia del registro en la performance es la ilusión de veracidad que produce la mediación técnica de la fotografía y la imagen en movimiento sobre el acto performativo. Esta nueva consecuencia es inevitable, ya que la irrupción y la participación de los medios tecnológicos de registro, procuran un contagio de las herencias conceptuales de los mismos. Es evidente que tanto la fotografía como la imagen en movimiento a lo largo de su historia como sistemas de registro y documentación han ido adquiriendo un sentido de medios neutrales, y por lo tanto sistemas de documentación objetivos que procuran una mirada que pone de manifiesto la constatación de lo que la imagen muestra. Tanto es así que esto hace que las prácticas performativas, al hacer uso de estos medios de registro se vean contagiadas por esta problemática, y en consecuencia pasen a ser problemáticas internas del propio medio y cuestiones de autorreflexión y crítica. En el transcurso del uso de estos nuevos medios, como sistemas de registro y perpetuación de la obras performativas, se activa un debate sobre su veracidad. Como menciona Auslander en su artículo *The performativity of performance documentation*, a partir de la irrupción de los medios de documentación la performance se inscribe en una nueva lógica donde la acción en vivo y en directo pasa a ser concebida como material en bruto para el acto performativo, y éste se entiende de un modo más amplio, haciendo que el proceso de registro sea integrado en la performance como parte de ella, al margen de que la performance haya sido concebida para ser ejecutada frente a un público o no. Por lo tanto, esta nueva lógica de comprender el acto performativo integrando el uso de los medios como elementos significativos motiva la normativización de la cuestión de la veracidad de las performances, que se interioriza como parte de la problemática de la performance en tanto que campo expandido.

32 FISTCHER-LITTE, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.



Ejemplo de ello son los debates que se establecieron entre las prácticas performativas de carácter documental que como resultado mostraban fotografías de registro de las acciones, como en el caso de la performance llevada a cabo por Chris Burden. En este caso, la acción fue llevada a cabo en presencia de público, pero del mismo modo fue registrada por medios fotográficos. Las imágenes son una correlación directa de lo que tuvo lugar en la galería. Un acto sustitutivo de la experiencia real en la que participaron los asistentes. Resultando que su materialización como en los anteriores ejemplos se ve inscrita en el orden de la documentación y por lo tanto en la lógica de la producción de imágenes. A pesar de que las fotografías se hayan tomado como instantáneas y no hayan pasado por ningún proceso de postproducción el resultado no es más real en ninguno de los dos casos. La veracidad del discurso, del acontecimiento nada tiene que ver con la veracidad del orden performativo del medio utilizado. En este tipo de prácticas se establece una relación dialéctica entre acción y registro, donde esta relación mediatizada sin normalizar crea una *tensión dialéctica*³³, pues registro y acción en tiempo real colisionan como posicionamientos conceptuales sobre el objeto artístico.

92

*“Predictably, although many have relied on the photograph, in particular, as “Proof” of the fact that a specific action took place, or as a marketable object to be raised to the formalist a height of an “art” photograph, in fact such a dependence is founded on belief systems similar to those underlying the believe in the “presence” of the body in-performance.”*³⁴

Como se puede deducir, en el seno de las acciones performativas registradas, se interpone una especie de vuelta a su propia raíz ontológica donde de algún modo este cuestionamiento sobre lo real y la veracidad ya estaba inscrito. En sus inicios como ya mencionaba líneas mas arriba, se crea un cuestionamiento sobre la artificialidad de la puesta en escena de las performances. Esta discusión ontológica sobre artificialidad del acto performativo, cuestiona la representación y su concepción teatral, que ya se postulaba como una de las cuestiones centrales de crítica interna en las primeras performances en vivo.

33 LEPECKI, A. (2013). Agotar la danza: performance y política del movimiento. Madrid: Editorial Universidad de Alcalá de Henares.

34 JONES, A. (1997). “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation en Art Journal, College Art Association. Vol. 56, No. 4, pp.11-18



La irrupción de los medios de documentación actualiza este debate interno sobre la veracidad y la artificialidad, haciendo ver que la performance pareciera ser más performática si la acción llevada a cabo se produce en el territorio de lo real. Es decir, el medio de documentación como evidencia notarial, como medio neutro, anula las capacidades como medio expresivo, y disciplina sensible. En esa búsqueda por perpetuar la acción tal y como es, se establece una relación con los medios donde éstos pierden sus cualidades agentivas, es decir, los medios terminan por anular la capacidad constructiva propia del lenguaje fotográfico o audiovisual en pos de una veracidad, y dejando de lado su capacidad de inscribir cambios en la realidad.

Como menciona Auslander:

93

“The space of the document (whether visual or audiovisual) thus becomes the only space in which the performance occurs. Klein’s Leap belongs to this category. Klein had no audience apart from “close friends and photographers” when he jumped (which he did several times, “attempting to get the desired transcendent expression on his face”) and used a protective net that does not appear in the photograph, which is actually a composite of two different shots unified in the darkroom. (It is an open question whether the friends were there to witness a performance or a photo shoot—in either case, they did not see the event depicted in the photograph.) The image we see thus records an event that never took place except in the photograph itself.”³⁵

Esta confrontación dicotómica en torno a la realidad del acto y por lo tanto a la veracidad del documento heredada de su encuentro con los medios de registros fotográficos y audiovisuales, pierde vigencia si atendemos a otras prácticas performativas, donde la acción es concebida como proceso de construcción de imagen. Me refiero a acciones que se construyen expresamente para ser fotografiadas o grabadas en video, y donde por ende se erige lo que va a ser registrado por la cámara con sumo esmero. La performatividad en estos casos se entiende como un acto de producción de imagen, una acción de concepción. La imagen por su naturaleza medial, siempre es un acto de negociación entre la construcción y la *capacidad de contingencia del docu-*

35 AUSLANDER, P. (2006). “The performativity of performance documentation.” *Journal of performance and art. Mit press journal*. Vol 28, issue 3, Septiembre 2006. p.1-10. <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1> [consulta:8/05/2017]

*mento*³⁶, que es aquella que captura y traduce al plano de la imagen un referente real. El objeto que captura, el acontecimiento del que da cuenta, siempre es un acontecimiento real, no en su leyenda pero inevitablemente si en su presencialidad. La imagen puede construir un artificio narrativo, pero la constatación de que el referente en el que se basa es real es inapelable. Por lo tanto, la veracidad del discurso está inmerso en un orden de veracidad narrativa que no interfiere en la lógica de lo performativo, ya que en su propia definición, lo performativo es un acto que inscribe cambio, no una enunciación de los cambios que se suceden.

En este apartado también me gustaría señalar, el papel que las tecnologías de registro ocupan en la producción de sentido de la obra. No tanto ya en el orden del acontecimiento y su reordenación en el proceder de las imágenes, sino en el propio juego que la mediación trata de establecer sobre sí misma. La mediación tecnológica en interacción con su referente, en este caso el acto performativo, deviene acto consciente de su potencial productor de sentido y de que el proceso de mediación en estos casos es una mediación que se establece entre suceso y su registro. De este modo vendría a constatar una mediación que juega el juego de la invisibilidad y que por lo tanto establece una relación de ilusión y de invisibilización de la mediación. No encontramos ante un tipo de proceder donde, la mediación vendría a recrear la falacia de la inmediatez y por lo tanto establecería un discurso de no mediación o al menos de mediación no incisiva, no constructiva, mediación no performativa, en tanto en cuanto invalida su capacidad de realización.

En este sentido, resulta especialmente esclarecedor el análisis que sobre la mediación tecnológica y su entramado de responsabilidad realizativa que abordan Jay David Bolter y Richard Grusin, en *Remediation. Understanding New Media*, (2000). En este estudio sobre la mediación y la capacidad de interferencia de los nuevos medios, los autores detectan tres modos de abordar la tarea de la mediación. El primer modo de incidencia de las tecnologías que describe, aquel que definen como mediación (pura), se corresponde con el bloque del uso de los medios que hacen las propuestas performativas que hemos perfilado, donde el registro asume su rol como modo de

36 STILE, K. citada por Amelia Jones en, "Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, College Art Association.p.p.11-18.

constatación. Este modelo se correspondería con la llamada ilusión de inmediatez o *“the logic of transparence immediacy”*³⁷. En esta lógica mediática, la tecnología trata de pasar inadvertida, para ello, utiliza la estrategia de hacer un uso casi invisible de sus posibilidades, acordando negar su participación y por lo tanto minimizando su potencial de transformación. Este querer borrar el uso de los medios crea una ilusión de una mediación opaca (por ocultamiento) donde su potencial es negado, haciendo así que la ilusión de inmediatez sea reactualizada ofreciendo la falacia de una mirada objetiva y perfilando una observación inocente sobre los propios medios y sus usos.

95

“Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally it wants to erase its media in the very act of multiplying them. The logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the things represented. This naïve view of immediacy is the expression of an historical desire”.³⁸

En este sentido, podríamos establecer que esta estrategia establece una relación donde la representación se muestra como presentación.

La trama consiste en anular el trazo de la mediación y por lo tanto crear la ilusión de un medio directo que se comporta como un canal y que no produce nada, podríamos decir que se crea la ilusión de transmitir en vez de mediar. Esta ilusión de inmediatez recuerda mucho la problemática inicial de la performance y su necesidad de presencialidad inminente.

En su pretendida y sobre-interpretada inocencia crea un territorio que se muestra como un espacio de presentación de verdades que anula la posibilidad de interacción y enriquecimiento mutuo entre los distintos agentes implicados en la producción de obra. Este tipo de uso de los medios hace que la interacción entre ellos se vuelva anecdótica y desactive todo su potencial, aquel en el que la performatividad ensancha sus límites disciplinarios para abarcar nuevos modos de proceder y activar así sus posibilidades de incidencia sobre otras disciplinas de crear resultados híbridos, cuestionar en sus cualidades formales y capacidad de significancia, establecer la brecha y la fricción entre la disciplina como territorio para la producción de obra y el cuestionamiento de las potencialidades propias de cada ámbito.

37 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. (2000). Remediation. Understanding New Media. p. 23

38 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. Op.cit. p.5.



En este sentido, la mediación jugaría un rol similar al de Hermes como mediador entre los dioses y los humanos. En el artículo publicado en *Excommunication, three inquiries in media and mediation*, Alexander R. Galloway propone esta analogía entre tipos de mediación y personajes mitológicos, para explicar el tipo de relaciones y sus consecuencias. Hermes es un mediador tramposo del que siempre se sospecha, ya que su naturaleza de ladrón hace intuir que en esa mediación que lleva a cabo algo del sentido muta y se transforma. Este modo de mediación ejemplarizada por Hermes o su posterior versión romana Mercurio, nos presenta un mediador entendido como orador, y transmisor de mensajes. A pesar de tratar de mantener la apariencia de una mediación que crea la ilusión de transparencia es un mediador hermenéutico, deudor de la transmisión del significado. Por lo tanto, se trata de un sistema de transmisión interpretativa y hermenéutica donde el mensaje se transporta a través del medio.

96

“The messenger and god of borderlands is thus also a deceiver. But why should this be true? Consider those who must pass from place to place. The journeyer is also the promiscuous one, a non-native, an unknown, a potential thief or pirate. Not a benign chaperone, the wayfarer god is the one who can spout untruths in plain sight. After being apprehended for the cattle incident Zeus laughs at Hermes’s lame excuses, for the lies are so transparent. Being a guide requires a certain amount of deception. But a hermetic lie is on the moral level of a white lie, for all parties involved know the truth even if they play along, propping up the lie for other reasons altogether (commerce, diplomacy, expediency, etc.). Hermes is not just a thief, he is the Prince of thieves.”³⁹

Tal y como el propio autor expone, la mediación hermenéutica es una mediación de la impostura de la neutralidad, una mediación donde las diversas partes implicadas son conscientes de la impostura a la que se está dando lugar, pero que por estar de algún modo asumida, en pos de un beneficio, en pos de la conveniencia de la mediación para con la producción del discurso que la hermenéutica propicia, es asumida con naturalidad. Este desplazamiento táctico donde se produce un proceso de traducción es neutralizado y de este modo todo el potencial activo de la propia incidencia de la mediación sobre, en nuestro caso, la acción performativa, o el suceso en tiempo real, es

39 GALLOWAY, A.R., THACKER, E. and MACKENZIE, W. (2013). *Excommunication, three inquiries in media and mediation*. University of Chicago Press, Chicago and London. p. 34.



ignorado. Así, se domina la capacidad productora de la mediación.

“Hermes too has a special connection to the dialogical and discursive economies of language that flow from the tongue of the rhetorician. And like Eros and Aphrodite, he is one of the “whisperer” or seducer gods, for he can intoxicate and seduce others either with promise of profit, or seduce simply through the sweet sounds of the lyre or the reed flute. The Hermes logios sculptural type depicts the god in the act of oration, for the herald is the one who, after arriving in far-off lands, must stand tall and speak clearly and convincingly. Thus travel and rhetoric—if not its more degraded form, sophistry— are connected in Hermes.”⁴⁰

Hermes nos muestra pues, un viaje de la retórica en su forma más sofisticada en aquella en la que simula la perpetuación del significado y anula el medio como interventor, se trata pues, de un viaje de la retórica de la performance que actualiza una y otra vez la brecha del significante y el significado, rearticulando la narrativa y el tiempo pasado como anclaje y espacio indiciario. Establecen la reflexión en torno a lo que la imagen muestra y no en torno a cómo lo muestra y como ya hemos mencionado muchas veces invisibiliza el papel medial del registro.

40 GALLOWAY, A.R., THACKER, E. and MCKENZIE, W. Op.cit p.35.

EL REGISTRO COMO IMAGEN

La mencionada irrupción de los medios de documentación y su posterior naturalización por parte de las prácticas performativas, abre un campo de acción donde la concepción de lo performativo establece una problemática que de algún modo ya se intuía en los propios principios de la performance, los happening y el arte de acción. En este nuevo territorio la performatividad ha convergido con el uso de las tecnologías, y por lo tanto, ha normalizado su operar en el campo bidimensional de la imagen, convirtiendo una realidad esencialmente temporal, en una realidad material, convirtiendo un acontecimiento basado en la duración, en una producción que a través de operar con los medios tecnológicos, muta en una realidad material y espacial. La documentación de las acciones llevadas a cabo mediante fotografías, convierte un acontecimiento temporal en uno espacial. La fotografía con su poder de aprehensión convierte un suceso espacio temporal tridimensional en una extensión material bidimensional, en materia, (imagen), procurando que la duración se convierta en espacio representacional.

99

En este transcurso la imagen sufre un empoderamiento, muchos artistas empiezan a poner en práctica propuestas donde el fin es la captura, ya no del instante, sino de la imagen preconcebida. Para ello, los creadores coreografían, construyen y performan la acción que consecuentemente terminará siendo un archivo de imagen.

En este tipo de proceder, la concepción performativa toma dos variantes respecto de aquellas que daban preferencia a la acción frente al documento. La primera, trata de construirse en imagen, performando la imagen desde un sujeto o sujetos que se muestran en ella, y la segunda, trata de construir imagen, desplazando la participación del sujeto representado y centrando la posición del performer fuera de cámara, a modo de director de escena. El orden, causa efecto, se ve alterado, y el medio de registro pasa a ocupar un lugar central en la propuesta artística. En este tipo de proposiciones, también se establece una inversión de la lógica del uso de las fotografías y el audiovisual entendida hasta ahora desde un proceder del foto-reportaje y de captura de la realidad, los cuales pasan a ser comprendidos y utilizados como fin en sí mismo. En este invertir el orden de causa y efecto, las artistas asumen que la naturaleza del acto performativo es la de objetualizarse como una imagen, que aquella ilusión contestataria y revolucionaria de sus inicios ha fracasado, que el proyecto político y estético que proclamaba la performance de los sesenta y setenta se ha desvanecido y que por lo tanto, es imposible escapar de

la mercantilización del arte y de su objetualización.

Como consecuencia de esta asunción de la producción documental o de imágenes de corte más ficcional, sobre las que trataremos en las próximas líneas, el acto performativo y las propuestas de este tipo se ven liberadas de tener que ser reducidas a detritus, reliquias, o restos objetuales de la acción. La producción de imágenes invade la escena artística y propicia que la producción performativa se entienda como sistema de producción de imágenes. En última instancia, esta propensión pasará a convertirse en tendencia de muchas prácticas fotográficas y de videocreación donde, la performatividad se abordará como dispositivo para la producción de imágenes.

100

El campo performativo en su extensión será abordado desde su cualidad híbrida y como un *modus operandi* de construcción estética de imágenes. Lo que quiero decir con esto, es que, cierto número de artistas entenderán que como auguraba la reflexión de Auslander sobre el salto de Yves Klein⁴¹, no es menos ficción seleccionar el documento dando una visión parcial de la acción o el happening, que construir para la cámara exactamente la imagen que se quiere transmitir. Una realidad del campo de la imagen construida mediante una cuidada puesta en escena y coreografía acercarán este tipo de producciones artísticas al campo ficcional. La imagen es en sí misma, la construcción donde se performa y por lo tanto su producción se convertirá en el territorio donde opera lo performativo como construcción e inscripción de nuevas realidades.

Tal y como menciona la crítica Kristine Stiles, las imágenes que se nos ofrecen, son el resultado de una construcción simbólica que se escuda en la forma documental.

41 AUSLANDER, P. (2006). "The performativity of performance documentation." *Journal of performance and art*. Mit press journal .Vol 28, issue 3, Septiembre 2006. pp.1-10.
<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1> [consulta:8/05/2017]

“Seeming to be photographic documents, these seductive images actually presented only an artificial construction, a series of fictional events, symbolic not only in form, but in content”.⁴²

101

Este tipo de prácticas de producción de imagen que participan de lo performativo tanto a nivel simbólico como discursivo, donde la puesta en escena se entiende como una práctica performativa, son performativas por igual, a pesar de que sea cierto que dirigen la performatividad hacia un territorio más cercano a lo escénico y por lo tanto, se sumergen en un entramado más artificioso. Nos encontramos ante un amplio abanico de artistas y performers que tratan la performatividad como una estrategia escenográfica, donde crear y construir. Este tipo de prácticas se inscriben dentro de lo que James S. Coleman define como *the direccional mode*⁴³ y que se ha visto traducido como modo directorial o modo dirigido⁴⁴. Es un proceder en el que la performatividad se utiliza de un modo conceptual y por lo tanto se inscribe en la concepción de la construcción de la imagen. De algún modo tiene que ver con un desplazamiento del artista hacia una performatividad entendida desde lo medial. Se intuye la intencionalidad del artista de encontrarse más en acuerdo con las acción de mediar el acto que con la de representarlo delante de una cámara. Los dos tipos de propuestas coexisten en el tiempo e incluso en diferentes proyectos de cada artista. Sobre esto volveré más adelante, pero de momento quisiera centrar el análisis en el viraje hacia lo narrativo y lo ficcional que sufre la performatividad en ciertas propuestas artísticas.

Tal y como defiende Jeff Wall en su ensayo *Señales de indiferencia*, esta nueva tendencia augura un alejamiento del acto fotográfico en su concepción objetiva como *fotoreportaje*⁴⁵ (según el autor, herencia de la escuela conceptual de Dusseldorf) y un acercamiento que

42 STILES, K. (“Incorrupted Joy, International Arts Actions”, en VV.AA.: Out of actions. Between performance and the objects, 1949-1979. Op.cit, p.293. [Aún pareciendo documentos fotográficos, estas seductoras imágenes se nos presentan como una construcción artificial, series de actos ficcionales, cargados de simbolismo tanto en la forma como en el contenido]

43 Efecto Real, Debates posmodernos sobre fotografía. Ribalta, J. ed. Editorial Gustavo Gilli, SA. pp.135-144.

44 Ibídem

45 WALL, J. (1995). -Señales de indiferencia-. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual, art. Cit, p.282.



responde a un proceso de *subjetivación de reportaje*⁴⁶ integrando las prácticas performativas dentro de un proceder más cercano a lo escénico y lo ficcional, compuesto, que se expandirán a partir de la década de los noventa.

Estas propuestas trastocan la pretendida objetividad de los medios de registro que llevaban defendiendo durante mucho tiempo, y también invierten la relación entre causa y efecto, y establecen una relación con los medios de producción de imágenes donde se elimina de la práctica del orden de la experiencia, aquel que como consecuencia producía una imagen legitimadora y notarial del suceso, de modo que ahora el suceso, la construcción, sólo se produce en el orden de las imágenes.

Por lo tanto, la performatividad se erige como una estrategia discursiva donde, productores de la década de los noventa toman el carácter constructivo estetizante y discursivo que Butler atribuye a la construcción del género para aplicarlo a su construcción de imágenes y situaciones. En este nuevo espacio de construcción performativa de la imagen que se inaugura, la ficción es entendida como parte de la producción performativa. Es decir, la performatividad se practica desde un prisma parecido al de constitución de identidad que Butler defiende, donde se aborda como ficción y se aleja de sus problemáticas uniones con la realidad y la veracidad de la documentación. Se entiende como construcción (ficticia) que inscribe cambio y por lo tanto crea nuevas realidades.

Los fotógrafos, evidencian así el carácter ficcional de las imágenes y subrayan el potencial performativo en tanto que representación y puesta en escena. La performatividad es abordada como acción de construcción y visibilización. Escenificación y representación toman el eje de la construcción de la imagen y aproximan este tipo de prácticas a las teorías Butlerianas, y también las desarrolladas por Eve Sedgwick donde la construcción de identidad es entendida como una práctica performativa que pasa por su constatación y construcción social mediante la repetición de roles (imágenes) y representaciones. Donde a su vez, la identidad es una construcción que produce una exterioridad visible.

Estas prácticas dirigen la cualidad performativa al campo de la representación y con ello eliminan el potencial vivencial, y por lo tanto, el operar en el orden semiótico de la performance. Es decir,

relegan la performatividad al campo discursivo de la imagen representada, obteniendo como resultado que el acto performativo se vea reducido a la planificación y la puesta en escena de la imagen frente a la cámara que la registra.

Podríamos denominar estas prácticas como fotoperformances o videoperformances y como ejemplo analizaremos la serie de artistas que operan de este modo. Comenzaremos por la serie de fotografías *Untitled Film Stills (1977-1980)* que Cindy Sherman realizó, donde la artista pone en cuestión el discurso legitimador de las productoras de cine. En ellas, la artista aborda el discurso sobre el género y su construcción como acción performativa. Sherman nos muestra una serie de fotografías que son de algún modo simulaciones de reproducciones de fotogramas de películas. Estos filmes nunca existieron, pero la artista hace uso de la estética y la artificiosidad de la construcción de las imágenes hollywoodienses para crear las suyas propias. En esta serie de *Untitled Film Stills*, la artista muestra un corpus de trabajo de imágenes fotográficas donde ella misma representa los distintos roles femeninos que a lo largo de la historia de la cultura de masas se ha ido construyendo. Por lo tanto, se trata de un trabajo crítico sobre la construcción del género, donde se nos muestran desde un análisis crítico, estereotipos de mujeres que la industria cinematográfica ha creado y perpetuado como femeninas. La artista establece una mirada crítica sobre la construcción de imágenes sobre lo femenino y pone en cuestión cómo la identidad se construye sobre mecanismos de representación. Para ello hace un uso inteligente de estrategias que la performatividad domina, aquellas como el simulacro como territorio constructivo de nuevas realidades, el poder del cuerpo como espacio representacional y lugar performativo, y la teatralidad como estrategia para acceder al simulacro como construcción de imagen.

Podemos observar en este proyecto fotográfico que la operación performativa de algún modo vuelve al cuerpo, vuelve a ser una cuestión de construcción que nuevamente pasa por una corporeización, y tal y como mencionara Jeff Wall, pasa por una coreografización y una escenificación que activan una narrativa incompleta desde el ámbito de lo ficticio, y por lo tanto desde una concepción de la imagen más cercana al pictorialismo que al fotoreportaje.

En este caso la artista se sitúa tanto delante de la cámara como detrás de ella, y podemos advertir que se trata de un cambio sustancial para con las primeras performances registradas donde la artista performaba, pero de algún modo delegaba la acción de registro de dicha representación. Con este cambio, la artista empieza a tratar de establecer un dominio del medio de registro, y con ello tal vez inaugure un nuevo paradigma para la performatividad y sus campos de acción. Es por ello que el modo directorial, que mencionábamos, establece una artista performer que crea metodologías para que le permita estar frente al dominio de los medios, sin que por ello tenga que renunciar a ser ella misma imagen representacional.

105

Otro ejemplo interesante para abordar la performatividad como construcción identitaria es el de la pareja de artistas Cabello Carceller. En las obras de sus inicios, el colectivo muestra una serie de trabajos de videoocreación donde se pone en juego el género y su construcción, también desde una práctica de la revisión de los roles y estereotipos que la industria del cine perpetua una y otra vez. Podríamos tomar como ejemplo la pieza, *Casting James Dean* (Rebelde sin causa), (2004), integrada dentro del proyecto *Microcinema actos 1-3*, (2004-2007).

La pieza consiste en un video de 32 minutos en el que una serie de mujeres tratan de interpretar el papel de James Dean en la película *Rebelde sin causa* (1955). En concreto se trata de 16 mujeres que interpretan la misma escena de la película, haciendo así que cada una de ellas pueda desplegar sus recursos para interpretar el papel. Con esta suerte de re-interpretación deslocalizada del género, las artistas construyen una narrativa donde los roles y la identidad se ponen en juego. En estas interpretaciones se pueden observar las distintas estrategias para poder encarnar el papel que utilizan cada una de las actrices, (amateurs), y por lo tanto se puede crear una metanarrativa que subyace y que se construye por comparativa de interpretaciones, donde es apreciable cierto funcionamiento de los modelos de comportamiento del poder normativo. Así pues, en definitiva esta pieza es una suerte de laboratorio de género y de corporeización e interpretación de roles que pone al descubierto un sujeto que se constituye re-actualizando estructuras de poder. Una suerte de construcción del personaje de James Dean que se muestra como excusa

pero que despliega la opción de poder acceder a la posibilidad de cómo (para observar la forma en que) estas actrices amateur construyen su personaje, y cómo se construyen a sí mismas en tanto que personajes actrices. Se trata de representar, y a su vez de ocultar esta brecha entre ficción y realidad, desnudando las actuaciones. Nos encontramos así ante sujetos que interpretan unos personajes y que en ese sustituirse desnudan su personaje de actrices.

En este sentido y tal y como ocurriera con las fotografías de Cindy Sherman, la performatividad pasa por una corporeización y *embodiment* donde el sujeto se constituye en otra cosa y desvela así los mecanismos de constitución del género que el poder imprime sobre sujetos.

106

A pesar de las visibles diferencias, nos interesa confrontar estos dos casos, ya que advertimos que en ambos, la performatividad se postula como estrategia de construcción de ficción entendida ésta como identidad y género, y por lo tanto de imagen. En las dos, y por razones similares, la performatividad hace uso del simulacro, la teatralización y el recurso de la corporeización para mostrar una visión del lenguaje performativo entendido como espacio y estrategia productora de narrativas y ficciones. En los dos casos de igual modo la performatividad se convierte en el tema, y a pesar de las diferencias de estar dentro y fuera, o sólo fuera de la cámara, podemos apreciar un gusto por escenografiar y coreografiar la pieza que augura un pivotar sobre la visión de la artista como performer y que ratifica aquella tendencia de la performatividad directorial que Coleman identificaba.

De un modo similar, pero dejando de lado las cuestiones sobre el género, funciona la pieza audiovisual *Negros* (2000) del artista vasco Jon Mikel Euba. En esta pieza que podríamos denominar como videoperformance el artista construye una narrativa fraccionada donde pone al descubierto cuestiones sobre la identidad, y la cualidad ficcional de las imágenes pertenecientes a cualquier narrativa. *Negros* es una video performance construida expresamente para la cámara donde se nos muestran cuatro personajes y dos distintas situaciones. La primera escena muestra cuatro personajes vestidos de negro con la cara también pintada de negro, situados alrededor de un Fiat negro. Los personajes están en torno al coche, algunos

debajo de éste, otros lo bordean, efectúan una serie de acciones que no resuelven la situación y que no explica lo que realmente está sucediendo. La segunda de las tomas que componen el video, es un plano interior del coche donde los personajes (tres de ellos) sentados en los asientos traseros beben un líquido oscuro. Las dos secuencias muestran situaciones y acciones que no resuelven el enigma de los personajes, ni del contexto de un coche en medio de un paisaje semi-rural. En ambos casos el interrogante del significado y de la performatividad como productora de sentido se verá relegada a una postproducción de las imágenes, a un segundo *tempo* donde se construye a medida que se va encontrando desde el interrogar a las imágenes. Se suspende de modo que se nos muestra una especie de acción performativa ficcional que pone en cuestión la veracidad de la narrativa y la ficción de los hechos que las imágenes muestran.

107

En este caso, la performatividad se ve desplazada una vez más al territorio de lo ficcional. Como en los anteriormente mencionados ejemplos, la performance actúa como un detonante cuestionador sobre la cualidad constructiva y ficcional de las narrativas. En todos los trabajos, las acciones muestran rituales de identidad y se advierte una consciencia profunda sobre el uso de la cámara, sobre la acción que se está construyendo frente a la cámara. De este modo, en un ejercicio casi pornográfico, la cámara y la consciencia de su presencia producen una construcción de los sujetos hacia ese otro que se encuentra al otro lado del aparato mediador.

Jon Mikel Euba en *Negros* (2000) hace patente la consciencia del poder de las imágenes, de su inevitable necesidad de narrativa y por lo tanto su imprescindible cualidad ficcional. Euba nos muestra unos sujetos que se construyen frente a la cámara sin delatar su propósito, mostrando el hecho coreográfico y ficcional de cualquier acción narrativa. Nos pone al descubierto los mecanismos de construcción de la ficción subrayando así la construcción de las imágenes y los presupuestos performativos en los que ellas operan.

Este modo de abordar las prácticas performativas en tanto que productoras de imagen, hacen que inevitablemente la performatividad pase de ser causa a convertirse en efecto, y por lo tanto lo que se producen son imágenes que muestran una representación performativa.

Es decir, imágenes que muestran la propia temática de la performatividad. La performatividad se convierte en el tema representacional.

Este tipo de prácticas se alejan de la experimentación en tanto que acción, se alejan de esa cualidad performativa que implica construir en tanto que se va haciendo. El fin a conseguir está claro. La imagen a registrar es el motor y por lo tanto hay un desplazamiento del orden de la experiencia hacia un orden proyectual, de proyección de imagen. Este tipo de prácticas relegan a un segundo grado a la experiencia constructiva en pos de una producción consensuada. En este tipo de prácticas se comienza a trabajar ya por una prenoCIÓN de la imagen que se quiere conseguir. La imagen se construye desde una idea preconcebida.

108

En oposición a ese pretendido realismo que ignoraba las posibilidades de la mediación tecnológica, como sistema de representación codificada, las performances del modo direccional producirán documentos/archivos donde ese instante decisivo se reconstruye buscando el instante ficticio, como un momento escenificado. La reafirmación de lo ficcional en el campo performativo provocará en última instancia que la imagen mediante un nuevo efecto de hipermediación nos parezca más real que la realidad misma. La inversión de la secuencia en producción del proceso es inevitable. La proyección se antepone al proceso y la causa y el efecto invierten los papeles. El proceso cede espacio a la proyección, al ideal, al imaginario.

En este caso nadie se cuestionaría si la acción que es registrada goza de un alto grado de realidad o si por el contrario nos encontramos ante una representación teatralizada, en cualquiera de los dos casos, la acción performativa se resuelve en tanto que construye y cuestiona esta perpetuación de los estereotipos femeninos que el lenguaje cinematográfico constata, como construcciones tanto de género como de identidad. Irrelevante resulta si la acción es más real o más artificial, ya que la construcción de esta artificiosidad se enmarca dentro de los actos performativos que inscriben cambios en la realidad y que se perpetúan a través de su repetición. En este dejar de lado la cuestión de la veracidad y la artificiosidad, el registro se ve también liberado, ya que lo mismo da si la fotografía es un testigo directo de

la acción o si es un mero medio para construir una nueva realidad en el territorio de las imágenes. Por lo tanto, si el medio funciona de un modo donde registrando esa acción performativa cuestionadora de la representación y que establece roles mediante la representación de estos, deja de lado el debate de si la acción es real o no. La acción y por consiguiente su realidad estética han sido concebidas para ser registradas, siendo objetivo de la acción es la de llevarse a cabo, fuera de los márgenes de si se entiende como representación o como objeto de una teatralización.

109

Tal y como menciona Rosalind Krauss⁴⁷ refiriéndose a la escultura, podríamos aventurarnos a decir que la performatividad, también a partir de las prácticas de los años ochenta, pasa a convertirse en un campo de referencia y de acción para todo tipo de prácticas artísticas. En este nuevo emplazamiento como campo expandido y de hibridación con el resto de disciplinas, que toman las prácticas performativas, será complejo establecer una relación y definiciones claras sobre qué es lo performativo y por lo tanto, casi será más fácil establecer lo que no lo es.

Este tipo de prácticas está claro que gozan de un grado de performatividad, pero se inscriben en un territorio donde la práctica performativa es llevada hacia la escenificación, la coreografía y (lo coreografiado), la puesta en escena. Y por lo tanto de la puesta en praxis de construcción identitaria construida a través de la inscripción performativa que producen cambios que crean una imagen. En este hibridarse con la construcción de la imagen, en tanto que objeto escenificado, las prácticas performativas se acercan más a una construcción de imagen cercana a una concepción pictórica, más que de documento o registro. Producen obras más cercanas a lo que las prácticas escénicas como el teatro pueden procurar. Dejan de lado la problemática entre la representación y la presentación propia de las prácticas performativas y su irrupción en el campo de la imagen documental, y establecen una relación con la performatividad entendida ésta como tema, como imagen que produce analogías.

Con ello deshace esta relación indiciaria con el signo que la acción produce, reinscribiendo así la práctica performativa nuevamente dentro de la operación de la lógica de lo simbólico. De este modo, reac-

47 KRAUSS, R. Op.cit . p.p289-303.

tivan la cuestión del significante que la mediación y la ruptura con el signo que la relación de indexalidades, a través del uso de los medios había desactivado.

La segunda de las opciones que hace hincapié de algún modo en este tipo de estrategias de performatividad, es aquella en la que al igual que la primera, ésta es entendida como construcción y como imagen pero de un modo más depurado nos muestra el entramado de la estrategia de construcción. De algún modo las dos formas de proceder se asemejan en el hecho de mostrar la imagen performativa. La performatividad es imagen y tema y por lo tanto se sumerge en una narrativa. Pero a pesar de estas similitudes en el segundo grupo de ejemplos el registro de la performance es tratado como tema, como imagen en sí misma. Es decir, tomando plena conciencia del proceso de mediación tecnológica que la hace producir imagen y tratando este proceso como imagen de sí misma. De modo que se establece una suerte de juego de *matrioskas* donde la performatividad se contiene a sí misma como tema, como imagen y como auto-referencia. En estos casos la imagen muestra la performance o el acto performativo (constitutivo de imágenes) de registrar una acción, una performance. Como efecto que la medialidad tecnológica procura, en una segunda generación de este viraje ficcional de las prácticas performativas, advertimos una propensión a la constatación del registro como parte productora de la imagen. Es decir, en una segunda vuelta, haciendo eco de una meta-reflexividad sobre el medio performativo, sobre su ficción podemos encontrar propuestas que como ya inaugurara Carolee Schneemann integran el acto del registro de la acción performativa como imagen del acto performativo en sí mismo.

En esta fase que hemos definido como segunda generación de la conciencia ficcional de la performance, ciertos artistas tratan de desmontar el engranaje que sustenta dicha representación y de algún modo en ese propósito crean una relación del orden de la imagen hiper-mediada de la performance. Nos referimos a propuestas donde tras la intención de mostrar el trampantojo ficcional que sustenta el acto performativo, las artistas encuadran dentro del marco de la imagen, de la fotografía o del video, convierten en representación los propios dispositivos de registro. De algún modo establecen un salto atrás, un salto de cámara, que crea en este distanciamiento espacial y con un juego similar al de las *matrioskas*, la propia lógica

del entramado performativo en representación. En este salto atrás, y en cierto modo tras la iniciativa de tratar de mostrar de un modo transparente los mecanismos que operan en el hecho performativo, inevitablemente se crea una suerte de falsa realidad, disfrazada de transparencia del medio, que no hace otra cosa que mediante el desvelamiento de los mecanismos de producción de imagen, de representación de la performance, crear una nueva ficción hiper-mediada.

Este tipo de prácticas crean una suerte de falsa reflexividad en torno a la incidencia de los medios en la producción de la imagen, pero como su campo de acción se restringe al orden de la construcción de la representación, ésta queda falseada siendo relegada a un espacio hipotético de reflexividad materializada en imagen. Una vez más, y tal y como mencionábamos en el primer apartado de este grupo, lo que he denominado primera generación de la performatividad ficcional, restringe el potencial del acto performativo a la construcción de la imagen, haciendo que inevitablemente en ese mirarse a sí misma la performatividad se convierta en imagen, en materia, y no en acto.

111

Ejemplos de este tipo de hiper-mediación podemos encontrarlos en artistas de corte más fotográfico o videográfico que hacen uso de la performatividad como campo experiencial y por lo tanto en muchos casos mantienen una relación muy fluida con los medios. Por ello, refiriéndonos a esta tendencia de un modo generalista, podríamos decir que se aprecia que un grupo de artistas que usualmente trabajan con la imagen, utilizan la performatividad como estrategia de producción de imagen, como modo de coreografiar y representar la escena. Todas ellas auguran una nueva relacionalidad con los medios, donde se puede apreciar esa tensión de querer operar en el orden de la construcción y del ser imagen, como de performar, en el orden de la producción, creando una relación activa con el medio y el instante del registro.

En estos casos se aprecia más claramente lo que Jay David Bolter y Richard Grusin definen como efecto de hiper-mediación y que a su vez es una estrategia doblemente sofisticada para la ocultación de la mediación. Se trata pues, de una ocultación por muestra, una anulación del potencial plástico de la mediación que, por super-exposición produce una vez más un efecto de inexistencia.



“The logic of hypermediation multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience. On the other hand, hipermediacy can operate even in a single and apparently unified medium, particularly when the illusion of realistic representation is somehow stretched or altogether ruptured. In every manifestation, hipermediacy makes us aware of medium or media and reminds us the desire of immediacy.”⁴⁸

113

Podemos apreciar ese efecto claramente en alguna propuesta o ciertas resoluciones de artistas que de algún modo centran sus proyectos artísticos sobre un interés en establecer una mirada crítica y cuestionar el medio en el que se construyen dichas imágenes. En su mayoría, estas artistas parten del presupuesto de una mirada cuestionadora sobre la cualidad ficticia de la performatividad, que ya hemos ido desgranando, donde abordan la construcción del espacio representacional que las imágenes procuran para el campo performativo. Mencionada queda la imagen de Carolee Schneemann, donde una de las fotografías de la performance delata su interés por reproducir en imagen la participación de la mediación y por lo tanto el proceso de reestablecer en el orden discursivo y narrativo de las imágenes la propia performatividad. De algún modo, esta imagen delata el interés de la artista por construir una mirada fuera del acto performativo donde pareciera que establece un juego en el que la performatividad se traslada al menos como potencial al acto del registro. Parece inaugurar una mirada donde la necesidad de la artista por una reflexividad observadora replantee el espacio de acción y el espacio donde el operar de la artista es activo.

Otro de los casos que pone de manifiesto este trampantojo de la mediación y de la conversión de la realidad performativa en narrativa ficcional productora de imágenes es la pieza del videoartista Yud Jalkut (Nueva York 1938). La pieza *For a String Player (1973)*, llevada a cabo en colaboración con la cantante Charlotte Moorman y Nam June Paik, establece una inversión en el orden causa y efecto, que en el inicio del capítulo detallábamos. En dicha propuesta, el video juega un papel fundamental, la pieza es una versión colaborativa de una performance predecesora de Charlotte Moorman. En concreto nos interesa centrarnos en esta versión ya que en ella se puede apreciar que el registro ya no es un proceso de documentación, más bien la performance se convierte para el videoartista en excusa para

48 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. Op.cit. p. 34.



poder producir una pieza de video. La performance llevada a cabo por Paik y Moorman es el punto de partida que produce la imagen que después Jalkut utiliza para establecer una suerte de entramados de mediación tecnológica desde la disciplina del video y haciendo uso de sintetizadores de imagen. Crea una imagen donde se nos muestra una superposición de planos con distintas perspectivas donde, el televisor que servía para poder visualizar la imagen capturada, se reproducía e integraba en la propia toma de video. De este modo y tal y como ocurriera en los anteriores ejemplos se produce una evidenciación del aparato mediador, donde el propio proceso de mediación sobre la acción en tiempo real se convierte en eje, tanto formal como conceptual, y se nos muestra un efecto de hiper-mediación videográfica, que en su jugar a mostrar el trampantojo se erige –falsamente- como efecto de inmediatez. La inmediatez tecnológica que da cuenta del efecto pero no del proceso de la mediación. Una doble mentira para producir la misma sensación de frescura y transparencia que el documentalismo procuraba crear.

115

De un modo similar se comporta respecto a la relación mediación y performatividad que propone, la pieza *TV Camera/Monitor Performance*, 1970, del artista Dan Graham (Nueva Jersey 1942). En esta obra, el artista lleva a cabo una performance que contiene en sí misma la acción de grabar la propia actividad y su retransmisión mediante un monitor en línea con la videocámara. De este modo el artista crea una performance que reflexiona sobre la acción de mirar y ser mirado, tanto en tiempo real (en una percepción inmediata) como en un tiempo diferido, el cual una vez más pretende producir el engaño de la inmediatez. Graham obtiene así la posibilidad de crear un espacio reflexivo sobre la dialéctica de mirar y ser mirando donde produce una suerte de metalenguaje de la performance. En este proceso se crea un resultado basado en el *feedback* puesto que el monitor retransmite la repetición infinita de monitores que se graban y re-trasmiten a sí mismos. La performance de mediación tecnológica que invierte la relación entre mirar y ser mirado, entre objeto y sujeto activo, a su vez es registrada en un archivo fotográfico. En concreto, un archivo compuesto por tres imágenes secuenciales de la performance en las que se puede apreciar al artista construyendo su duplicado especular, mientras es capaz de crear una representación de una performance y su proceso de registro y

retransmisión. Por lo tanto, Graham acaba produciendo un efecto, nuevamente de *matrioskas*. El registro de un medio contiene otro que contiene una acción performativa; así, se establece una suerte de retroalimentación dialéctica en torno a la acción y su mediación v tecnológica que funciona como una empresa metalingüística entre mediación y performance que se retroalimenta y crea la falacia de la transparencia mediática.

Por otro lado también podríamos mencionar proyectos más contemporáneos y cercanos en el contexto que hacen uso de esta estrategia medial. Podríamos poner como ejemplo la pieza *Shipwreck with spectator* (2012) de la artista Ixone Sadaba (Bilbao 1977). En ella, de algún modo se pone en valor lo que ocurre dentro y fuera de cámara a partes iguales. Su proyecto *Shipwreck with spectator* (2012) trata de abordar esta temática de la ficcionalidad de cualquier medio de producción de imágenes. En ella se puede apreciar tanto una serie de fotografías, que dan cuenta de la acción de registrar una performance. Estas mismas imágenes en donde se muestra el proceso de grabación de la performance, se han visto alteradas a posteriori (mediante ocultamientos por rectángulos negros), para de algún modo anular los personajes y fragmentar la percepción de las imágenes.

Estas tomas nos ponen de manifiesto el carácter reductivo y coreográfico de cualquier acción de mediación. En ellas son apreciables, a través de la mencionada fragmentación, tanto los personajes que forman parte de la narrativa como los operarios que participan en ella.

Por otro lado, el proyecto se completa con un video a dos pantallas donde se aprecian dos tomas distintas de la misma acción. En el cuadro de imagen superior (ya que el video a dos pantallas se muestra editado de modo vertical), asistimos a una secuencia donde un actor trata de interpretar la pieza teatral *Insulto al público* del dramaturgo austriaco Peter Handke. La interpretación de tal texto, que ya es en sí mismo un acto de metalenguaje sobre la dramaturgia, ofrece a la artista la oportunidad de poder operar en los entresijos y la crítica de los sistemas de representación.

En la segunda pantalla, se establece una ampliación del plano de la representación donde los trabajadores, cámara, perchas, micrófonos, (...) son integrados como captores de la escena. Por lo tanto,

con este salto de cámara que produce una ampliación de plano tanto a nivel de espacio físico como en el espacio conceptual, Ixone Sadaba propone una re-lectura de la representación y del registro de dicha representación como acto performativo. Se plantea un doble juego donde pareciera que la artista pone en valor y a su vez en entredicho la veracidad de la representación, así como el papel de los medios de registro que llevan a cabo la tarea de producir la imagen de ésta. De esta manera, la artista integra en su obra el nivel representacional y performativo de producción de imagen y de parte estructural que los medios videográficos crean, representando una ficción interpretativa como una acción performativa de producción de imágenes. De un modo similar opera en el campo de la fotografía performativa la fotógrafa alemana Barbara Probst (Munich 1964), la cual nos muestra una serie (*Serie Exposure, N.Y.C.*) de trabajos que están compuestos por series fotográficas tomadas en estudio o fuera de él, que mediante la fragmentación e integración del sistema y entramado fotográfico, nos muestran el proceso de construir y producir una imagen. De algún modo, lo que la artista consigue con este distanciamiento del objeto (imagen) es establecer una dialéctica de inmersión del fotógrafo como objeto imagen y por lo tanto crear una suerte de narrativa donde objeto de estudio y sujeto productor se encuentren en el plano de la imagen. Así, la artista produce nuevamente un efecto de transparencia de la mediación fotográfica y camufla el acto ficcional de la toma fotográfica mediante el entramado de la transparencia medial. De esta manera, nos muestra el aspecto performativo de la propia acción fotografía y por lo tanto desnuda tanto el aspecto ficcional, coreográfico y constitutivo de la imagen como de una mediación que cuando menos resulta tan performativa como la que propusiera Carolee Schneemman.

En este primer ejemplo de *Exposure# 49, N.Y.C.*, podemos observar cómo la artista propone una serie de fotografías tanto en blanco y negro como en color, donde desde la fragmentación de la imagen nos presenta una serie de visiones que parece corresponder a dos secuencias de *Shooting* en el plató fotográfico. La primera corresponde a una sesión fotográfica cercana al retrato objetual propio de la publicidad, y la segunda se muestra como una secuencia quebrada de una sesión de fotos con una modelo, que es la propia artista. Por lo tanto nos encontramos ante una serie de fotos que pone en el mismo plano de relevancia y de representación el objeto, el sujeto



y la fotógrafa, de modo que es una especie de autorretrato, donde la artista se ve cosificada, a la vez que legitimada como presencia y profesional. La fotógrafa retrata y se retrata entre dispositivos mediales y objetos, unificando y poniendo sobre el mismo plano los distintos agentes mediadores tanto objetuales, como tecnológicos y/o humanos, necesarios para la performance que es una sesión de fotografías en el estudio.

Barbara Probst crea una mirada recíproca donde quien mira, es mirado, una construcción del sujeto como objeto y como sujeto activo, performativo que se construye como sujeto y como artista a la vez, que se representa como objeto a retratar y agente activo, un sujeto y un objeto que performa la imagen. Una imagen que se construye en el mismo instante en el que la artista se construye como presencia y como fotógrafa (performer).

119

En la segunda serie de fotografías podemos apreciar una sesión de imágenes donde la artista nuevamente utiliza el mecanismo del autorretrato, integrando focos, cámara y dispositivos mediales como objetos a retratar. La secuencia está hecha fuera del estudio, en concreto son fotografías llevadas a cabo en una azotea de Nueva York, e inevitablemente resuenan y traen a la memoria aquella pieza de Trisha Brown *Roof piece (1971)*, a la que ya hemos hecho referencia.

En esta comparativa podemos apreciar el salto cualitativo que se ha producido en el entramado entre performatividad y mediación. Si en *Roof piece (1971)*, la fotografía era un medio de constatación, en las propuestas de Barbara Probst la fotografía es medio y fin, y la performatividad solo un artefacto para la construcción de una imagen.

Como podemos observar las artistas anteriormente mencionadas abordan la convergencia de la performatividad y la mediación tecnológica sobre ésta, desde un prisma donde la primacía de la imagen impone y naturaliza una ficción y un coreografiar de las imágenes. El hecho de que algunas resalten más la importancia de la mediación que del ámbito performativo, propicia este tipo de articulación donde la performatividad se ve subordinada a la obtención de la imagen y su cualidad agentiva se reduce a los parámetros de la producción de imagen.

En todas ellas podemos advertir que la performatividad es abordada



como tema y si en el primer grupo de artistas veíamos que el tema de la performatividad se concreta en propuestas que requerían de un *embodiment* para dar cuenta de esta cualidad performativa de construcción de imagen, en este segundo grupo podemos vislumbrar la necesidad de mostrar el aspecto performativo que cualquier acción de producción de imagen requiere. Es por lo que las creadoras integran como parte de la coreografía y de la construcción de imagen todos los artefactos que toman parte en ella. Como si de una ópera perfectamente coreografiada entre artefactos tecnológicos y sujetos se tratase, nos muestran el aspecto performativo de la producción en la que una vez más la performatividad se ve delimitada a la imagen que ella misma produce. En este tipo de prácticas en las que la mediación es atacada de un modo casi disciplinar y como mencionábamos restringe el potencial performativo al territorio de producción de imágenes, la capacidad de inscripción de cambios que las prácticas performativas auguraban se producen en el orden de la imagen, y por lo tanto en el territorio de lo simbólico, alejándose de su campo de incidencia inicial aquel del orden de lo semiótico.

En este sentido podríamos advertir que tal y como señalaran en una primera instancia Jay David Bolter y Richard Grusin, en su libro *Remediation*, todas estas prácticas en las que prevalece el acto de la mediación tecnológica sobre el acto performativo caen en el juego de la hiper-mediación. Produciendo una suerte de cortina de humo a través de la estrategia de desnudar el entramado medial. Con ello, crean la ficción de ser transparentes, tratando de re-establecer un orden inmediato, donde desde esa ficción de transparencia inciden en el sentido constitutivo de la imagen, anulándolo y mostrando la pura presencia de la mediación, desdibujando su valor estructural, formal y conceptual. A este respecto es interesante volver a la valoración que hace sobre esta estrategia Alexander R. Galloway, donde la compara con la Mediadora Iris, y el efecto de ausencia e inmanencia que ésta produce.



“The critical narrative, with hermeneutics as its central gesture, claims that meaning is found in remote locations. But Iris claims something else, that meaning is found in what is close at hand. Or to be more precise Iris claims that the nearby has an experience—a claim that Hermes could never hope to utter. To be sure, whether or not the nearby has a meaning is of marginal importance; handwringing over meaning is a neurosis of the hermeneutic variant alone. For Iris whatever appears as near, never far or foreign. Thus the trick of the rainbow’s pot of gold is not simply that it never gets nearer, but that, in the chase, it never gets further away either! This is why Iris is a model of immanence. The immanent communion of two things produces a mediative relation of nearness in which both parties remain within themselves such as they are.”⁴⁹

Por lo tanto, Iris ofrece una mediación pura, aquella en la que el medio configura su propia imagen, de modo que el medio se convierte en fin mismo. Una inmanencia donde se establece una producción estética sin origen, sin razón aparente más allá que la de la propia mediación. Podríamos decir, que se trata de una mediación casi pornográfica que establece un estatus de naturalidad a través de revelar demasiado. Si la mediación Hermenéutica nos ponía ante un sistema de mediación, como de transmisión de sentido, la mediación Iridiscente juega al juego de la superficie, estableciendo un plano, que una vez mediado no transmite nada más que a sí mismo, es la imagen pura. Crea una transmisión integral tanto del objeto como del propio sistema de mediación, establece una transmisión de las dos cuestiones convertidas en una misma. Imagen y medio son indisolubles, operan en el mismo curso y por lo tanto el mensaje es el medio en sí. Iris niega de facto la interpretación, tal y como el ejemplo del arco iris ilustra, cuando lo vemos no hay ningún significado, la imagen es el medio en sí, la imagen es a su vez constatación y suceso. No hay interpretación posible, es un acto imagen, es una mediación que se valida así misma como sentido.

122

“It is a simply question of being presented at hand to tell. Once relamed, the telling is already consummated”⁵⁰

Si la mediación hermenéutica se basaba en una interpretación del mensaje, por que la propia mediación incidía en ella, la mediación Iridiscente es la imagen misma, la representación del medio que a su vez se convierte en mensaje.

49 GALLOWAY, A.R., THACKER, E. and MACKENZIE, W. Op.cit p. 43.

50 GALLOWAY, A.R., THACKER, E. and MACKENZIE, W. Op.cit p. 45.



“Hermes stands in for blindness and Iris for insight. On the one hand, the hermeneutic tradition suggests that meaning is ultimately not native to representation. The trick is not that meaning is somehow special, or parasitic, or beyond expression, but that representation is not native to itself. Thus, since representation is always alienated from itself, meaning is too by virtue of association. For de Man, criticism is a kind of literature, just as literature itself contains a kind of criticism within it. And hence blindness is something at the very heart of how hermeneutic interpretation works. On the other hand, the iridescent tradition suggests that meaning is indeed native to representation. Presence itself means something regardless of interpretation.”⁵¹

Tal y como tratábamos de demostrar con los ejemplos anteriores, nos encontramos ante una mediación que penetra en el mensaje convirtiéndose en representación e interpretación propias.

51 GALLOWAY, A.R., THACKER, E. and MACKENZIE, W.Op.cit p. 54.

La mediación performativa

Para este tercer apartado donde trataré de acercarme a prácticas performativas que operan en el eje de encuentro entre performatividad y mediación, volveré una vez más a aquella inicial referencia sobre lo performativo que Auslander⁵² pronunciara. Se trata de aquellos casos donde la performatividad opera en el espacio de lo medial, en el acto mismo de la mediación.

En este nuevo espacio de la documentación, las fotografías o los archivos de video ya no se limitan a mostrar de manera documental una acción pasada, en este nuevo ensamblaje de campos de creación las imágenes no son demostrativas, sino más bien realizativas de la acción performativa. Se trata de una relación en la que la acción de registro toma un papel activo y el acto de mediación es en sí el acto performativo. Este tercer grupo pone en cuestión las anteriormente mencionadas categorías, donde las imágenes son naturaleza documental o mantienen un perfil más teatral o representacional. En este nuevo tipo de proceder entre la performatividad y la imagen se establece un nuevo vínculo donde los límites se desdibujan, ya que en su hacer, las artistas ponen en evidencia la cualidad performativa de propio acto de documentación. El espacio de operaciones de las prácticas performativas ya no estará delante de la cámara (es decir, en la performance), ni detrás de la cámara, (es decir en la construcción de la imagen), sino que se trata de un nuevo espacio desde el que operar: nos referimos al uso de la cámara. Se trata pues de una operación performativa, en esa urgencia de decisiones que se producen entre el espacio real y el territorio de lo mediado. La operación obedece al orden de la legitimación de la incisión y de puesta en valor de la cualidad performativa de los propios medios.

124

52 AUSLANDER, P. (2006). "The performativity of performance documentation." *Journal of performance and art*. Mit press journal .Vol 28, issue 3, Septiembre 2006. p.1-10. <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1> [consulta:8/05/2017]

Se anuncia así un nuevo modo de enfrentar, tanto el acto del registro o de la mediación tecnológica, como de comprender el campo de acción de la performatividad. Como apunta Auslander⁵³ ya no se tratará de un acto de registro para recoger la performance y constatar su suceso, ni de un acto de construcción performativa de la imagen como estrategia de construcción de la representación, sino más bien, de un lugar de encuentro entre tecnología de registro y performatividad. Desde aquí se puede operar de modo estructural para establecer un espacio de acción entre realidad y representación que se constituya performativamente, y por lo tanto re-active la brecha y el conflicto entre espacio representacional y el espacio real, la presentación y la representación, unificando el acto performativo como acto de producción de sentido y como productor de estructura representacional.

125

Este nuevo modo de abordar el acto de registro, unifica la división existente entre el uso constatativo y creativo de los medios. Estas dos vertientes no resultaran de ningún modo contrapuestas, ya que la lógica y el discurso del uso del medio tendrá que ser una apuesta por establecer una reflexividad y una crítica sobre la incidencia del uso de los mediadores. Es decir, habrá que abogar por un espacio de hibridación crítico que implemente las cualidades performativas del uso de los medios estableciendo nuevo ejes discursivos, conceptuales y formales, que den lugar a la mediación como espacio creativo.

A este respecto la crítica Abigail Solomon Godeau señala que la gran diferencia entre la “fotografía posmoderna” y la “fotografía artística” posmoderna, y en este caso podríamos extender esta reflexión a los medios de registro en general, se basa en que la primera, establece su razón de ser en la reflexividad propia sobre el medio, haciendo que su potencialidad se apoye sobre el análisis crítico de las instituciones instauradas y el propio acto de la representación y la innata incapacidad de la segunda por poder ni siquiera reconocer estas cuestiones propias de su disciplina.

A lo largo de la historia del uso de los medios tecnológicos se ha venido propagando la idea de que, la fotografía y por herencia, el medio videográfico son sistemas de constatación de lo real,. En

53 AUSLANDER, P. Op-cit.



paralelo, también el uso de la fotografía y el video se nos ha presentado como espacio para la subjetivación, y la creatividad, (fotografía creativa, heredera del foto-pictorialismo). Esta visión radicalizada dificulta crear un punto de convergencia, entre los dos modos de proceder, cuando en realidad puede existir un nuevo tercer espacio donde estas dos tendencias no operen de un modo tan lejano. Se trata de crear un lugar de encuentro que proporcione un uso creativo y por lo tanto, admita un proceder subjetivo en la mediación, al mismo tiempo que se aleja de la ficción o de la construcción de la imagen como espacio representacional (entendida esta como espacio de representación teatral). Se trata de abordar una nueva vía donde el potencial del lenguaje fotográfico y el del video dejen de operar como instrumentos para y se conviertan en artefactos performativos, productores de realidades mediales y representacionales. Se trata pues de un salto cualitativo donde se deje de opera en el espacio de la imagen para empezar a cuestionarse el espacio legitimador del medio de producción. Tendrá que ser un espacio nuevo donde se atienda al *cómo* por encima de al *qué*.

126

“It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist’s aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience.”⁵⁴

Se trata de establecer un modus operandi performativo donde, el acto performativo nazca del operar con el medio y donde en el trascurso de la búsqueda se vaya construyendo la imagen. Se trata de un presente continuo productor, una operación donde el propio proceder procure el resultado. Un espacio donde se constate y se legitime el hacer, por encima de su consecuencia. Se trata de deslocalizar el *establishment* de la indexalidad y establecer un tiempo suspendido, donde las potencialidades tanto de la acción como del registro se retroalimenten y creen un encuentro, performativo e inscriptivo de cambios, una constatación en sí misma. Por lo tanto, asistimos a un cambio de paradigma de lo performativo en el que el imperante central no será el qué sino el cómo. La performatividad se aleja de un proceder de la repre-

54 AUSLANDER. p.10, [Es muy posible que nuestro sentido de la presencia, el poder y la autenticidad de estas piezas no se deriva de tratar el documento como un punto de acceso indicial de un acontecimiento pasado, sino de percibir el propio documento como una actuación que refleja directamente proyecto estético de un artista o su sensibilidad de la que somos el público presente].



sentación para establecer una relacionalidad activa con el medio, que pasará de ser una agente externo de la acción a convertirse en el espacio donde operar con estrategias performativas para el acto creativo. Es cierto que en este tipo de registro, aun siendo actos performativos y creativos, las imágenes resultantes mantienen un carácter de algún modo documental, y que por lo tanto nos permiten reconstruir la acción original. Pero dichas imágenes ya no funcionan de modo indiciario, o no al menos indexical como hasta ahora los habíamos abordado. Se trata de una nueva forma de índice que señala a lo que muestra, ya que el acto de registro se transforma en un acto realizativo, inscrito y no meramente documental.

127

Las imágenes resultantes, las piezas, son un acto productivo y no ilustraciones de la producción performativa. Se nos propone una nueva *conexión ontológica*⁵⁵ entre el documento y la performatividad. Así pues, integrar el registro como parte del acto performativo implica que ya no se registre la performance sino que en ese hibridarse entre disciplina performativa y disciplina documental se establezca un nuevo territorio de cuestionamiento sobre los límites de la performance y los límites de los medios de registro y entre los dos converja un nuevo espacio en el que establecer modos performativos de uso del medio.

Llevar a cabo el acto del registro de un modo performativo ya no es documentar o ilustrar la acción performativa produciendo una imagen. El uso de la tecnología productora de imágenes ha de ser performativo. La performatividad se perfila como una actitud en el modo de proceder. Ya no registramos la performance sino que registramos de una manera performativa cualquier acción, y de este modo dicha acción, bien del orden de lo real, o del orden del espacio ficcional y representacional se integra dentro de un *modus operandi* performativo.

Muchas de las propuesta performativas de Vito Acconci (Nueva York 1940) se ajustan a este tipo de proceder, donde la fotografía o el video ya no es un soporte contingente para mostrar una realidad pasada o un espacio representacional, sino que es entendido como un medio tecnológico donde poder operar performativamente.

55 AUSLANDER, P. Op.cit. p.4 <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1> [consulta:8/05/2017]



Si atendemos al ejemplo que propone Auslander podremos ver cómo en la pieza *Blinks* (1969), el artista opera activando el potencial agentivo entre la acción y su registro. Las instrucciones para la acción son simples, tal y como él manifiesta;

*“Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.”*⁵⁶

129

En este ejemplo de mediación performativa, podemos apreciar que más allá de una acción que produce un material en el espacio de la representación, se trata de una acción donde el medio de registro es parte constitutiva de la pieza. La cámara de fotos obtiene una función realizadora donde ya no es tratada como tecnología mediadora entre la realidad y el resultado artístico, sino que es un medio que incide en esa realidad, en esa acción, procurando que su integración en el aspecto conceptual de la pieza sea indispensable. Por eso en *Blink*, Acconci toma la decisión de interactuar con el medio como sistema de producción. Tal y como él mismo expresa, la pieza registra un paseo, donde cada vez que le era indispensable pestañear, la pérdida de visión que sucedía era suplantada por la acción de captura del medio fotográfico. De algún modo lo que el artista propone es que la cámara fotográfica con su captura aprehenda lo que en su necesidad vital el artista pierde de la realidad. Cada instante que el artista deja de percibir el espacio de lo real, la pérdida es subsanada por la incidencia de la cámara fotográfica en ese capturar el instante. Se trata de una acción donde imposibilidad del artista y capacidad tecnológica se articulan para establecer una dialéctica sobre la cualidad performativa del propio proceso de mediación.

Se trata de un operar consciente, donde el artista pone en valor que el espacio performativo está en ese encuentro entre proceder tecnológico y acción artística, y por lo tanto se trata de un proceder activo tanto a nivel constitutivo de la imagen como de conceptualización de la obra, es una operación en la que pieza, proceder medial y concepción son indisolubles y por lo tanto la acción de registro se erige como construcción de sentido y significado.

Lo que ocurre en la propuesta de Acconci es que, el hecho de parpadear sirve como *input* de interacción con el medio que a su vez registra esa misma realidad. La cámara funciona como medio de interacción entre lo que sucede en la realidad y la documentación de ésta .

56 ACCONCI, V. http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/blinks-1969/ [3 de Agosto 2016.]



La performatividad como actitud creadora sucede al margen del medio que se utilice. Podemos observar cómo en este tipo de propuestas se establece una distancia respecto de la acción performativa, es decir se crea una distancia conceptual que dota a la propia pieza de cierto carácter reflexivo y al medio de una noción autorreflexiva sobre su modo de uso.

Otra de las piezas históricas que propone un modo de operar performativo, es la serie de fotografías *Inert Gas Series* (1969) del artista Robert Barry (Nueva York, 1936). En esta serie de fotografías, el artista propone una serie de acciones donde libera distintos gases inertes a la atmósfera. En las imágenes, se pueden observar, paisajes cercanos a los Ángeles, en algunos de ellos se visibiliza una bombona contenedora del gas pertinente. La acción se llevó a cabo con diversos gases, todos ellos inodoros e incoloros, gases nobles que eran liberados. En estas acciones se liberaban los mencionados gases y se registraba la acción sin ninguna otra prueba aparente que la constatación que la fotografía puede ofrecer. A pesar de que se registraba la acción, las características de los gases hace que solo contemos con la palabra del artista para saber que se ha llevado a cabo, porque la fotografía es incapaz de constatar este hecho.

131

“Si a un cierto nivel esas imágenes se muestran como prueba documental, que da fe de un estado de cosas, también queda claro que están claramente pensadas para llegar al límite potencial documental de la fotografía. A la vez que nos ofrecen el rastro inicial del momento liberador del gas, también muestra la imposibilidad de registrarlo, y nuestra atención se desplaza hacia el acto mismo de fotografiar como momento de autenticación. Así, no se pretende que la fotografía represente al gas inerte invisible sino que nos dirija hacia a él y, mediante la acción de señalar, establezca su existencia.”⁵⁷

Por lo tanto, la acción performativa ya no se encuentra en el acto de liberación de los gases, más bien se encuentra en el modo que el artista establece una mirada crítica sobre el medio de registro y por el cual crea un campo de acción de reflexividad sobre el acto fotográfico, su limitación, sus funciones que performa el modo en el que el público se enfrenta con la pieza. Establece una nueva realización crítica y autorreflexiva, donde el operar tanto conceptual, como for

57 GREEN, D. y LOWRY, J. (2007) “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfico” en ¿Que ha sido de la fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. p.53.



mal y medial convergen para dar sentido a esta serie de fotografías. Esto crea una formal relacional con el medio que es performativa, en tanto que señala el punto de convergencia y problemática histórica de los modos de constatación de los medios. Subraya la existencia del medio de igual modo que establece o indica la brecha entre su proceder y la construcción del discurso conceptual que crea. Libera al medio de su relación lineal con la indicialidad y establece un espacio crítico para un acto creativo donde la tensión entre acción y mediación erija sentido.

Un ejemplo más cercano en el tiempo y en el contexto podría ser el video *Tetsuo (bound to a fail)*, (1998), del artista Sergio Prego (Fuenterrabia, 1969) que además de operar en el campo del video establece una relación de cuestionamiento con el medio, donde la propia pieza genera su sentido y propone un acto performativo en el seno de la acción del registro.

Tetsuo, es una pieza de video de diecisiete minutos de duración, en la que podemos asistir a una serie de videos, grabados con la misma técnica, donde el objeto de estudio varía. Existen tres videos en los cuales el artista realiza una serie de acciones que registra que a posteriori, tras un proceso de posproducción monta y convierte en video. Las tres acciones son las siguientes. En la primera el propio Sergio Prego vierte un cubo con pintura en el espacio, en la segunda escupe un liquido blanquecino por la boca y la tercera es una acción en la que el artista no está presente y se nos muestra una explosión en el espacio de su estudio.

En todas ellas, el registro se lleva a cabo trazando una orbita circular en torno al la acción. Como consecuencia de la propia estructura del registro de la acción se lleva a cabo una toma sincronizada de casi treinta cámaras. El posterior montaje, en el cual el registro fotográfico pasa a convertirse en video, se aproxima a técnicas de *stop motion* donde las diferentes fotografías, puestas sucesivamente una detrás de otra, crean una secuencia, y generan la ilusión de movimiento, y de salto de cámaras. Por lo tanto el propio montaje produce la ilusión de cambio espacial por el cual la instantánea acaba convirtiéndose en un movimiento de cámara, un desplazamiento. Es decir, el artista Sergio Prego incide sobre la espacialidad, construyendo una relación temporal. El espacio se convierte en tiempo, en duración y como efecto de ello, la acción, que por la naturaleza



del registro fotográfico, se ha visto congelada, puede observarse desde todos los ángulos que la rodean. La acción paralizada crea un desplazamiento alrededor de sí misma y si el tiempo quedaba suspendido para la acción, ello produce que los líquidos y el humo adquieran una densidad y una nueva corporeidad por efecto de este desplazamiento del tiempo hacia el espacio. La acción efímera se convierte en volumen recorrible y perimetrable y por lo tanto asiste a un espejismo de corporeización del fluir de las materias que procura una mirada escultórica respecto del objeto.

Es evidente que a lo largo del video, la acción inicial de la explosión, o el vertido de líquidos son perceptibles y por lo tanto podemos reconstruir lo que allí aconteció. Por lo tanto, es cierto que el registro sigue manteniendo un nivel de indicialidad sobre la acción previa, pero, también es cierto que la acción de producir el documento, no establece una relación indiciaria como hasta ahora habíamos percibido. No establece una relación de señalar un acontecimiento pasado, es evidente que establece una relación performativa, donde la creatividad del artista y la performatividad potencial de la incidencia de los medios de registro crean un nuevo orden de relaciones con el acontecimiento, que cambia la percepción del tiempo y del espacio.

Asistimos a un acto de registro del orden de lo realizativo más que de lo constatativo. Por lo tanto, podríamos afirmar que se trata de un acto de mediación que produce un registro, un archivo de un modo performativo. No se trata de un registro sobre un acto performativo, sino que se esfuerza en crear un registro performativamente.

De un modo similar, articulando la acción de registro con una actitud performativa, podemos decir que operan algunas de las piezas del artista Manu Uranga, (Zumaia, 1980). En una de las piezas de sus inicios, podemos observar ya la preocupación por actuar en el campo de lo medial, a partir de unas premisas performativas. Para ello el artista construye un artefacto, que establece un vínculo de movimiento y de acción que a su vez restringen las capacidades o libertades de movimiento del artefacto de registro. El artefacto que el artista engarza a una bicicleta, establece tanto una reacionalidad restringida con el propio proceder del artista, así como una sesgada gama de posibilidades para poder llevar a cabo la acción de registro.

Como consecuencia, el material que se obtiene de este acto perfor

mativo, que es en sí mismo, una acción, el recorrido de un paseo en bicicleta, ofrece al mismo tiempo el registro del desplazamiento espacial y el de un desplazamiento en el orden de la imagen, que viene implementada por el intento de dominio del artista tratando de articular movimientos del artefacto; de este modo se crea una composición en el territorio de las imágenes que establece una dialéctica entre el dentro y el fuera, tanto de la imagen como de la presencialidad y de la lucha física de subordinación que el artista trata de llevar a cabo con el artefacto de mediación.

El resultado es un video secuencia de 30 min. de duración donde podemos apreciar un paseo en bici, fragmentado que muestra tanto el trayecto y el paisaje adyacente como la bicicleta y las muestras del cuerpo fragmentado del artista tratado de enfocar, encuadrar y dominar el artefacto de sujeción de la cámara.

136

Este es un claro ejemplo en el que una vez más, no nos encontramos ante una acción performativa que se registra, sino que el acto performativo es el proceder en los medios, el acto de registro deviene en acto performativo y establece una relación medial mucho más compleja y rica en la cual el resultado es una vez más, la conciencia sobre el medio y por lo tanto la activación de este mediador entre lo real y las tecnologías como campo de reflexión, crítica y batalla, productivas para la producción artística.

De igual modo, el artista aborda el acto de registro en su proyecto GIO bat (2014), donde crea una serie de dispositivos para la contención de una cámara, que establecen una suerte de relaciones espaciales y corporales con las performer que las utilizan para grabar. Este proyecto, de corte mucho más procesual y que ha abarcado un total de tres años, lo abordaremos en un apartado posterior, pero me resultaba interesante subrayar la idea de la relación performativa que este artista entabla con los medios de registro. Esta relación entre tecnologías, medios y producción de imágenes establece un entramado performativo tan indisoluble, que lleva al artista a construir artefactos específicos para la producción de los proyectos.

Con estos ejemplos parece empezar a vislumbrarse una nueva relación entre el medio de registro y la performatividad, donde las tecnologías ya no son las mediadoras, sino más bien donde la performatividad funciona como un sistema de mediación para con los medios de registro. Resulta una interesante paradoja que en este tipo de procedimientos en los que el medio se sitúa en el centro de la actividad, desde un punto de vista crítico y por lo tanto asertivo para con la experimentación de su potencial desde un prisma performativo, el medio termine por ser performado y se establezca una relación de un sistema que active estrategias y modos performativos para entrar en los entresijos de los medios de producción de archivos de imágenes, y estos terminen dejando de ser medio para otorgar ese espacio al que la performatividad se erija, ya no como un qué sino un cómo.

137

Propongo, por lo tanto, a partir de la mediación entre parámetros performativos y medios de producción de imagen, se establece una relación que según Bolter y Grusin, nos hace conscientes del propio sistema de mediación.

“It would seem then, that all mediation is remediation. All current media functions as remediators and that remediation offers us means of interpreting the work of earlier media as well.”⁵⁸

En este tipo de estrategias de mediación en las se pone en cuestión, y por lo tanto se establece una relación consciente, de puesta en crisis (en sentido positivo), el espacio productivo y sus estrategias, se procura establecer un lugar productivo mediante la acción del mediador. La mediación entendida como re-mediación ya no tratará de establecer una incidencia medial donde se produzca una relación con la mediación que trate de ser transparente e imperceptible, sino más bien evidenciará su función de mediación. En este sentido, si por un momento se propone cambiar la percepción de que los medios tecnológicos son los mediadores y la acción performativa es el objeto mediado. Estableciendo una nueva visión donde encarar la tecnología como aparato sobre el que establecer una mediación y la performatividad como un sistema, una estrategia para poder establecer un campo de acción y crear una remediación sobre los medios de producción de imágenes. En este nuevo enfoque de remediación,

58 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. (2000). Remediation. Understanding New Media. Massachusetts: The MIT Press P.55



en el que objeto y aparato mediador se invierten se crea un mediador performativo, es decir, una mediación performativa que procura, un uso de la tecnología en el orden de la remediación y por lo tanto es consciente de su potencial mediador para la producción sensible. Jay David Bolter y Richard Grusin proponen tres tipos de remediación.

*“Remediation as the mediation of mediation. Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in order to function as media at all.”*⁵⁹

Por lo tanto la mediación sería entendida como acciones continuas de remediación que hacen que en ese remediarse, la mediación se haga patente, pero no como en el caso de la hipermediación, donde la remediación se formulaba como imagen inmanente, sino más bien en el orden de producción de acción sensible y consciente. Una acción de producción sensible de la mediación, que para dar cuenta de su proceder tiene que contener un medio que remediar.

138

*“Remediation as the inseparability of mediation and reality. Although Baudrillard’s notion of simulation and simulacra might suggest otherwise, all mediations are themselves real. They are real as artifacts (but not as autonomous agents) in our mediated culture. Despite the fact that all media depend on other media in cycles of remediation, our culture still needs to acknowledge that all media remediate the real. Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real.”*⁶⁰

Así se nos presenta la remediación como espacio real, puesto que esa mediación presenta la realidad y lo real del artefacto y de su producción como partes necesarias y reales de los ciclos de mediación. Produce una remediación de lo real que se muestra ya como mediada.

59 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. Op.cit p.55. [Remediación como la mediación de la mediación. Cada acto de la mediación depende de otros actos de mediación. Los medios de comunicación están comentando continuamente, reproduciendo, y la sustitución de uno al otro, y este proceso es parte integral de los medios de comunicación. Los medios de comunicación necesitan unos a otros con el fin de funcionar como medios de comunicación en absoluto.]

60 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. Op.cit p.p.55-56. [Remediación de la inseparabilidad de la mediación y la realidad. Aunque la noción de Baudrillard de simulación y simulacros sugiera lo contrario, todas las mediaciones son a su vez real. Son reales como artefactos (pero no como agentes autónomos) en nuestra cultura mediada. A pesar del hecho de que todos los medios de comunicación dependen de otros medios en los ciclos de remediación, nuestra cultura aún tiene que reconocer que todos los medios remedian lo real. Del mismo modo que no hay que deshacerse de la mediación, no hay que deshacerse de lo real.]



“Remediation as reform. The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media. Furthermore, because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well.”⁶¹

Y finalmente nos encontramos con una mediación que establece una relación con los medios, en la que se produce una nueva forma, una mediación que asume la mediación como transformación y por lo tanto como proceso legítimo de producción de formas, donde se le otorga a la mediación legitimidad como sistema para establecer nuevos vínculos formales con la realidad.

139

En los casos anteriores que hemos examinado donde se produce una mediación consciente de su operatividad, una operación de remediación, se da cuenta del proceso mediador. Ya que, como he tratado en los capítulos anteriores, las tecnologías y los medios de producción y difusión de imágenes tratan de naturalizarse y resultar imperceptibles. Por lo tanto el único modo de hacer patente la incidencia de un medio será por el uso de la estrategia de la remediación. En este nuevo paradigma lo performativo no es un objeto que documentar o producir, sino que se ha convertido en un *modus operandi* a través del cual poder producir encuentros con otras disciplinas y medios. Más por el que establecer una mediación, será desde las estrategias performativas, que como tecnología propia de relación con lo real, adquieren esta capacidad para la activación de los medios de registro, estableciendo una relación remediadora, y haciendo que de este modo la incidencia medial sea un territorio potencial para abordar performativamente. De modo que, al invertir los roles en el juego de mediación, hace que la performatividad ya no sea objeto sobre o desde el que mediar, sino más bien una estrategia a través de la que poder actuar sobre los medios de registro.

Este tipo de mediación es denominada como re-mediación por Jay David Bolter, Richard Grusin y R. Galloway siguiendo con las analogías entre seres mitológicos y formas de mediación, que identifican este tipo de remediación con las Furias.

61 BOLTER, J.D. and GRUSIN, R. Op.cit p56. [Remediación de reforma. El objetivo de la remediación es remodelar o rehabilitar otros medios de comunicación. Además, dado que todas las meditaciones son tanto reales como meditaciones de lo real, la recuperación puede también ser entendida como un proceso de reforma de la realidad también.]



“The Furies run next to the real, but they are never about it. they reflect nothing, they reveal nothing, and they most certainly do not let something “shine forth in what it is” as Iris’s phenomenology teaches us. They demonstrate that truth is not inside or even outside the real, but simply alongside it, nipping at its heels. (For this reason the Furies follow Laruelle’s logic, that non-philosophy is “along-side” philosophy but never “of” or “about” it. The Furies can put the world in flight but, beyond that, they can neither interpret it nor immanently “remain within” it. “62

En este tipo de mediación se establece una incidencia tal que es imposible que ésta mediación dé cuenta de algo. Al contrario de lo que pudiera suceder tanto en la mediación Iridiscente como en la mediación Hermenéutica, las Furias, no reflejan nada, no dan cuenta de nada, para ellas es imposible tratar de significar nada y mucho menos mostrar nada. La mediación de las Furias supone un estar implicado en la propia mediación, establecer un vínculo afectivo (en el sentido de conseguir afectar), no existe posibilidad de interpretación, ya que este tipo de relación medial implicada, que se sitúa dentro del ejercicio de la mediación. Las Furias ejercen mediación y por lo tanto son, existen en tanto que ejercen esa mediación. Como ya mencionábamos es una mediación performativa que existe en el instante mismo que se produce y que más allá de la acción de mediación no produce residuo. Es un ejercitar productor o inscriptor de cambios.

140

“If both Hermes and Iris remain profoundly theological, the Furies type allows us to conceive of a truly secular, and hence nihilistic, mode of mediation. As a being, the Furies do not exist in any durable sense, like a material object. Instead they exist in a general state of agitation and sensuous energy. As they hound their prey, the Furies exhibit an energy of antagonism, an agitation against some target of persecution. Because of this the most useful branches of philosophy are not ontology or aesthetics, neither Iris’s immanent being nor Hermes’s interpretive journeys. In order to understand the third type of mediation, we must turn to politics, that branch of philosophy that deals most directly with force and physical transformation.” 63

62 GALLOWAY, A. R., THACKER, E. and MCKENZIE, THACKER. (2013). Excommunication, Three inquiries in media and mediation. Chicago and London: University of Chicago Press. p.59

63 GALLOWAY, A. R., THACKER, E. and MCKENZIE, THACKER Op.cit p.60.



Una mediación transformadora, consciente de sí misma en tanto que se ejecuta y que por lo tanto funciona como un sistema de mediadores. Las Furias son siempre múltiples, siempre se representan como múltiples. Responden a la lógica del sistema, no responden a la unidad, ya que son una lucha de fuerzas. Una mediación del orden de las Furias es una mediación crítica, que cambia el orden sobre lo que se ejerce la mediación y que por lo tanto es productora de transformación. Puesto que procura transformaciones no puede dar cuenta de la mediación ya que la mediación deviene en cambio.

141

Podríamos decir que se trata de una mediación que pone en jaque la mediación misma y por lo tanto es una puesta en crisis de ésta, que establece una incontinencia formal ya que su propio proceder es transformador y por lo tanto opera dentro de la inconsistencia formal. No es un qué sino un cómo, un sistema medial, una red con el potencial de la mutación mediante el contagio. Un sistema que establece relaciones exteriores para poder seguir propagándose. Y ¿que puede ser más performativo que un sistema de mediación incisivo sobre un medio que se profana e hibrida todo cuanto alcanza transformándolo en una estrategia productiva?. Una mediación *furiosa*⁶⁴, que se antoja como único sistema para subsistir en la marea de simulacros mediales que no hacen más que legitimarse a sí mismos, estableciendo un orden de subordinación de la imagen respecto de la acción, y no una articulación enriquecedora entre ambos.

64 De las características de la Furias

Vejeciones después de vexations

En este pequeño capítulo de análisis sobre lo que fue *Vexations* quisiera incidir en los aspectos que creo que en el proceso han sido determinantes, para aprender y para ir aclarando y resolviendo dudas en torno a los proyectos performativos que encontraba.

En este proceso tanto del hacer y desde la investigación en la praxis así como desde la investigación teórica que se ha llevado a cabo, se han ido perfilando y aclarando ciertas ideas o preconiciones que desde un inicio se mostraban como dudas, pero sin poder detectar cuáles eran las causas para dichas sospechas respecto de los resultados formales del proyecto *Vexations*.

Las sospechas que yo misma tenía sobre ciertos procederes performativos creaban ya preconiciones alrededor de este tipo de prácticas que se constituían a partes iguales como impulsos de rechazo a ciertas formalizaciones así como una pulsión por ciertos modos de proceder. Es por lo que este proyecto se mostraba como ineludible y como necesario desde una praxis individual y experimental, ya que de otro modo no sería posible detectar cuáles eran las raíces de esas pulsiones que establecían su vínculo con el proceder y la experimentación personal.

Ahora, desde la distancia temporal y emocional soy capaz de mirar el proyecto y detectar esos síntomas que a priori eran mera intuición. Tras el anterior capítulo donde he abordado ampliamente la relación entre la performatividad y los medios de registro o de producción de imágenes, puedo revisar *Vexations* desde una mayor profundidad. Estableciendo con el proyecto una mirada crítica que explique las pulsiones y rechazos que ciertos resultados me producían.

Vexations aborda esta cuestión de la convergencia y la articulación entre el acto performativo y su constituirse en piezas de modos muy diversos.

Para empezar y como ya expliqué en el capítulo inicial donde se describía el proyecto y sus resultados desde un análisis más descriptivo, el proyecto partía de la premisa de saber que iba a ser una performance privada, solo para los participantes y que por lo tanto, establecía un vínculo del orden de lo experiencial de un modo activo,

ya que cada uno de los asistentes era a su vez , de algún modo y con funciones distintas, un performer (un agente activo). Por lo tanto era una performance colectiva donde cada cual tenía su función individual que formaba parte de un colectivo.

Este indicio ya auguraba que tenía claro que no quería establecer ninguna relación con el espectáculo y con un público que hiciera de receptor y proponía una experiencia participativa y colaborativa. Eso era importante para mí. Era el modo de escapar de la performance al uso y poder experimentar una producción performativa que no fuera una performance.

La segunda cuestión por abordar ahora, es la de los distintos modos y usos de la mediación tecnológica. Tal y como se puede intuir, *Vexations* aborda, de modo inconsciente en un inicio y finalmente desde la consciencia, los tres tipos de mediación que he ido explicando extensamente en el capítulo anterior.

143

Si ponemos como ejemplo las fotografías y el vinilo, podemos observar que en el vinilo se produce una mediación hermenéutica, donde el puro registro del sonido, da cuenta en formato de vinilo, sobre la realidad sonora que se produjo en el transcurso de la performance. Una mediación hermenéutica donde el medio del vinilo transportaba *fehacientemente*⁶⁵ el sonido de *Vexations*.

Si por el contrario nos centramos en la serie de imágenes que se produjeron, podemos observar dos tipos de fotografías. Por un lado están las fotografías que registran la acción y por lo tanto trazan un relación medial, basada en el dar cuenta del acontecimiento, véase que nuevamente el modo hermenéutico impera en ese querer ser lo más imperceptible y por lo tanto bajo el deseo de ser fiel al acontecimiento tratando de mostrar una objetividad y una neutralidad medial. Dentro de la serie de fotografías, como ya he mencionado, también podemos encontrar fotografías donde el resto de fotógrafos o los cámaras de video o los focos de iluminación son capturados. Estas fotografías donde se ve la acción pero de algún modo también a nivel de imagen se captura el entramado y la estructura tecnológica que fue necesaria para llevar a cabo la performance.

Detectaba una especie de pulsión hacia ellas que en un principio no sabía descifrar bien, pero que en este proceso de la tesis y tras la

65 Notese que me refiero a la falacia que la propia mediación hermenéutica produce en su ser fiel al contenido.

investigación teórica, me doy cuenta de que es por que producen un efecto seductor de hipermediación donde a través de mostrar la imagen del entramado tecnológico, crean la ficción de una transparencia medial, al modo de iris, establecen una relación con el observador donde juegan el juego de la transparencia, para de este modo capturar en la propia imagen la estructura y producir el efecto de convertir en tema la propia mediación de la performance. De algún modo creaba un espacio de representación autorreferencial que se retroalimenta sobre sí mismo y establece una relación con el observador donde por exponer demasiado no deja que este pueda penetrar en la imagen. “Es una especie de mirada ya te lo he enseñado todo, no hay nada que te puedas cuestionar por que ya te he desmontado el trampantojo yo”.

144

Estas imágenes que en un principio me atraían con el paso del tiempo han perdido ese interés, ya que encuentro que ese gesto de transparencia que procura la mediación iridiscente, establece una relación donde se produce un efecto de ficción sobre la performance y el acto performativo, y que si pueden ser interesantes para mí, como imágenes que den cuenta del proceso, como objeto o pieza final se me antojan demasiado impositivas. Crean un doble truco, el efecto de enseñar el truco para que otro truco más complejo pueda seguir operando sin ser cuestionando.

Por el contrario y a través del paso del tiempo, ha habido otras dos piezas que han ido implementado el interés que en mi producían. Por un lado está el video, que por sus condiciones propias de producción, que mencioné en el capítulo introductorio al proyecto, opera y se estructura de un modo diferente a las fotos. El haber contado con el tiempo suficiente para establecer una relación más distante con el material registrado, fue la clave para no operar desde la inmediatez y el afecto de pulsión que me llevaba a querer ser fiel al registro y por lo tanto establecer una mediación que no interfiriera el material obtenido. Tal y como manifestaba antes, el tiempo de distanciamiento procuró que mi enfrentamiento con el material que tenía fuese desde la distancia emocional. Trabajé con los archivos de video como si no fuesen míos, como si en vez de un registro de una performance el material fuese de archivo procurado por cualquier otra fuente. Este ejercicio de diferencia, de distanciamiento respecto

del objeto fue clave para pasar de querer dar cuenta sobre lo que en la performance aconteció a querer erigir y estructurar algo con sentido propio con el material que tenía.

El video, que ya ha sido suficientemente descrito en el inicio, conseguía que más allá de mostrar la performance algo interesante, se articularan registro videográfico, acción performativa y edición (postproducción) de video. En este proceder es donde yo ya no podía ser fiel a la imagen proyectada, a lo que esperaba del proyecto y por lo tanto el proyecto dejaba tal vez su naturaleza proyectual un poco de lado para empezar a celebrar un espacio para el proceso.

Además de ello, producía que la mediación tecnológica se postulase como espacio performativo, donde procurar una mediación del orden de la re-mediación, que asumiese su cualidad mediadora y procurase un entramado formal, conceptual, y estructural que le diesen sentido al video. Una mediación Furiosa que diese cuenta de su incidencia, así como de su potencial transformador y productor y por lo tanto estableciese una relación dialéctica en el orden de las imágenes que implementase el acto performativo y el material que de él se había obtenido y lo reescribiese como realidad videográfica.

Una realidad de producción de obra; una mediación activa, consciente y cuestionadora de sí misma.

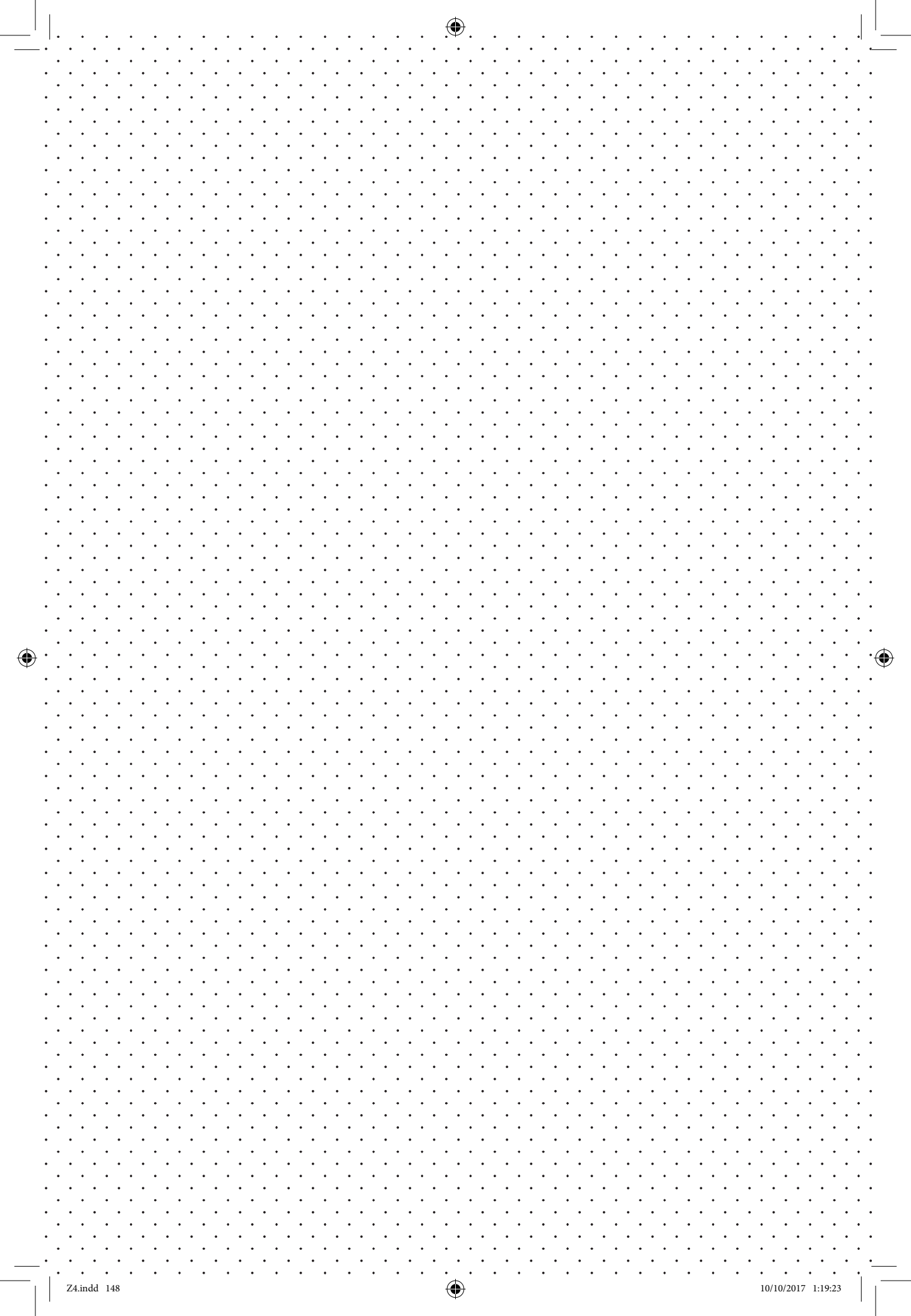
Por otro lado, la otra pieza que también se ha sostenido en el tiempo son los prototipos 1 y 2. Estas esculturas obtenidas mediante moldes de las superficies golpeadas por los músicos en la performance de algún modo también siguen la misma lógica media que el video y por lo tanto se posicionan en un territorio similar sobre el proceder performativo. Aunque resulte más dificultoso percibir el modo de actuación y la estrategia de mediación que se ha seguido, trataré de abordarlo. Su naturaleza escultórica hace que el tipo de mediación que tan claro podíamos discernir en el apartado de las imágenes resulte un poco más compleja. Pero, como venía diciendo, no se trata de una pieza que sea un detritus o un residuo de la acción. Ello conllevaría haber expuesto o haber trasladado al estatus de pieza, parte de los artefactos que se construyeron para llevar a cabo la acción. Si hubiese procedido de este modo, trasladando a la exposición el objeto de la acción hubiera establecido una relación hermenéutica en el territorio de lo escultórico, ya que a pesar de su cualidad

objetual, estaría estableciendo una relación de dar cuenta de lo que fue, con una operación de inmediatez que produjera la falacia de la no mediación y por lo tanto, a igual que en el orden de las imágenes diese cuenta de lo que aconteció. Una relación hermenéutica donde se muestra el resultado, la consecuencia como pieza en sí.

Pero no fue el caso, tampoco lo fue que se interviniera la estructura de aluminio para , por ejemplo, con una operación de deconstrucción, mostrar una versión más sofisticada de ésta, o bien mostrarlas deconstruídas o estableciendo algún tipo de intervención formal, utilizando el material de las estructuras iniciales para producir un objeto que operase ya fuera de la lógica del artefacto y empezase a funcionar dentro de la lógica del objeto escultórico. Esto hubiera dado cuenta de una mediación o mejor dicho de una hiper-mediación donde utilizando la estrategia iridiscente, la presencia del objeto fuese a su vez medio de dar cuenta de la acción y de la operación de mediación.

Por el contrario se optó por trabajar con las formas obtenidas a través de la performance, tratando de tomarlas como punto de partida para desde su cualidad de material y no de objeto artístico, poder crear algo que recogiese algo de la naturaleza del acontecimiento pero encontrase su lógica propia y no deudora de la acción, como objeto artístico emancipado. Para ello, estaba claro que no se podría crear ninguna réplica del objeto inicial, y por lo tanto se tomó la decisión de trabajar mediante moldes en negativo. En este proceder y por necesidades propias del proceso de producción la pieza, que realmente no tenía ningún molde, sino que usaba como molde el material residuo de la acción, la forma inicial se vio transformada y modificada, de modo que los vacíos que las estructuras iniciales tenían se trabajaron como masa también y por lo tanto el resultado final, -los prototipos- no son copias exacta, ni siquiera en negativo, de las estructuras iniciales. Así pues una vez más y tal vez ésa sea la razón de que estas dos piezas, video y prototipos sigan vigentes para mí, se establece una relación medial de re-mediación donde a modo de las *furies* se crea una mediación que traza, muta el objeto inicial, estableciendo una reflexión sobre el propio proceder medial que se inscribe en el aspecto conceptual, formal y estructural de la lógica y estrategia de creación del objeto artístico.





AMOR

Se construye mirada en la distancia.

Salir del deseo

Tras lo analizado en el cuerpo de ensayo anterior, *Deseo*, podemos observar que *Vexations* sirvió como proyecto experimental en el cual hacer frente a muchas cuestiones sobre como operar en el territorio de las estrategias performativas. Por sus características proyectuales y su concepción de acción performativa, resultaba evidente que operar desde el deseo creaba ciertas dificultades a la hora de dar cabida a una experimentación y a una reflexividad en el seno del proyecto. *Vexations* era una vejación proyectual que se cerraba sobre sí misma en tanto que el deseo, el impulso que la propulsaba, dejaba de operar. Establecía una dificultad basada en que la ejecución del proyecto tuviera que constituirse en un primer intento, en el impulso puro, y por lo tanto, impedía que se estableciesen un tiempo reflexivo y de experimentación. Vejaciones, como proyecto performativo de un solo acto, negaba la experimentación impidiendo también el operar procesual en su eje proyectual puro y, por lo tanto, imposibilitando que se estableciese un vínculo más allá del orden experiencial.

150

El deseo, en tanto que impulso puro, procura una inmersión afectiva que atrapa al agente actor, al individuo y por lo tanto impulsa y produce una suerte de inmersión donde este es incapaz de discernirse del acto. El deseo impone su propia ley impulsiva conteniendo y envolviendo en un mismo nivel de inmediatez agente, acción y objeto. Por esta cualidad inmersiva, dificulta una mirada crítica y consciente sobre la operación artística llevada a cabo por cada parte implicada en dicho propósito. Como bien apuntaban tanto el video como las piezas de los prototipos, era indispensable establecer en la concepción del proyecto un tercer tiempo, un lapsus en el cual se estableciese un espacio reflexivo crítico y experimental para con la operación artística. Era necesario desplazar la acción performativa hacia un tiempo de reposo, donde desde el distanciamiento y el re-estableciendo de una mirada crítica, la estrategia performativa interiorizase un operar más procesual, alejándose así de su maniobrar mas inmediato. En esta tentativa, se podía intuir que la operación afectiva implicada era aquella en la que el deseo mutaba en un afecto más sofisticado donde el impulso de obtener o llegar al objeto/idea/cuerpo aspirados se convirtiese en un constructo de otra índole donde

se establecía una bi-direccionalidad próxima a la operación afectiva que se produce en el amor. Identifico este desplazamiento del orden de la inmediatez experiencial hacia un enfriamiento que instaura una mayor complejidad con el amor por diversas razones. En el afecto del amor, o en la operación afectiva del amor, es indispensable establecer una mirada exterior que le contenga a una misma como objeto de análisis. Para poder integrar la vuelta, la respuesta y por lo tanto el reflejo que nuestro impulso produce, es indispensable crear una diferencia, un distanciamiento afectivo donde la operación y la capacidad incisiva y performativa del individuo articulándose con la operación artística sea concebida desde una exterioridad o mejor dicho desde el umbral de la individualidad. Ello proporciona un marco de análisis donde se instala una consciencia sobre la propia operación productora. En ejercicio del amor, es indispensable establecer una consciencia de la exterioridad, un desplazamiento que procure el espacio del otro como lugar de operaciones, ello inevitablemente conlleva a crear una mirada crítica sobre la incidencia de una sobre lo otro. En el amor, es indispensable establecer una vinculación que permita verse a una desde un afuera y por lo tanto capacite ver las consecuencias del operar de ese afecto en la ecuación general. De este modo, se establece un ejercicio de distanciamiento sobre el deseo en pos de instituir un nuevo espacio que posibilite comprender, leer y resignificar lo que está aconteciendo. Amar de algún modo es reconocer la falta, es como diría Lacan en palabras de su seminario 5, amar es dar lo que no se tiene a alguien que no es. Por lo tanto como venia mencionando amar es reconocer la falta, la incompletud.

Ello establece una relacionalidad que rompe por completo la posibilidad de la retroalimentación que operar en el deseo promovía. El amor opera desde la conciencia del otro que le otorga su posición limítrofe del umbral, en la cual la pulsión de autosatisfacción del deseo es reemplazada por una consciencia de la operación en donde termina uno y comienza el/lo otro. Establece una relación con otro, con un exterior que impide que se active un ciclo autopoyetico y autoreferencial y establece la necesidad de trabajar con la falta, la falta como espacio interactivo donde uno proyecta su afecto. Nos encontramos pues, ante una exterioridad que nos posibilita ese juego de querer dar, de establecer un intercambio con otro, entendido éste como persona o como el ejercicio artístico. En ese intento se crea la

esperanza de un encuentro. El amor vendría a jugarse hasta cierto punto como promueve Lacan en ese dar lo que no se tiene, en ese invento que vehiculiza un encuentro o lo hace posible, sin saber que el amor es impotente de alcanzar su deseo de hacer de dos, uno. Es por lo que decimos que es imposible establecer una operación donde desde el ejercicio amoroso se consiga completar esa falta. Amar o establecer una operación amorosa incluso en el ejercicio artístico, implica reconocer la falta de uno y ubicarla en el/lo otro, proyectar la falta y establecer desde esa falta ubicada en el otro una relacionalidad bidireccional. El amor implica la aceptación de nunca conseguir el deseo y operar desde la falta y la brecha que distancian el deseo de su consecución. Esta maniobra impide seguir elaborando el ejercicio artístico desde el impulso puro y permite concebirse al individuo como agente participante de la operación, aceptando la responsabilidad de sus actos y sus consecuencias. El amor tiene que ver con la consciencia de la incidencia del operar de una, de la experiencia de lo que una misma ejecuta. El individuo como agente activo, tiene que poder verse como sujeto parte, como parte incisiva, no puede ser la cosa, no puede ser objeto de deseo ni ligar donde ésta operación afectiva se produce. El/lo otro establece un afuera que inaugura un acto de generosidad e impotencia a partes iguales. El ser sujeto implica concebirse como operador que crea un impulso y que es consciente de la reacción que produce. Ello implica asumir un desencuentro, así como en el deseo se operaba desde la constante persecución, en el operar amoroso habrá que asumir la falta, la no totalidad de una. Ello implica un yo incompleto, falto, que es consciente y que además opera desde el saber su falta. Integrar la falta como espacio latente hace indispensable el poder reconocerse como parte y por lo tanto establece una mirada crítica y externa sobre una misma.

152

Podríamos decir que nos encontramos en una época de malos tiempos para el amor. En este periodo en el que la urgencia, la inmediatez apremia parece extraño implicarse en una operación amorosa para con la producción artística. En estos momentos de premura, el amor como ejercicio de autoconsciencia y de generosidad se convierte casi en ejercicio de riesgo. El acto amoroso, para la producción artística, ese acto creativo que por lo tanto implica la consciencia de un exterior, de un otro y de un sujeto que interfiere en ese/o otro, está en peligro. La necesidad de disociarse de uno como entidad total y

percibirse como una entidad desde la falta que otorga al otro exactamente esa falta, ya que no tiene nada mejor (más real) que ofrecer, es en sí mismo un ejercicio de alto riesgo en los tiempos que transitamos. Para poder hacer frente al acto creativo desde la consciencia, el Budismo propone una operación de desplazamiento espacial y emocional donde se adquiere distancia respecto de los objetos y por consiguiente, el sujeto es liberado del sufrimiento (*dukkha*) (desilusión, descontento, insatisfacción) que el deseo, en un ciclo de constantes renacimientos, produce.

Así pues, *Vejeciones* apuntaba certeramente a que era necesario integrar en el seno del siguiente proyecto un desplazamiento temporal, que procurara un operar consciente para la experimentación y la reflexividad donde se estableciese, como ya he mencionado en repetidas ocasiones, un distanciamiento respecto del objeto de deseo, donde el impulso y el objeto se disociasen para poder operar en la brecha que se creaba a través de ellos. Era indispensable establecer una diferencia afectiva para generar un espacio que diese lugar a la experimentación, tanto formal como experiencial que en *Vexations* no tuvo espacio.

Veía la necesidad de un espacio que diera cabida a la experimentación y estableciese un alejamiento; pues donde uno está inmerso, es parte activa y no puede alejarse ni diseccionarse de la experiencia, lo que dificulta establecer un espacio experimental consciente. La experiencia es parte de la experimentación, pero establece una relacionalidad absolutamente vivencial que invalida la capacidad de adquirir una visión de la totalidad. Las experiencias se adquieren mientras que los experimentos se presencian o se realizan. Es decir, nuevamente nos encontramos ante la disociación en la cual se puede apreciar que la experiencia se adquiere y advienen en el espacio del cuerpo humano, mientras que el experimento señala hacia una experiencia exterior a nosotras mismas y por lo tanto a la que solo se puede asistir, no adquirir. En ella se posibilita un conocimiento crítico que desde el distanciamiento aleja la experiencia de lo vivencial y la instaura en una lejanía propicia para desde la observación producir conocimiento.

“El homínido que saborea, observa, que condimenta, quien ha dejado de estar sometido a las relaciones de continuidad conductual, de inmediatez entre estímulo y respuesta, instituyendo una distancia, una demora, un intervalo, una mirada. Solo existe especie desde el saber.”⁶⁶

Un espacio donde se pudiese establecer, crear un saber, inevitablemente necesitaba de la experimentación, y un desplazamiento del deseo de constatación. Cuando me refiero al deseo de constatación quiero decir que el deseo proyecta una imagen y el impulso consiste en querer conseguir dicha proyección, el deseo es impulsado y arrastrado por una proyección, pero por ello mismo niega un proceder que procure el emplazamiento de dicho ideal. Ello no permite un amor por el hacer, por el construir hacia dicha proyección. Con ello, se establecía la necesidad de un proyecto que abordase el hacer desde un aspecto más procesual y diese cabida a la prueba, al ensayo y al error como parte constituyente. Un proyecto basado en la búsqueda, en la experimentación que desdibujaba el objeto de deseo y por lo tanto replanteaba la relación que se establecía con el tema. Al potenciar el procedimiento, inevitablemente el tema empezaba a no ser el elemento central de la operación artística. El tema empezaba a no ser un objeto ideal a perseguir y por lo tanto el proyecto no provocaba un deseo de constatación, no se afianzaba en la problemática de tener un objetivo que cumplir y una problemática que abordar. Así, la pauta de trabajo cambiaba y establecía un nuevo proceder donde en el proceso del proyecto la dirección establecida por el objetivo/idea/tema pudiese variar.

Por lo tanto, en este nuevo propósito, *Buen tiempo buen tiempo en la vida*, lo procesual se abrió paso a través de un formato de producción artística que combinaba la experimentación y la investigación. Estas dos áreas, enmarcaban un tema amplio, supeditado a la búsqueda y el desarrollo experimental que se basaban en los vínculos entre experiencia personal, trabajo de investigación y proceder artístico. Experimentación e investigación trataban de encontrarse en la convergencia de un proyecto procesual

66 Moraza, J.L. (2004). “El deseo del artista”. Transcripción seminario Arte y Saber. Arteleku. San Sebastián y UNIA, (Sevilla), p. 1.

*“Si yo te amo, es que tú eres amable. Soy yo quien ama, pero tú, tú también estas implicado, puesto que hay en ti algo que hace que te ame. Es recíproco porque hay un ir y venir: el amor que tengo por ti es el efecto de retorno de la causa de amor que tú eres para mí. Por lo tanto, algo tú tienes que ver. Mi amor por ti no es sólo asunto mío, sino también tuyo. Mi amor dice algo de ti que quizá tú mismo no conozcas.”*⁶⁷

155

Descubrir el que pretende ser el propósito de este trabajo de investigación, que se enmarca desde la praxis en una experimentación reflexiva que dé lugar a descubrir cual es tanto a nivel artístico como procedimental, es decir tanto a nivel de tema como de proceder ese que crea una pulsión y propulsa el motor de la creación. Ese que es causa y efecto a su vez y que es en sí mismo escusa, razón y respuesta de la necesidad de creación. Necesidad de entender el hacer, que demuestra un deseo por el hacer, una pulsión por el querer saber sobre el propio hacer que lo alejan del deseo inmediato por el querer obtener. En cierto modo podríamos resumir que se trata de una operación en la cual, la falta, el saber la falta sumerge el proceso artístico en un querer ser que lo aleja de un querer tener.

Descubrir el qué y con ello el cómo, descubrir la raíz de la pulsión, del afecto motor, era el propósito de este proyecto de investigación y creación. Por ello, *Buen tiempo, buen tiempo en la vida*, trataba de constituirse como un proyecto consciente de su vertiente experimental y de búsqueda, intentando establecer vínculos bidireccionales entre la praxis y la teoría que la amplitud y la selección del tema le propiciaban. Un proyecto de investigación experimental e inevitablemente experiencial, que establecía como territorio una exterioridad temática para abordar la operación del arte. En este nuevo proceder, la estrategia performativa no podría operar solo en una dimensión temporal inmediata de la propuesta, por lo tanto, trataba de alejarme de la performance tal y como se abordó en *Vexations* y establecer un vínculo con la performatividad, donde lo performativo se erigiese como *modus operandi*, como estrategia de activación de la investigación y por lo tanto, de núcleo radical del proyecto. En este proceder del trabajo, se creaba una forma procesual en la cual la aparición del significante se demoraba hacia un tercer tiempo en el cual, el resultado del proceso fuese articulado y se mostrase en su totalidad.

67 MILLER, J.A Transcripción entrevista con Jacques Alain Miller en Nueva escuela Lacaniana del campo Freudiano, Ciudad de México. <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Problemas-de-pareja/352/Sobre-el-amor-Jacques-Alain-Miller> [Consulta:3/03/2016]

Por lo tanto, las nociones de fragmento, de parte y de necesidad de articulación empezaban a operar y éstas creaban una necesidad de articulación para que el significante emergiese. En este sentido podríamos decir que este nuevo proyecto partía de la intencionalidad de abordar distintas tentativas plásticas de acercamiento a un tema. Dichos resultados plásticos de experimentación e investigación en torno al tema y la aproximación frente al legado de Reich¹ debían finalmente constituir un corpus de ensayo donde el sentido se articulase y erigiese en la puesta en común de dichos resultados. Dicha responsabilidad de configurar una totalidad articulada y consecuentemente recaía en el montaje, concebido esta vez como montaje de exposición donde los diversos experimentos de aproximación para con el objetivo de investigación se mostrasen y erigieran un corpus integral que hiciese emerger el sentido de este proyecto de investigación desde la praxis. Desde la fragmentación, se trataba de operar en la brecha entre significado y significante, y pretendía erigir un proyecto que aunase experimentación e investigación, que permitiera construir un espacio común entre teoría y praxis, creando una dimensión donde la performatividad funcionase como estrategia vinculante en el intervalo entre estas dos instancias.

156

Para ello, era indispensable ese tiempo de enfriamiento del acto productivo en el cual el vínculo de las partes se visibilizase y con ello se hiciese patente el cómo la estrategia performativa incidía a modo de contagio residual en la articulación de los elementos. Con ello, se pretendía minimizar la importancia del resultado final, deshabilitándolo como fin en sí y dando cabida a los experimentos procesuales en tanto que ensayos. Esta aspiración buscaba desplazar la imagen proyectiva del resultado final, tal y como ocurriera en *Vexations*, y establecer tentativas no definitivas de acercamientos no concluyentes hacia un mismo objeto de ensayo. Este nuevo *modus operandi* liberaba a la propuesta de ser percibida de un modo totalitario y creaba interrupciones y rupturas que disponían resonancias necesariamente articulables entre un objeto de deseo (tema) y un operar. Se pretendía así, un sistema que mostrara reciprocidades y que terminase por articular una conciencia de sí mismo como proyecto, integrando la metodología procesual de su propio desvelamiento, del desvelamiento del tema. Un espacio proyectual en el cual mediante el desplazamiento se crease una exterioridad (el tema) que fuese abordable y,

por lo tanto, abriese la posibilidad de trabajar entre lo personal y lo ajeno, entroncando y articulando las dos normativas mediante el uso de la performatividad como estrategia de desplazamiento de sentido, en la cual, mediante el despliegue de la búsqueda, se construía su propio sentido y forma.

Se percibía, por lo tanto, el deseo de tratar de estudiar y analizar las relaciones que se establecen entre las partes que sustentan un proyecto, de manera que la lejanía se convertía en requisito primordial para poder atender a las estrategias que a modo de sistema se articulan en su seno. Para llevarlo a cabo, me propuse un proyecto que ya abogaba por una metodología de corte más procesual, que a medida que fuera avanzando iría perfilando y descubriendo nuevas necesidades de forma y de conceptualización, así como de usos de la performatividad como estrategia de trabajo. La tentativa proponía un acercamiento en forma de investigación sobre el legado y la vida del científico e investigador Wilhelm Reich. El tema, en tanto que fuente de búsqueda en este proceso de investigación, solo era capaz de perfilar un perímetro delimitador del proyecto. Ello establecía un cerco de operaciones dentro del cual estaba permitido intervenir, pero que no delimitaban un fin claro. Por otro lado, la consciencia de que ese carácter procesual le infería al proyecto un abordamiento performativo a modo de red que articulase los acercamientos plásticos sobre las investigaciones de Wilhelm Reich, creaba la necesidad de permanecer atenta al tipo de relacionalidad que se iba estableciendo entre el tema, la experiencia de la investigación, la praxis y la forma, teniendo que prestar especial atención al espacio de ruptura que se creaba entre un legado histórico y su cualidad de archivo y su actualización desde el campo de las artes plásticas. Esta re-lectura productiva que la práctica artística le infundía al proyecto *Buen tiempo, buen tiempo en la vida* creaba una estrategia de acercamiento, apropiación y re-articulación llevada a cabo desde un proceder performativo que ponía de manifiesto la cualidad procesual de cualquier proyecto de investigación y experimentación entendida ésta como búsqueda y no como sistema de constatación.

El desplazamiento al que anteriormente aludía se refiere a la tentativa de tratar de abordar una realidad de un tema de investigación ajeno al territorio de las artes plásticas donde se trata de construir una

búsqueda sobre un legado, un proyecto de proceder práctico que ya partía del acercamiento al archivo y que incidía sobre la herencia de un agente externo. De este modo, yo pretendía reactivar un proyecto distante a mi proceder artístico mediante el uso de la performatividad como estrategia de reescritura e interpretación activa y creativa, por la que se establecía una analogía realizativa y no meramente constativa sobre un testimonio.

Por lo tanto, la performatividad se enfocaba como estrategia incisiva de una operación de relectura y articulación, mediante la cual crear nuevas realidades sobre un material de archivo precedente. El proyecto quería establecer una mirada activa hacia el pasado, que crease una nueva perspectiva futura, en la que la mediación (sobre un legado) no ya tecnológica sino performativa, proyectase nuevas posibilidades de percepción y lectura hacia un futuro. La performatividad actuaría como sistema que imprime una latencia a un real pre-existente y libera, mediante esta operación artística, el legado de Wilhelm Reich de su problemática en torno a la *veracidad*, propia en cualquier caso, del espacio científico. Con este proceder le otorga a la herencia reichiana una verdad acontecimental, una verdad producida por el proceder del acontecimiento artístico, que en última instancia es propia de la operación performativa.

Buen tiempo, buen tiempo en la vida.

El proyecto *Buen tiempo buen tiempo en la vida* nace como una propuesta de investigación desde la praxis. Este proyecto pretende establecer un acercamiento entre la investigación teórica y la experimentación formal, creando campos híbridos de retroalimentación donde las dos partes se enriquezcan mutuamente y creen un lenguaje transversal y nutricional para los dos modos de conocimiento y saber.

En este sentido, el proyecto se postula a medias entre la praxis y la investigación, poniendo el foco sobre un tema como el acto creativo, así como sobre el propio cuestionamiento de la noción de investigación desde las artes plásticas. Es por ello que, por un lado, trata de ahondar en el tema del proyecto, pero por otro lado podría decirse que, de lo que trata es de cuestionarse a sí mismo sobre las capacidades de crear un proyecto de investigación desde la praxis en el campo de las artes plásticas, que pueda producir territorios propios del saber, así como, resultados específicos que den cuenta de la naturaleza propia de este tipo de investigaciones. Este proyecto se convirtió en uno de los primeros en los que fui consciente de que, en el propósito proyectual de las artes plásticas, el tema queda relegado a un segundo plano, y por lo tanto el verdadero tema que subyace es un cuestionamiento sobre el propio medio, sobre sus límites y sobre su pertinencia para tal cometido.

En consecuencia, *Buen tiempo, buen tiempo en la vida*, arranca como un proyecto de acercamiento a la figura del psicólogo, científico e inventor Wilhem Reich, pero termina convirtiéndose en una meta-reflexión sobre las estrategias propias de la representación, sobre la necesidad de un tema para el proyecto y sobre todo, sobre el cómo abordar la tarea de la propia producción artística. Para ello, se optó por ir analizando los agentes que en el proceso de este cometido de creación/producción toman parte, indagando sobre su peso y relevancia a lo largo de este trayecto de constitución de un proyecto.

Los agentes a los que me refiero son la idea, la materialidad y los modos de enfrentarse al hacer, que a su vez corresponden a los campos de lo conceptual, lo formal y lo performativo de la producción.

Dicho lo cual, quisiera mencionar que es el primer intento para abordar un proceso proyectual, y no un proyecto procesual. Y

aunque desde la distancia es evidente que el problema para conseguir dicho cometido fue el de apoyarse demasiado en la concepción del proyecto, y por lo tanto, el resultado fue el de dar mucho peso procesual solo al aspecto conceptual del proyecto, quedando el resultado formal poco atendido, fue un paso necesario para empezar a comprender que la estrategia de producción debía de modificarse para que ninguno de los mencionados tres parámetros se supeditase al otro y se estableciese un equilibrio entre estrategia de acción/producción, marco conceptual/tema y experimentación formal/resultado.

Parametros y contexto del proyecto

160

El proyecto se inicia como un proceso de acercamiento e investigación sobre la figura del psicólogo y científico Wilhelm Reich. Este discípulo de Freud es la constatación de una figura controvertida para la ciencia, que inicialmente fue perseguido por los nazis, después por los comunistas, para finalmente terminar encarcelado por un delito de salud pública por la CIA en Estados Unidos. La figura de este investigador ha sido muy cuestionada por la comunidad científica y es considerada poco ortodoxa. Sus métodos de estudio e investigación han friccionado siempre con el sistema científico impuesto y por lo tanto, con las metodologías racionalistas y de constatación que en su época eran entendidas como buenas prácticas. Así pues, su legado es considerado por la comunidad científica imperante como un cúmulo de divagaciones pseudocientíficas. Hay que mencionar que también existe un alto número de seguidores de sus teorías, y que estas comunidades siguen en activo aplicando y ampliando su pensamiento en la contemporaneidad.

En lo que a mi proyecto de investigación-creación concierne, el interés residía en emprender un acercamiento donde lo realmente relevante era el encontrar en el transcurso de la investigación hallazgos que funcionasen como material sensible y apto para ser incluido e interpretado en la formalización del proyecto. Es decir, realmente el planteamiento era el de iniciar un acercamiento a esta figura y su

legado para, en este transcurso y trabajando de un modo transversal, ir construyendo una aproximación estética que desembocase en la articulación de un proyecto. En este caso, más que en ninguna de mis propuestas anteriores, se concibe la idea de proyecto como flecha lanzada. La idea de proyecto se encara como dirección a tomar, para abordar un proceso enriquecedor y constitutivo de sentido. Por lo tanto, el peso inicial de la propuesta tomaba claramente un prisma conceptual, ya que lo que se planteaba era, por un lado, establecer un acercamiento y estudios sobre las teorías *reichianas* y su figura, y por otro lado, fundar un laboratorio de creación donde dichas teorías y vivencias personales experimentadas se resolviesen formalmente.

161

Consiguientemente emprendí la propuesta desde un acercamiento teórico sobre Wilhelm Reich, como ya he mencionado, con la intención de integrar dicha documentación y archivos como material de trabajo. En este quehacer una parte importante de la propuesta residía en viajar hasta Rangeley, en el estado de Maine (EEUU), donde residió el investigador y donde se encuentra el laboratorio y el museo oficial sobre Wilhelm Reich. El propósito de este viaje era el de crear una pieza audiovisual de carácter documental, la pieza que nacía frente al propósito de producción de un documental de corte experimental, cercana a los denominados documentales performativos⁶⁸ donde se hiciese patente el propio recorrido de acercamiento e investigación hacia la figura de Reich, así como de producción del

68 Wilhelm Reich (Dobrzanica, Galitzia, Imperio Austrohúngaro, 24/03/1897- Lewisburg, Pensilvania, EE.UU 3/11/1957) es uno de los pensadores más controvertidos del siglo XIX. De origen Austrohúngaro, fue uno de los discípulos más destacados de Sigmund Freud. En sus inicios mostró gran interés por los aspectos del inconsciente, neurosis y la libido de las teorías Freudianas, para más tarde centrarse en los aspectos psicoanalíticos de la sexualidad. En su segunda etapa se centra en la convergencia y la realización de una teoría sintética entre psicoanálisis y marxismo, estableciendo un campo de investigación más filosófico. Tras estas dos etapas sus investigaciones se centran sobre la influencia de las patologías psíquicas en el cuerpo físico, donde a diferencia de la corriente Freudiana establece una terapia basada en la incidencia de este. Su mayor diferencia respecto de las teorías Freudianas es que sí Freud se basa en propiciar una adecuación del paciente al principio de realidad, Reich mantiene una corriente en la que defiende que lo que debe cambiarse es la realidad o la vivencia sobre esta. Su última etapa se centra en la evolución de las investigaciones de estas teorías de la energía sobre los cuerpos físicos y la influencia de la sexualidad en la aparición de patologías físicas. En este periodo desarrolla su teoría sobre el orgón. El orgón es la energía vital que todo organismo vivo emana, y su nombre debe a la convergencia entre organismo y orgasmos, de modo que establece un paralelismo con sus primeras teorías sobre la sexualidad libre y el cuerpo físico. Perseguido primero por el régimen nazi, emigrado a Estados Unidos, allí fue encarcelado por un delito de salud pública, por charlatán y diagnosticado como Esquizofrenia progresiva por las autoridades Estadounidenses. Finalmente, apareció muerto en su celda el día antes de la vista de su recurso. Por todas estas razones, considero que Wilhelm Reich es uno de los personajes más controvertidos e interesantes del pasado siglo. Un pensador considerado de lo más lucidos para unos y de lo más delirante para otros, que nos ofrece un campo de investigación, reflexión y experimentación propicio para abordar la problemática de la retroactividad como estrategia performativa de reescritura y producción de sentido.

audiovisual. El marco conceptual aportado por el tema establecía inevitablemente una restricción de materiales con los que poder trabajar, ya que, atendiendo a los patrones reichianos sobre la energía orgónica (uno de los temas principales de estudio en su trabajo) ciertos materiales son aptos para establecer una energía orgónica activa y beneficiosa pero por el contrario, otros la bloquean y la estancan. Es decir, los materiales con los que se iban a construir las piezas tridimensionales del proyecto venían preestablecidos por el marco conceptual que el propio tema de investigación permitía.

Dicho lo cual hay que volver a mencionar que si el parámetro de extensión del proyecto era una investigación sobre Wilhelms Reich, y el tema de interés de fondo era el de experimentar cómo se puede entender y emprender una investigación desde el ámbito específico de las artes plásticas y el uso de los materiales que para este cometido estaban especificados, el proyecto solo podía encontrar variantes en el transcurso de la investigación y de la producción de las piezas. Es decir, la dirección y el perímetro a abarcar estaba predeterminada, así como el uso de los materiales; la única posibilidad de experimentación venía de la articulación de estos dos campos.

162

Tema

En este caso, tal y como se decía al inicio, el tema es la propia aventura de acercamiento a este personaje y sus descubrimientos. El transcurso una vez más es otro, la huella de Reich solo perimetra una querencia, una dirección, un impulso de conocimiento, en el transcurso del cual el tema, la propia investigación y mi deseo se irán dibujando. De este modo se trata de ir alejándose de la figura de este científico como eje central del proyecto para ir descubriendo cuál es el objeto de deseo y el porqué del mismo, que subyace en mí como creadora. Podríamos decir que, se trata de una investigación sobre el proceso de investigación en sí mismo, donde lo pertinente es hacerse consciente de las estrategias que se utilizan para poder, una vez más bajo la excusa de enunciar un tema, hablar sobre las cuestiones que nos atañen a las creadoras. Esta investigación y por lo tanto todas las aproximaciones plásticas

que se hacen en ella no son más que un intento de constatación de que lo que nos preocupa a las creadoras no es otra cosa que el proceso de creación en sí, lo que subyace en muchas de las propuestas contemporáneas es el propio análisis y cuestionamiento de la creación. El proceso es lo que nos interesa, hacerlo patente, visible. En este intento dejamos de lado muchos valores, uno de los más destacados podría ser el del resultado final, el resultado no será más que aquel que consiga transmitir, lo que allí ha sucedido, aquel instante en el cual el proyecto se mostraba en toda su potencialidad y por lo tanto en su cualidad incompleta, en su proceso de lucha de tensiones que mostraba todas sus posibilidades sin perpetuar ninguna. Es por ello que el tema se convierte en algo poco relevante y de algún modo lo que subyace es la propia necesidad de observación y análisis de aquello que ocurre en el proceso creativo.

163

En concreto, delimitándonos a la elección del tema, aunque como ya he mencionado no es lo pertinente ni el eje vertebrador de este proyecto, hay que mencionar que la propia elección del mismo ya propone un proceso, en este caso propone un proyecto de investigación y por lo tanto inevitablemente un proyecto procesual. Anótese que lo defino como proyecto procesual y no proceso proyectual y es que hay que aclarar que una vez más, y de un modo un poco inocente, creí que el integrar como tema el propio transcurso de la investigación procuraría que éste se convirtiera en un proyecto procesual, sin caer en la cuenta que desde el inicio el propósito estaba muy perfilado. En este gesto pasé por alto que delimitar la investigación le proporcionaba un propósito claro a la investigación y por lo tanto restringía la cualidad potencial del proyecto y por ende la participación del paradigma procesual que en el transcurso de dicha investigación se pudiera desplegar. Como ya ha quedado constatado, un proyecto de investigación sea plástico, teórico o mixto -pongamos como ejemplo una tesis doctoral trata de constatar una verdad a priori intuita.

Tratar de establecer y crear argumentos para constatar una idea preconcebida, tiene como fin establecer un desarrollo que culmine en un fin predeterminado, dicho camino o viaje tiene unas directrices concretas y tratará siempre de no alejarse de la intención inicial, haciendo que con ello se desechen muchas posibilidades de ensayo y de tanteo. Este propósito concreto, invalida el posible sondeo y deriva

en que un propósito experimental puro pudiera vehicular y por lo tanto su grado de experimentación y de aventura es restringido. De algún modo el significado, la capacidad de significado del proyecto, venía determinada ya por la elección del tema. Por lo tanto, lo que se podía trabajar, lo que se podría activar y en lo que si se podía intervenir era en su capacidad significante, que aún se manifestaba en su fase latente, en su permisividad y necesidad constructiva.

Estrategias de trabajo

En el caso de *Buen tiempo, buen tiempo en la vida*, la estrategia que se abordó desde el inicio del proyecto estaba muy marcada por la dificultad de abarcar el tema. Es decir, la necesidad de investigación y estudio, para de algún modo poder establecer un acercamiento hacia la figura de Reich, supeditaba el resto de aspectos proyectuales. Tanto es así que en un principio el proyecto se centró en la lectura, tanto de la biografía como de las teorías de Reich. Hay que mencionar que estos textos abarcan desde planteamientos del campo de la psicología, como la sexualidad, así como investigaciones atmosféricas. La dificultad de comprender el extenso abanico del legado reichiano, intervino muy activamente en el planteamiento estratégico del proyecto, el cual se veía una y otra vez postergado hasta poder crear un mapa conceptual que correspondiera a la complejidad del personaje.

Es por ello que me centré en agotar el campo teórico, para una vez estudiado éste, poder abordar la parte de producción de obra. Es cierto que en el transcurso de la parte investigadora se iban perfilando tanto los materiales de los que se iba a hacer uso, como bocetos preliminares de las piezas que se quería construir. La mayoría de las piezas se preconcebieron haciendo caso a las restricciones materiales y respetando las propuestas que la terapia e investigaciones reichianas sobre la energía orgónica proponían, mientras que las piezas de corte documental performativo fue construyéndose en el transcurso de la aproximación hacia la figura de Reich, su laboratorio y su centro de investigaciones. De algún modo, el documental a tres pantallas recoge la imposibilidad de abarcar las teorías de este científico así como las dificultades que en dicho proceso de acerca-

miento, tanto teórico como físico se fueron produciendo. Es decir, que si a priori se planeaba producir un documental sobre Reich, las imposibilidades y negaciones que la propia institución reichiana nos fueron imponiendo delimitó el que el documental virase hacia un corte más performativo en el que pudiera integrar este proceso de la imposibilidad de acceder al objeto de deseo, al objetivo de estudio y reflexión. Haciendo eco de esta cualidad se iba construyendo a medida que los elementos se iban sucediendo, sin una partitura o un esquema preliminar.

El resto de piezas, con pequeñas variaciones, primero pasaron por un proceso de diseño, de concepción, para ser posteriormente ejecutadas. Su campo de acción y experimentación a nivel formal como a nivel conceptual estaba delimitado por la temática que las conformaba.

165

Así pues, primero se llevó a cabo el estudio en profundidad, y después la parte performativa intervino en formato documental. Esta parte se creó en el mencionado viaje, donde desde lo vivencial nos seguíamos aproximando a la figura de este investigador. Por lo tanto, la relación que establecíamos tanto con el material de estudio como con el descubrimiento que en el proceso de documentación, de aproximación a su vida y a su legado, íbamos encontrando, mantenían claramente un carácter vivencial, de *work in progress* que se iba integrando en la pieza. Todo lo que conformó el viaje, tanto los aciertos como los problemas que nos⁶⁹ fuimos encontrando, fueron incluidos en el video, de modo que la pieza es un resumen del propio proceso de investigación sobre Reich, que además no muestra nada como conclusión. Solo muestra la propia dificultad de tratar de crear un documental de estas características.

Una vez finalizado este tiempo de aproximación tanto teórico como vivencial, comenzó el tiempo de formalización de las piezas. En este momento de producción de obra predeterminado trato de ser fiel a las teorías estudiadas.

69 Cuando utilizo la expresión plural, me refiero a las personas que tomaron parte y que conformaron el equipo de rodaje y expedición que se acercó a Rangeley con el propósito de grabar un documental performativo del laboratorio, y el cementerio de Wilhelm Reich, así como de las nuevas propuestas y aplicaciones que el desarrollo de sus investigaciones han llevado a cabo. Este equipo de trabajo con el que conté para esta incursión estuvo formado por el ayudante de cámara David Martínez Suarez y el asistente de sonido Kemen Iruretagoiena Labeaga.

Resolución formal e instalacional

En este apartado hago especial hincapié en la relevancia que toma la instalación de las piezas en el espacio expositivo. Principalmente, porque en la articulación de los distintos elementos, de procedencia y de carácter muy diversos, es donde se construye el sentido del proyecto. Podríamos hacer un símil cuando nos referimos a que el sentido de un video registro de una performance se pospone hasta el momento de su edición y de su montaje, momento en el que el sentido se construye, es decir, cuando el significado y significante se unen para construir algo que va más allá de ellos mismos. En este caso, en la instalacionalización de los elementos en formato expositivo se intentó mantener un carácter de laboratorio. Una noción de espacio experimental que permitía convivir a elementos tan dispares como documentos excedentes de la parte de investigación con un amplio grupo de imágenes tomadas en el acercamiento que hicimos a Rangel, así como esculturas creadas a partir de los patrones materiales y marco conceptual del proyecto.

166

De este modo, se trataba de crear una convivencia de elementos con registros y campos de resonancia distintos, que procurasen dar cuenta del complejo y extenso entramado del propósito.

Los resultados formales no son consecuencia de una experimentación libre donde el propio sentido de ser de la pieza se vaya creando a partir de su lógica interna, sino que los resultados formales vienen supeditados al marco de trabajo impuesto por el tema y a las restricciones materiales. Por lo tanto, son acercamientos casi lineales a ideas de unión entre forma dada por lo que la literatura contextual y la materialidad posibilitaban. Pero será mejor ir presentándolas una por una y de este modo esclarecer a qué no referimos exactamente.

Acumulador.

La escultura *Acumulador de energía orgánica*, como se puede deducir del propio nombre de la pieza, es una interpretación de un invento reichiano. En concreto se trata de la reproducción, tal y como propone el propio autor del invento, del acumulador de energía orgánica, pero presentada como un despiece de las distintas partes, acompañadas de las instrucciones de montaje y de producción

publicadas en un artículo por el propio Wilhelm Reich. Se compone de seis piezas de dos tamaños diferentes, que unidas conformarían una cabina individual cerrada donde poder entrar para cargar de energía orgánica el cuerpo. La escultura lleva adjuntas las instrucciones legadas por el inventor para que cada cual pudiera crearse su propio acumulador de orgón casero. La materialidad en esta pieza es de gran relevancia, ya que solo se puede construir intercalando metales y materia orgánica, es decir planchas de metal muy finas (cobre, latón, hierro y aluminio) y derivados de la madera (ocume, contrachapado, osb y aglomerado). Cuantas más capas se sucedan su potencial acumulativo de energía es mayor, pero nunca deberá sobrepasar la cantidad de cuatro, ya que sería dañino para el cuerpo humano. Como se puede percibir, se han seguido las instrucciones escrupulosamente, pero se ha optado por presentar la obra a modo de despiece, ya que de este modo nos alejamos de la problemática de si el invento funciona o no, y así podemos llevarlo al terreno del arte. Este modo de abordarlo como acercamiento estético y no científico era el único modo para liberar el tema y hacerlo resolverse desde el plano simbólico. Esta característica solo podía darse enfrentándose a la problemática desde el campo artístico, ya que resolverse en el plano simbólico no es posible en el territorio de la ciencia. El interés residía en conseguir que este invento funcionase como objeto en si, como sentido formal y material. Aquí es cuando realmente soy consciente de cuál era el impulso, el propósito real de este proyecto, donde yo intuí que me enfrentaba a una cuestión solo abordable y reparable en la especificad del arte, pero que no fue posible detectar hasta entrar en el tiempo del hacer, del ejercicio, en el tiempo donde el entramado de lo conceptual, lo real y lo simbólico son atravesados por el hacer. Ése era el tema de trasfondo. La capacidad de resolver desde la especificad del arte cuestiones insalvables en otros ámbitos, y por lo tanto lo que daba sentido a emprender un proyecto de investigación sobre un científico en el territorio y desde los saberes propios del arte.

Serie de fotografías, lagos islas, fondo figura y posturas.

Siguiendo este carácter de laboratorio de pruebas, nos encontramos con los paneles, artefactos expositivos de fotografías de todo el proceso. En estos tres paneles construidos con hierro y metacrilato -que se sujeta sobre la estructura de hierro por la fuerza que ejercen

los imanes de los que disponen-, se muestran series de fotografías de experimentos o intentos de acercamiento al legado de reich. Algunas de ellas muestran cuerpos imitando posturas que se utilizaban en la gimnasia de terapia reichiana, posturas sintetizadas y coreografiadas que dos bailarines interpretaron. Otras muestran la secuencia en la que se intenta fotografiar el laboratorio reichiano de Rangeley. Dicho esto hay que aclarar, que tras ir hasta Maine y ponernos en contacto con los responsables del laboratorio y museo de Wilhelm Reich, se nos prohibió grabar ninguna imagen en su interior. La única solución que vimos factible fue la de alquilar una avioneta y grabar las instalaciones desde el cielo, así que los impedimentos que fuimos encontrando fueron a su vez dibujando la dirección del proyecto y por lo tanto el resultado final. Dicho esto, también encontramos en los dispositivos, fotografías aéreas de los paisajes que colindan el enclave del laboratorio. La decisión de exponer las fotografías en grupos y de un modo mucho más procesual fue totalmente consciente. Quería escapar de caer en el esteticismo al que las imágenes bellas se acercaban y opté por mostrarlas en un estado temporal, como piezas no formalizadas, totalmente a modo de *work in progress*.

168

Orgonitas, (bocas y caderas)

Como tercer elemento me gustaría pararme en las *orgonitas*, tanto las pequeñas que se muestran en formato de mesa, aludiendo de algún modo al carácter de vestigio antropológico que refuerza la idea de descubrimiento, como las grandes que se muestran sobre peana. Todas ellas son orgonitas creadas a partir de posturas del cuerpo, tanto de la boca como de la pelvis. Las orgonitas son inventos post-reichianos que sus seguidores han creado. Es una especie de piedra artificial con el supuesto poder de equilibrar los campos magnéticos y la energía del ambiente. Se construyen siguiendo unas instrucciones materiales muy precisas en las cuales, y de un modo similar a lo que ocurría con el *acumulador de orgón*, hay que ir alternando materia natural y sintética. En este caso se trata de crear una amalgama de cuarzos, virutas de metal y resina. Las orgonitas son pues, piezas que formalmente se han sacado de moldes de partes del cuerpo en posturas de terapia reichiana y que se han creado con esta amalgama de materiales a la que antes aludía. Las pequeñas se disponen en una mesa que contiene dos pequeños expositores y una cajita donde se exhiben las orgonitas de moldes del interior de la

boca. Las grandes, formalmente corresponden a posturas en negativo de la cadera y se muestran juntas sobre una peana. Por otro lado, también formaba parte de la exposición una serie de fotografías de paisajes. En estas fotografías de paisaje dispuestas en formato de tríptico, díptico y fotos individuales, se mostraba unas imágenes sacadas desde el centro de los lagos de Rangeley. Las fotos están tomadas desde esta posición y en estos enclaves, porque allí es donde la documentación que tenía mostraba que Reich llevaba a cabo sus experimentos con el *cloud buster*⁷⁰. Estas fotografías se encontraba a medio camino entre documentación, paisajismo y foto de recuerdo de viaje: conseguían aunar estos tres aspectos que el proyecto vehiculizaba.

W.R

169

Para finalizar me referiré al video, al documental con carácter performativo editado a tres pantallas. En este video de 11 minutos de duración se muestran imágenes, por una parte, del proceso de investigación en las bibliotecas de Maine, donde tratábamos de ampliar nuestra documentación sobre Reich apoyándonos en el archivo de los periódicos de la zona preservados en microfilm; por otro lado, la imposibilidad de acercamiento al museo y su posterior registro desde la avioneta hizo que finalmente este material se viera implementado con entrevistas a personajes del pueblo que hablaban de sus recuerdos sobre este científico, donde memoria y leyenda se entremezclaban constantemente. El video está editado a tres pantallas, por un lado para darle dinamismo y ritmo y no caer en el formato de documental clásico, pero por otro lado para que en algunos momentos las tres partes que lo conforman pudieran converger en un instante y así mostrase el desarrollo y el proceso propio de construcción de audiovisual.

Una vez expuesto todo esto, cada pieza a nivel individual, solo me queda hacer hincapié en el carácter de unidad que la instalación adquiriría. El sentido se iba deslizando de pieza en pieza ensanchándose y tratando de establecer resonancias tanto formales como conceptuales que dieran cuenta del proyecto en su totalidad. El proyecto como ya he mencionado consiguió aunar lo procesual abordado desde lo conceptual, y aquí hago mención de su carácter de investi-

70 El Cloudbuster (Rompe nubes), es un invento de Reich. Su función básica es la de reparar la energía de la alta atmósfera, pero también repercute en el control de los estados atmosféricos.

gación, de su carácter de proyecto como flecha lanzada de la cual no se sabe cuál va a ser el resultado. También conseguí atacar el aspecto procesual que tanto me ocupa desde el marco de lo performativo, desde el propio hacer tanto en el documental como después, en la concepción de diferir el sentido en el tiempo de la instalación. Pero, como ya he mencionado, en el aspecto formal la experimentación se vio restringida por su concepción por la antelación que la teoría tanto a nivel formal como material le imponía.





La acción diferida.

En el capítulo de El Deseo estudiábamos posibilidades de mediación que establecíamos como vinculantes, ya que a través de ellas se creaba una relacionalidad entre la performatividad y su mediación tecnológica. También hacíamos un análisis de las posibilidades y por lo tanto de los mecanismos de incidencia que se establecían entre estas dos entidades. En este nuevo capítulo que inauguramos, tendremos como propósito ahondar en el tipo de mediación que he definido, aplicando las genealogías de mediación tecnológica propuestas por Alexander R. Galloway en *Excommunication, Three inquiries in media and mediation* (2014) al caso de estudio del registro performativo, para poder seguir implementando y profundizando en los aspectos relevantes tanto para el discurso, como para la producción de significado que este tipo de articulación entre tecnología mediadora y acto performativo nos propone.

174

Como bien se apuntaba en los anteriores análisis sobre esta cuestión, la performatividad empieza a reformular los tipos de incidencia tecnológica y en este quehacer inaugura nuevos procederes de convergencia entre mediación tecnológica, registro y acción que bien podríamos denominar bajo el concepto freudiano de acción diferida. Dicho concepto fue acuñado por Freud como *Nachträglichkeit*⁷¹ y ha sido traducido a su versión española de diversas maneras; como retroactividad en el caso de Laplanche y Pontalis (1968), como acción diferida, que proviene del término *deferred action*⁷² de la traducción al inglés de la edición de las obras completas de Freud llevadas a cabo por Strachey en su edición de *Standard Editions* (1958); como posterioridad retroactiva o a posteriori que vendría a ser la versión de la traducción de la relectura que Lacan (1953) propone sobre este término y que traduce al francés como *après-coup*⁷³. En ella se

71 El concepto psicoanalítico de “*Nachträglichkeit*” apareció inicialmente en los escritos de Freud en la década de 1890 como forma común del adjetivo alemán “después” o “diferido” (*nachtraglich*). Sin embargo, la “teoría de la acción diferida” fue publicada por Freud en los Estudios sobre la histeria (1895) (*Studien über Hysterie*). Franz Deuticke editorial..

72 FREUD, S. (1999). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traducido del alemán al inglés bajo la dirección general de James Strachey. (1923-1925) 24 vol. London. The Hogarth Press..

73 En su relectura de la teoría Freudiana “*Retour à Freud*” en la década de 1950, Jacques Lacan introduce la traducción francesa del concepto “*Nachträglichkeit*” como “*l’après-coup*”, dando a este término exten-

establece una revisita crítica sobre los escritos de Freud, recuperando este concepto de *Nachträglichkeit* y proponiendo una puesta en valor y actualización de tal concepto. La noción de acción diferida o posterioridad retroactiva es abordada por Freud especialmente en los casos de estudio de Enma⁷⁴ como primer acercamiento e integrado dentro de la teoría de la sexualidad infantil en *El hombre de los lobos*⁷⁵. En dichos casos, el concepto mencionado es aplicado en relación al análisis del trauma y a la construcción de significantes que el sujeto construye respecto de los acontecimientos pasados. En ellos, tal y como detalla Freud, se emprende un proceso en el que el sujeto integra o superpone a la acción la incidencia de la cualidad de temporalización, es decir, incluye los efectos de carácter temporal en el proceso de construcción del significado. De este modo, hace patente la división o disparidad que existe entre el significado y el significante. Creo que dicho concepto, aun siendo complejo, nos permite avanzar y ahondar en ciertos aspectos que de similar manera se gestan en la operación de temporización retroactiva que ocurre en el proceder de la mediación tecnológica y la acción performativa. Es por ello que considero que dicha noción es aplicable a la performatividad y en concreto a la acción de rearticulación que la mediación, entendida como incidencia tecnológica del orden de la *Furies*, produce en la acción performativa y su posterior reformulación mediada.

Siendo consciente del riesgo que asumo en esta traslación de terminología y conceptos psicológicos al campo de las artes, estimo necesario tomarme la libertad para tratar de establecer un paralelismo entre el término de posterioridad retroactiva de Freud y la acción diferida en el ámbito de las prácticas performativas. Considero que este término engloba y ratifica muchas de las problemáticas a las que se enfrenta la performatividad mediada y contenedora de una segunda temporización.

sión en 1953, como parte de su teoría del significado y una concepción de la cura basado en el “*Temps pour comprendre*”.

74 “El Caso de La señora Enma” de N. Estudios sobre la histeria.1895. A partir de la p.94.

75 Historia de una neurosis infantil, más conocida como el caso del Hombre de los Lobos, fue escrita en 1914 y publicada en 1918. Complete Psychological Works of Sigmund Freud, The Vol 17: “An Infantile Neurosis” and Other Works, Vol 17.

He de mencionar que dicho concepto no será abordado en toda su profundidad en esta investigación, ya que ello conllevaría a otra investigación paralela, distanciándome del objeto de estudio; sin embargo, considero que aún sin adentrarnos totalmente en la teoría freudiana, pero analizando en base a los parámetros de acción diferida las producciones de corte performativo, podremos llegar a la comprensión de muchos de los aspectos que la performatividad como estrategia de activación y producción hace emerger en las prácticas contemporáneas. Es por ello que me interesa ahondar, en un primer instante, en la influencia de la diferencia temporal dentro de la acción performativa, así como en su incidencia en la producción de significado y significante.

176

La *acción diferida*, según Sigmund Freud (1856-1939), explica el fenómeno de un suceso presente por el cual y desde un desplazamiento temporal, se establece un sistema de anticipaciones y reconstrucciones del orden de lo vivencial sobre un acontecimiento pasado. Es decir, en este proceder se crea una reconstrucción que establece nuevas lecturas y que genera un nuevo significante para los hechos acontecidos, donde desde el re-procesamiento de las huellas de dicho acontecimiento, de dicha experiencia del orden de lo vivencial, se establece una nueva relectura y un nuevo erigir del significante. Tal y como afirma el doctor Eduardo Braier⁷⁶, el concepto de *Nachträglichkeit* rompe la noción lineal a la que el psicoanálisis estaba acostumbrado, para inaugurar una noción más compleja de los acontecimientos y de la incidencia de sus huellas.

Se trata, pues, de un acontecimiento presente que procura el efecto de reflexión retrospectiva de un suceso pasado; así, se establece una posterioridad mediada por una temporización donde la causa, la experiencia, se convierten en materia con la que se re-establece una nueva lectura. Un acontecimiento del orden experiencial que detona una resignificación de las *huellas mnémicas*⁷⁷ del pasado y por el cual se origina un provecho de resignificación de ellas, que tiene el poder de repercutir en el presente y en el futuro. En este proceder, las impresiones y las huellas producidas durante dicho

76 BRAIER, E. "Puntualizaciones desde una relectura de la retroactividad (*Nachträglichkeit*; après-coup) en la obra de Freud" en Intercavis. 21.< http://intercanvis.es/articulos/21/art_n021_03R.html > [Consulta: 12/11/2016]

77 Forma bajo la cual los acontecimientos o, más simplemente, el objeto de las percepciones, se inscriben en la memoria, en diversos puntos del aparato psíquico.

acontecimiento son modificadas, son rearticuladas en pos de la producción de un nuevo significante. Esta nueva temporalidad nos ofrece una concepción del presente en la cual este se construye como una sucesión de reconstrucciones y anticipaciones. Es decir, una temporalidad que, desde la incidencia ocurrida en el presente, crea una mirada retroactiva al pasado en la que la huella de ese pasado es reactualizada, para detonar su potencial realizativo en el presente y en el futuro, proyectando nuevas posibilidades de significación.

El concepto de *acción diferida* de Freud implica por lo tanto que, en esa diferencia temporal construida a base de anticipaciones y reconstrucciones de sucesos pasados donde un nuevo significante distinto se construye, el individuo estructura con posterioridad los acontecimientos pasados, modificándolos y otorgándoles un nuevo significante. Esta modificación es el proceso que confiere un sentido al acontecimiento y por lo tanto le otorga una eficacia a la acción.

Es decir, la acción es validada en virtud de su potencial creativo y por su capacidad de incidencia en la reconstrucción y actualización de sentido en acontecimientos experienciales remotos. Por lo tanto, podríamos decir que en esta re-construcción retroactiva se utilizan huellas ya existentes, que son estructuradas de una forma nueva; en ese sentido, estas huellas experimentan un proceso de re-inscripción performativo que les otorga una función y un sentido nuevos.

De algún modo, esta retroactividad mantiene en cierta manera un porcentaje de refugio en el pasado, que hace que el imaginario se vea nuevamente actualizado. Podríamos de igual modo decir que la acción diferida establece una ruptura del tiempo lineal y reordena aquella experiencia en un nuevo tiempo híbrido, puesto que combina el presente, el pasado y el futuro, y por el cual la reflexividad -y por ello la creación de sentido- es integrada en esa vivencia que anteriormente había sido experiencial.

Ese carácter de retorno que mencionaba va de igual modo acompañado por otro impulso o fuerza motora que le confiere ese orden de retroacción del sentido. Cuando nos referimos a lo que se elabora como sentido retroactivamente, no es exactamente lo que fue vivido o experimentado, no pertenece por lo tanto únicamente al orden de

la experiencia, sino que esa vivencia es atravesada por lo que el nuevo contexto significativo, inscribiendo nuevos sentidos que se articulan con el presente y se proyectan hacia el futuro. Se trata pues de un aconteciendo que es separado y aislado de la secuencia temporal, y es a través de esa separación como establece un quiebro que le confiere un contexto significativo necesario para la re-construcción de sentido.

Esta re-elaboración viene indudablemente unida a la aparición de la diferencia temporal, es decir, supone un desplazamiento que se lleva a cabo a nivel temporal. Establece así un proceso de mediación, donde la aparición de nuevos acontecimientos desencadena la modificación retroactiva procesada con posterioridad, y provoca una maduración orgánica que le permite al sujeto alcanzar nuevas formas de significaciones.

178

Hasta el momento he tratado de exponer la noción de *acción diferida* que propone la teoría freudiana, consciente que dicha explicación es de algún modo restrictiva, ya que no he ahondado en las aplicaciones de dicho término en la psicología de la sexualidad, paso ahora a centrar la cuestión y su aplicación al ámbito de las artes plásticas y en concreto a la performatividad como estrategia productora.

Trataré de dar cuenta de los aspectos que atañen a nuestra investigación y en la cual pretendo aplicar dicha teoría o análisis al territorio de la performatividad y a su temporalidad a través del proceso de mediación. ¿Qué lecturas nos ofrece este término psicológico aplicado al territorio de las artes plásticas? Propongo aquí que la idea de acción diferida es aplicable a la acción performativa y su registro, donde a través de la mediación se establece una diferencia temporal y espacial que en cierto modo funciona de un modo similar al que el análisis y la teoría freudiana proponen en el concepto de *Nachträglichkeit*, y que su aplicación ofrece interesantes resultados.

LA PERFORMATIVIDAD COMO ESTRATEGIA DE ACCIÓN DIFERIDA

El potencial que la *acción diferida* o la *posterioridad retroactiva* entendida como acto performativo puede alcanzar es amplio. Por un lado, porque como ya vaticinara Derrida en sus críticas a la teoría austrianas, donde se niega un original, y propone la performatividad como un sistema de resignificación, que establece cambios entre una anterior y hacia un siguiente.

Si aplicamos dichos principios de temporalidad a nuestro objeto de estudio, podemos observar dos tipos de tendencia generalizada en el espacio del arte contemporáneo. Por un lado, podríamos observar aquellos casos en los que la performatividad opera como una estrategia retroactiva que articula respecto a acontecimientos ajenos a la operación realizativa, y por otro lado podemos encontrar casos en los que se opera en el seno del ejercicio performativo. Ello implica que nos encontramos ante un entramado donde la acción performativa es mediadora, es el proceder que crea esta maniobra que permite operar en un nuevo tiempo, al mismo tiempo que abre también una brecha de maniobrabilidad entre el significado y el significante. Nos referimos a una diferencia temporal que establece una posterioridad mediadora en la producción de significado.

En este sentido, podemos entender la performatividad como una sucesión de acontecimientos que inscriben nuevos significantes en un ejercicio de posterioridad retroactiva. Por lo tanto, el reto al que me enfrento en esta situación es el de abordar el acto performativo como acción productiva y realizativa que a su vez inscriba un cambio en términos del significado. Así mismo, esa maniobra tendrá que liberar al acto performativo de la noción de original y establecer una red de operaciones mutantes de reescritura de significantes y de posibles significados.

Un ejemplo claro para ilustrar dicha capacidad de operar retroactivamente en el campo de las producciones performativas viene a ser aquello que se denomina como *re-enactement*. El *re-enactement*

o recreación es en esencia una reproducción de acontecimientos pasados, que a menudo las sociedades de reconstrucción históricas llevan a cabo para la conmemoración de eventos relevantes. En ellas, se reconstruyen escrupulosamente los sucesos acontecidos y se trata de ser lo más fiel posible a la memoria y la narrativa que de tal acontecimiento se ha preservado. En dichos casos, el valor del acto de reconstrucción se apoya sobre la idea de ser lo más fieles posible, de reproducir una y otra vez el hecho histórico tal y como se ha transmitido durante el tiempo transcurrido. Podríamos decir que se trata pues de una estrategia de reproductibilidad que constata su valía en el hecho de no inscribir ningún cambio, en el hecho de mantener en la inmovilidad tanto narrativa como a nivel de significativo el suceso histórico representado. Se trata, pues, de una acción repetida que enraíza su vigencia y cimienta su eficacia en la negación de la variabilidad.

180

Por lo tanto, es una estrategia totalmente contraria a lo que la concepción de la definición de *acción diferida* freudiana propone, donde el desplazamiento temporal produce un deslizamiento, un movimiento en el orden del significante y por lo tanto de la producción de sentido. Pero, ¿qué ocurre si atendemos a las propuestas plásticas donde el *re-enactment* es utilizado como estrategia performativa de producción? En el *re-enactment* artístico, no prevalece el deseo de respetar la verosimilitud histórica, como consecuencia de ello, el ejercicio de reconstrucción se permite alterar algunos de los elementos referenciales, para así autorizar su reinterpretación. Como ejemplo podemos tomar este mismo caso de estudio, en el que Deller permite a los participantes del evento que elijan la posición del personaje a performar. Como resultado, algunos de los participantes terminan por interpretar la posición contraria a la que vivieron en la original batalla. En este sentido podemos decir que la operación creativa pasa por transformar la estrategia histórica en estrategia artística, lo cual le permite ir más allá de la re-actuación y construir un evento que posibilite la relectura (ya que le permite establecer cambios). En efecto, cuando nombramos el *re-enactment* en el campo de las artes, hacemos alusión a una estrategia de las artes de acción, en la que la revisita de acontecimientos del pasado es utilizada como estrategia productora que establece nuevas lecturas y erige nuevos significantes, reorganizando el orden de lo simbólico

de dichos sucesos. De este modo, a través de la operación artística se crea un espacio nuevo que instauro la posibilidad de liberar el potencial de dichas huellas representacionales, de manera que en un nuevo acto de erigimiento éstas son actualizadas, reescribiendo el presente y deviniendo en una nueva posibilidad de significado de futuro. Es así como el *re-enactment* performativo, lejos de instaurarse como un gesto de re-memoración (tal y como hacen las re-construcciones históricas, que solo re-visitan la memoria y su legado desde un proceder pasivo), acaece como un acontecimiento realizativo que actualiza y re-escribe el pasado, abriendo la brecha entre significado y significante establecidos *in situ*. Por lo tanto, e incidiendo una vez más sobre nuestro objeto de estudio, me gustaría subrayar que el *re-enactment*, lejos de reafirmarse como operación constativa se convierte en una operación realizativa por antonomasia, es decir, una operación performativa que incide y maniobra en el seno de la estructura temporal del acontecimiento para enfatizar su radical cualidad performativa. En dicha operación, como ya apuntaba anteriormente, se produce un desligar del significado y el significante que no ocurre en los eventos conmemorativos. Esta disrupción entre significado y significante se produce por la irrupción del nuevo contexto como agente activo en la re-articulación de las huellas o marcas que el suceso pasado había proporcionado. Por lo tanto, la acción retroactiva crea un nuevo significante que, a través de la incidencia de la temporalidad acontecida entre el acto conmemorativo y su re-vivenciación, establece un nuevo sentido de los acontecimientos pasados en el presente y de cara al futuro.

181

Por lo tanto, podemos considerar el *re-enactment* como un acto performativo de diferencia temporal que se acoge a la definición de Freud y que, al operar en el ámbito y territorio estrictos del arte y las dinámicas performativas, inscribe nuevas posibilidades de reflexión, relectura y significación para un acontecimiento pasado. Un *re-enactment* es una acción performativa de diferencia, de distanciamiento, donde el desplazamiento temporal y un nuevo acontecimiento performativo en el presente permiten rearticular y re-escribir a nivel del significante el suceso pasado, permitiendo de este modo incidir en su significado presente y por lo tanto en su capacidad de futuro.



Pongamos como ejemplo cuatro casos claros de *re-enactement* en las que las propuestas artísticas funcionan como activación de los aspectos de capacidad realizativa y performativa de un modo similar, pero hacen uso de distintas estrategias para ello. Todas ellas abordan como temática la actualización de problemáticas históricas a través de la performatividad. Lejos de establecer un vínculo constatativo con el referente, el *re-enactement* abordado desde la estrategia creativa del arte contemporáneo establece vínculos no narrativos, no constatativos ni descriptivos del acontecimiento pasado. En ese ejercicio, lejos de recrear la acción, se dispone un espacio y un tiempo para que la reconstrucción posibilite el detonar de los aspectos realizativos que quedan ocultos cuando se pretende replicar con exactitud histórica. En este sentido, podría decirse que son acciones performativas que inciden sobre la memoria de un acontecimiento histórico, que hacen uso de una estrategia de la diferencia desde el punto de vista del potencial performativo de este desplazamiento o gesto, y así crean nuevas posibilidades de inscripción de significado sobre la memoria y el acontecimiento.

182

Tal y como apunta el crítico de arte Cuauhtémoc Medina refiriéndose a la teoría marxista de la repetición de acontecimiento histórico, en concreto a la cualidad cíclica de la historia política:

“[...] como hemos visto, el argumento de Marx es de un orden muy distinto, podría incluso plantearse como una estética de la repetición. Plantea, de hecho, una estética que deslinda no a la repetición de un tiempo libre de condición analógica, sino más bien dos formas de repetición que bien vistas son dos formas de diferenciación. La primera aparece más bien como una recreación fallida, que se somete trágicamente a la apariencia de seguir un destino pre-escrito en el pasado para en realidad provocar la diferencia, el salto histórico y la ruptura. La segunda en cambio, en tanto se ofrece como mera copia exacta del pasado, acaba siendo su remedo cómico, el pastiche, la identificación devenida en parodia [...]”⁷⁸

Así pues, nos encontramos ante un *re-enactement* atravesado por el proceder performativo que actualiza la cualidad performativa del evento y lejos de inscribirlo en una repetición manierista que caiga en el pastiche histórico, avanza un nuevo orden de re-construcción activa que en su incapacidad de repetirse se reconfigura como un acontecimiento que inscribe diferencia. Pongamos como primer

78 Medina, C. (2015). Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular (Catálogo de la exposición CA2M, Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo celebrada 22/082015-07/06/2015 y Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, México, celebrada 22/08/2015-07/02/2016 D.F.) p. 52.



caso de estudio una pieza performativa clásica basada en la estrategia del *re-enactement* como *The Battle of Orgreave (2001)*, del artista británico Jeremy Deller (1966, Londres, Reino Unido). La pieza rememora la batalla de Orgreave que tuvo lugar en 1984 en el sur de Yorkshire, en el periodo en el que Margaret Thatcher ostentaba el cargo de Primera Ministra del Reino Unido.

Dicha pieza se postula como una convocatoria abierta a la participación ciudadana, en la que se lleva a cabo un acto de re-construcción (entendida ésta como rememoración) de la histórica batalla que la clase trabajadora llevó a cabo en defensa de los derechos laborales de los mineros de la región. Nos encontramos ante una pieza que es a su vez una convocatoria, un llamamiento abierto a la participación de la ciudadanía y un acontecimiento de reconstrucción histórica.

183

La llamada a la participación a pesar de ser abierta, fue extendida y dirigida hacia los lugareños y en especial hacia los agentes que en la década de los ochenta participaron en las revueltas mineras de la región de Yorkshire. Por lo tanto, en el evento se establecía un doble vínculo para con el pasado, ya que entre los *re-actors* (participantes) se podía encontrar gente con interés por el acontecimiento como hecho histórico así como personas que realmente a través de esta re-actuación, revivían fragmentos de su memoria y narrativa personal. Estas personas por un lado llevaban a cabo un proceso de rememoración de lo sucedido y por otro lado volvían a ser agentes activos y productores de aquel suceso. En ese ser agentes activos, inevitablemente planeaba la esperanza de poder rearticular los hechos y por lo tanto el relato de un nuevo modo. Esta característica de contar con los protagonistas de los hechos originales, vira el prisma del *re-enactement* y establece un vínculo con el acontecimiento desde un nuevo orden de lo experiencial, que hace que el presente se establezca como un espacio activo de rememoración y reactivación productiva.

La pieza, formalizada en un video de un poco más de una hora (1:03:15), explora la memoria y la reconstrucción de los actos llevados a cabo por la población minera de Orgreave. La estrategia de factura de imagen por la que se ha optado aún el formato documental de entrevistas con el registro del *re-enactment*. Como mencionaba, el video propone dos niveles de lectura intercalados de los acontecimientos pasados. Por un lado, nos encontramos ante las

secuencias en la cuales, a modo de documental, se entrevista a las personas que formaron parte de dichas luchas y que narran su vivencia de aquellos días enriqueciendo el relato con las consecuencias que aquellos hechos han tenido en el presente de la región y en sus historias personales. Por otro lado se muestra la reconstrucción de los hechos, en formato de documentación de la performance *re-enactment*. En concreto, se trata de una re-actuación de las imágenes de los hechos que la televisión británica retransmitió. Estos dos niveles de lenguaje le otorgan al video un ritmo y una reflexividad propias, ricas tanto a nivel crítico como reflexivo, en las cuales se nos muestra el proceso de reconstrucción de la memoria y el pasado. En este proceder, además de mostrarse los hechos acontecidos, la estrategia de reconstrucción de los acontecimientos en paralelo a la rememoración y narrativa de las consecuencias de los sucesos, permite que un nuevo sentido se vaya dibujando para el espectador.

184

Ya no nos encontramos ante una mera reproducción de la batalla que tuvo lugar; en vez de eso, la narrativa y estructura propias del video permiten que entre los distintos testimonios y las imágenes que reproducen la batalla se haga detonar un nuevo significante que va más allá del capital narrativo de los hechos. Podríamos decir que se erige un nuevo sentido, la pieza pone de manifiesto la brecha entre la narrativa que trascendió mediante la retransmisión de los sucesos por la televisión británica, y la experiencia de los que allí participaron. Tanto los de un bando como los de otro, mediante sus testimonios y reflexiones acompañadas con la reconstrucción fiel de los hechos, re-elaboran un nuevo significante que cuestiona el sentido, ese sentido subyacente que aquellos hechos ocultaban a primera vista, pero que desde la rememoración y la revisita, desde el proceder retroactivo se hace evidente.

Tratemos de analizar más a fondo el carácter de las imágenes y las implicaciones que cada tipo de factura audiovisual establece para con el objeto de estudio. ¿Qué tipo de relación establecen las diversas partes del video con la reconstrucción de la memoria y el desvelamiento del sentido real de aquellos acontecimientos?

En primera instancia, los fragmentos en los que se muestra el registro de la batalla de Orgreave pudieran parecer una *re-enactement* al uso, donde se recrea un acontecimiento histórico que se revela como

representación (en el sentido de actuación). Pero si atendemos a la filmación, podemos ver que tras esa apariencia de reconstrucción sistemática de las distintas fases de la protesta y de los encuentros entre los miembros de los sindicatos mineros y los policías, subyace algo más que pertenece al orden del dominio artístico y, por lo tanto, trasciende más allá de la conmemoración y establece un vínculo con lo real de lo realizativo del acto performativo que toma cuerpo.

Es decir, además de ser una fiel reconstrucción de los hechos, la cuestión de poner nuevamente en funcionamiento la memoria y su cualidad realizativa activa algo mucho más significativo que la propia reconstrucción del acontecimiento histórico.

Es necesario señalar la estrategia de que *The Battle of Orgreave (2001)* compensa el acto performativo con un contrapeso documental, de manera que, a través de las entrevistas a los protagonistas, se va creando y no únicamente recreando una nueva narrativa que plasma la visión de todas las partes implicadas -desde los policías a la comunidad minera- incluyendo por ejemplo a las mujeres de estos, que no tomaron parte en primera línea de la lucha, pero que sufrieron las consecuencias de igual modo y, por lo tanto, son parte constitutiva de la creación de ese relato y la preservación de esa memoria. Tanto es así, que podemos encontrar casos en los que los participantes trabajaban como policías en la batalla original y que en esta nueva ocasión deciden formar parte de la revuelta. Se crea de este modo una translocación del orden de lo vivencial, al mismo tiempo que se incide sobre el potencial ilustrativo de imágenes de archivo de la retransmisión de los noticiarios de la televisión británica. Este encuentro entre imágenes establece un nuevo tiempo híbrido donde presente y pasado se enlazan para encarar el futuro desde una perspectiva más crítica y consciente.

En contraste con las imágenes históricas, que suponen una retransmisión de los hechos acompañada por el relato hegemónico del gobierno británico, las imágenes de la reconstrucción de la batalla crean una ruptura. Esta sirve precisamente para hacer patente dicha narrativa hegemónica creada desde el aparato del poder mediante la retransmisión de los medios de comunicación, y que no da cabida a la narrativa que propone el aspecto vivencial de los participantes, a la experiencia del acontecimiento tanto de un bando como del otro.

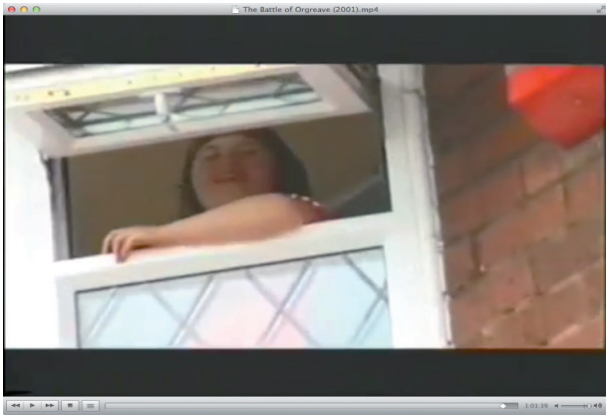


En cambio, el vídeo hace converger y contrastar estos diferentes enfoques, e intercala, por ejemplo, declaraciones de la ex primera ministra a la cadena de televisión británica en el momento en el que los sucesos tuvieron lugar, con entrevistas actuales donde los protagonistas rememoran el pasado y reflexionan sobre sus consecuencias en el presente y cara al futuro, junto con registros de la convocatoria del *re-enactment*.

187

En estas imágenes de registro de la performance, las cámaras simulan una estética similar a la que la televisión procuraba en la década de los ochenta, por lo tanto podríamos decir que, crean una factura de imagen parecida a la de las imágenes de archivo histórico de la BBC. Con ello se enfatiza la idea de estar re-transmitiendo nuevamente la batalla y facilita que funcionen como un detonante crítico, haciendo hincapié en el papel de la televisión y su implicación en la constitución de la leyenda. Las cámaras muestran tanto imágenes tomadas desde el epicentro de la acción -como si de un corresponsal de guerra que se integra en el centro de la batalla se tratase-, con imágenes más generales en las que se muestra la lucha desde el exterior, pretendiendo establecer una visión más general y objetiva de los acontecimientos. De igual modo, integran en la grabación, recogiendo y haciendo parte de la representación, al público que se acercó a disfrutar de tal suceso como si de un teatro épico se tratase. Podría decirse que es en estos momentos, cuando el público es captado por las cámaras e integrado en la nueva narración “fílmica” que se está llevando a cabo, cuando se consigue hacer patente que se trata de una representación, y por lo tanto se enfatiza su carácter de narrativa construida y ficticia. En dichos fragmentos se ofrece la única pista al espectador de que lo que está viendo es un proceso simultáneo de recreación y de creación de una ficción; es decir, que es una estrategia que procura que lo vivencial del suceso tome cuerpo y se muestre de nuevo. Es en este tipo de imágenes en las que se muestra al público o a los lugareños cuando se observa que, mientras la batalla de ficción transcurría por el pueblo, no pudieron resistirse a gritar las proclamas de los mineros. Es entonces cuando se hace patente el mecanismo de retroacción, el proceso de recreación de una ficción que inevitablemente también incide en el tiempo presente y su realidad actual.

Como digo, en las imágenes de registro del *re-enactment* se puede



observar cómo la estrategia performativa, utilizada como artefacto para procurar un proceso de acción diferida, está funcionando. Como ya he apuntado en el anterior párrafo, se pueden ver secuencias donde la gente, los habitantes de Orgreave, se manifiestan en sus ventanas a favor de los mineros. Desde ellas gritan las proclamas actualizadas de la lucha minera y establecen un vínculo absolutamente retroactivo de actualización de la memoria mediante la experiencia. Es una estrategia de re-presentación, re-memoria por el cual a través de la acción performativa presente la memoria se reescribe y reactualiza el sentido que le fue negado.

La Batalla de Orgreave pone de manifiesto el potencial de la retroacción como artefacto de re-creación y de re-presentación. Como re-presentación me refiero a la acción de volver a presentar, volver a hacer que ocurra para crear una imagen nueva, sin que necesariamente sea una repetición de un evento. En este volver a construirse se erige la posibilidad de que la diferencia, el espacio temporal de 17 años entre el acontecimiento primigenio y el *re-enactement* procure la distancia suficiente para abordar la nueva vivencia desde un prisma crítico, haciendo que la reconstrucción de los hechos muestre los quiebros de la historia construida. Por lo tanto, podemos afirmar que nos encontramos ante una diferencia en el sentido de diferir, un espaciamento temporal que procura una deconstrucción de los hechos y posibilita una posterior reconstrucción en donde un nuevo sentido aparece y desmiembra la aparente uniformidad que la narrativa pasada mostraba.

Puede llamar la atención que un acontecimiento propuesto en el territorio del arte termine por funcionar como un artefacto de crítica histórica y cuestionamiento político, pero es cierto que esta pieza trabaja en el vértice entre un acontecimiento social y una actividad plástica. El llamamiento se formula tal y como las reconstrucciones históricas al uso lo suelen hacer, pero podemos apreciar que por otro lado es capaz de desplegar una fuerza latente que hace que el hecho de recrear, desde el amparo y el paraguas del acontecimiento performativo, permita la recreación y creación de múltiples memorias, instaurando un nuevo tiempo en el que revivir desde lo experiencial los acontecimientos narrados. Si bien es cierto que la historia solo puede transmitirse en forma de texto, de narración,

también es cierto que las experiencias nunca podrán ser rememoras en ese ámbito, ya que el aspecto vivencial solo podrá ser recuperado a través de una actualización en el orden de lo realizativo. Tanto es así que podemos reafirmarnos en la idea de que la acción de desplazamiento es la estrategia válida que permite integrarse en la memoria personal frente a la narrativa histórica construida.

*“La discreción de esta autoría es significativa en un proyecto en el que, de muchas formas, el artista no es sino el catalizador de una operación social. Y sin embargo, ese escaso ámbito de responsabilidad, el de la intervención, tiene en este caso ramificaciones por demás variadas. Pues si bien la acción de Deller no consiste en mucho más que desplazar un mecanismo previamente existente, el de la reconstrucción histórica, al terreno de la historia de las relaciones industriales contemporáneas en Inglaterra, esta acción de desvío es en sí misma suficiente como para provocar una serie de consecuencias políticas y estéticas.”*⁷⁹

190

A través de la estrategia performativa, el artista Jeremy Deller consigue catalizar los recuerdos y las pasiones, aunando el imaginario colectivo con la experiencia personal, y creando así para estos acontecimientos pasados una nueva vida y significado. Por lo tanto se podría establecer la idea de que el acto performativo es postulado como estrategia de posterioridad retroactiva, en la que una acción presente re-articula el sentido del pasado y re-establece y reordena, proyectando nuevas lecturas presentes así como activando el futuro proyectual del relato colectivo de Orgreave.

*“The past went that-a-way. When faced with a totally new situation, we tend always to attach ourselves to the objects, to the flavor of the most recent past. We look at the present through a rear-view mirror. We march backwards into the future. Suburbia lives imaginatively in Bonanza-land.”*⁸⁰

Otro ejemplo que puede resultar ilustrativo de este tipo de prácticas en las que a través de la estrategia performativa del *re-enactement* se pone en marcha un mecanismo de retroacción es la propuesta de happening que el joven artista Brasileño Jonathas de Andrade (Maceió, Brasil, 1982) propone en su pieza *O levantamento (The Uprising, 2012-2013)*.

79 MEDINA, C. Op.cit Pag 47.

80 MC LUHAN, M. y FIORE, Q. (2001). *The medium is the message. An inventory of effects*. Berkeley: Gingko press. p.74. [El pasado como un camino. Cuando nos enfrentamos a una situación totalmente nueva, siempre nos apegamos a los objetos, al sabor del pasado más reactivo. Miramos el presente a través de un espejo retrovisor. Marchamos hacia atrás en el futuro. El suburbio vive de un modo imaginario en tierra de Bonanza.]

O levantamento es una pieza videográfica, que muestra el registro de una carrera de carros por la ciudad de Recife. Dicho video, ilustra a los caballos y carros corriendo por las calles de la ciudad. Para poder llevar esta pieza a cabo, el artista propuso un happening en formato de carrera de caballos. Los participantes en la misma fueron contactados a través de un llamamiento a colaborar en la grabación de una película, de modo que los participantes son ciudadanos de a pie, que quisieron formar parte de esta experiencia artística.

En dicha propuesta, asistimos a una convocatoria de participación ciudadana que ante la imposibilidad de llevarse a cabo como happening en el espacio público, se vio encubierta tras el formato más aceptable de grabación de una ficción. Dicho proceso de camuflaje permite recrear de un modo no literal una vuelta al pasado agrícola de la ciudad de Recife y ofrece la posibilidad de construir un evento dirigido a una franja social específica de la ciudad de Recife mediante el uso de la estrategia de acción diferida. El trasfondo y el contexto que dan pie a este happening en el cual se denuncian tanto las leyes impositivas de ordenación de espacio público de la ciudad, así como la invisibilización de un fragmento de la población de Recife, propone retomar la ciudad y re-empoderar a cierto sector de la población excluido en pos de un lavado de cara de la ciudad.

El artista Jonathas de Andrade crea un llamamiento a la participación ciudadana donde proyecta una insurrección del extracto social que las ordenaciones urbanísticas han invalidado de la participación.

El artista pone en juicio la ley de ordenación urbanística que desde el poder se ha impuesto y que imposibilita la circulación de animales y carros propulsados por estos en la ciudad brasileña de Recife.

Esta es una ciudad con un pasado rural reciente, que al encarar su proyecto de diseño como ciudad contemporánea ha impuesto leyes restrictivas sobre la presencia de animales rurales en el centro de la ciudad. De este modo, el importante segmento de población que tradicionalmente ha hecho uso de este tipo de sistemas de desplazamiento se ha visto relegado a un lugar marginal; dicha táctica legislativa obliga a este sector agrario a mantenerse en los límites de la ciudad, y por lo tanto lo condena a ser totalmente invisibilizado.

1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife



ORGANIZAÇÃO:

Peta - 8790-8887
João Lucas - 8640-5797
Jonathas - 8425-9646
Cristina - 9672-8897
Carlota - 9187-4474

**Domingo,
5 de agosto
inscrição 14h
largada 15h
local: Marco Zero**

PRÊMIOS

bode, porco, acessórios de montaria, distribuição de ração no final do cortejo
gravação de filme do filme O Levante

Por lo tanto, bajo el amparo del rodaje de una película, se posibilita que acontezca un llamamiento a la participación ciudadana en el que mediante una carrera de caballos y carros tirados por estos, la población excluida mediante ordenaciones legislativas participa en un happening de insurrección y re-empoderamiento ciudadano tomando las calles de la metrópolis. Para poder llevar a cabo su propósito, el artista Jonathas de Andrade tuvo que recurrir a la estrategia de proponer un rodaje en formato de ficción a las autoridades de la ciudad; esta maniobra le permitía poder denunciar la situación de invisibilidad que esta parte de la población sufre. El happening fue presentado ante las autoridades como un rodaje de ficción narrativa y de este modo, como si la ficción fuese menos peligrosa, cuestionadora y crítica que un acontecimiento performativo, el artista obtuvo los permisos necesarios para realizar la convocatoria de una carrera de carros. Esta propuesta oculta la maniobra para poder llegar a crear un acto de re-presencia de animales rurales en el espacio público de la ciudad.

193

El artista es capaz de proponer un happening participativo donde los excluidos de este diseñado y artificial tejido social adquieran, por un día, la posibilidad de intervención en el seno de su contexto. De este modo, se hace patente que la configuración de la ciudad responde a un deseo hegemónico, y que en ellas la presencia del contexto protourbano de la región es invisibilizado; del mismo modo, dicha puesta en escena muestra el deseo de civilización y modernización que subyace bajo los planes para esta región del país, en donde aún el tejido rural sigue siendo una realidad y por lo tanto, los esfuerzos de ordenación urbanística llevados a cabo por los planes políticos no corresponden a las necesidades y circunstancias reales de la población. A través de este llamamiento, Jonathas de Andrade consigue que “queden expuestos los juegos ideológicos entre el estado y los intereses hegemónicos del capital”⁸¹, mostrando cuan notorio es el fracaso del proyecto modernista tropical que las autoridades pretenden llevar a cabo a lo largo de las últimas décadas.

81 CONSTANTE, A. (2014) Web Casa/arte/MAR <<http://www.obrasdarte.com/mar-abre-mostra-de-jonathas-de-andrade-por-adriane-constante/?lang=en>>



O Levantamento (The uprising, 2012-2013) es un proyecto comisariado por la fundación Thyssen-Bornemisza. El formato de exhibición final de la pieza es el de un video de registro de la carrera de caballos y carros a través de la ciudad de Recife de ochos minutos y medio de duración.

El video comienza por presentar la figura de un aboiador, una figura tradicional brasileña que de un modo performativo va construyendo en formato cantado una narración de los acontecimientos en tiempo real. Por lo tanto, este personaje costumbrista pertenece a la tradición de historias y narrativas brasileñas de transmisión oral. Este protagonista, enfocado en primer plano, va preguntando sobre cuestiones concernientes a la carrera, y una vez que parece comprender la propuesta y cuál va a ser su cometido en la grabación del video que se está gestando, pasa a centrarse en su figura de transmisor oral de historias. Es decir, en la grabación podemos asistir a la presentación de la persona y después del personaje del aboiador, que performa creando la construcción oral de la narrativa en tiempo real. Estas imágenes en primer plano de la cara del orador se van intercalando a lo largo del video con imágenes de registro de la carrera, que editadas y post-producidas, muestran dicho acontecimiento de un modo lineal de principio a fin. Digo acontecimiento porque, además de la carrera, el video recoge a modo de registro performativo el proceso de inscripción de los participantes y de su previa organización. Mientras tanto, el relato del aboiador aborda cuestiones que narran el pasado reciente de la ciudad en el cual los medios de transporte antiguos, tirados por animales, formaban parte de la cotidianidad de la urbe. En su construcción narrativa también hace mención al propósito de la carrera, la cual se perfila como un acto insurgente de participación ciudadana, con el objetivo de funcionar como un instante de catarsis colectiva. Esto se articula tanto desde el prisma de liberación del pasado traumático, desde el goce, desde una acto de toma de la ciudad y empoderamiento ciudadano, así como desde la reordenación y reinscripción de la memoria colectiva, esgrimiendo un happening performativo que funcionan como acto de re-memoria y toma de consciencia de los proyectos políticos que nos dominan.



La presencia de la figura del aboiador hace patente la cualidad performativa de la construcción histórica y la memoria. En su papel como constructor de narrativas implica de un modo directo a los participantes, que se ven dirigidos por una voz cantante que revela el propósito oculto de la convocatoria ciudadana. El aboiador, con toma de partido en la construcción de la narrativa social, subraya la cualidad realizativa de la participación de todos los colaboradores y por lo tanto su implicación y responsabilidad en el acto de levantamiento de la memoria colectiva, en tanto que alude a la capacidad performativa de inscripción de la historia colectiva de los ciudadanos. A lo largo del transcurso del video, la voz del aboiador se ve atenuada hasta desaparecer, dando lugar y pleno protagonismo a la carrera de caballos, en la que se nos muestra una población sublevada en pleno júbilo. En las calles de la ciudad que evidencia el diseño de urbe moderna y la optimización de sus dimensiones para el transporte a motor, toma cuerpo un pequeño alzamiento de la población agrícola que reivindica su derecho de existencia en el tejido urbano y en la realidad sociopolítica de la ciudad de Recife.

En este sentido, se podría afirmar que el happening funciona como mecanismo de accionamiento de la conciencia y la memoria. El acontecimiento performativo se convierte en mecanismo de acción diferida, lanza una mirada hacia el pasado reciente y re-articula la conciencia sobre el presente, cuestionando el devenir de este segmento de la población y poniendo en tela de juicio las estrategias de reorganización y diseño urbano que desde el poder operan como mecanismos de dominio social. En cierto modo, el llamamiento y la posterior participación ciudadana detonan una revuelta que, a pesar de discurrir al amparo de la ley y bajo la excusa del rodaje de una película, posibilitan una insurrección real de un día. Este acontecimiento, en tanto que suceso y por lo tanto experiencia vivencial realizada, imprime un nuevo significante a la carrera de carros y re-articula el sentido del happening así como establece una relectura crítica de la realidad imperante.

En esta operación, la ficción propicia la posibilidad de rememorar el pasado, aquello que, enterrado en el subconsciente, es parte del cotidiano de los ciudadanos de Recife. Al activarlo y hacerlo pasar al

plano del consciente desde esta mirada de espejo retroactiva, se acciona una nueva consciencia que se contiene en el espacio de la realidad subyacente, posibilitando que la realidad latente se realice y sea liberada en un acto catártico.

Se trata, por lo tanto de una ficción que oculta un acto performativo basado en la reactualización del pasado contextual de espacios específicos que permite que lo que subyacía bajo parámetros impuestos de leyes y ordenaciones, emerja y quede al descubierto. Este llamamiento a la participación colectiva procura un acontecimiento de re-vivenciación de un pasado reciente, que hace recordar el inconsciente social y tomar nueva consciencia del presente desde el terreno de lo vivencial. Articula un suceso eventual que a través de un acto performativo de catarsis es capaz de reorganizar el orden imperante y establecer nuevas lecturas del territorio en el que se opera, poniendo de manifiesto el dispositivo de ordenación que lo sustenta; una retroacción sobre el terreno de juego, que con un desplazamiento temporal y la re-experiencia de una realidad pasada, re-significa el espacio de la ciudad y de sus componentes, devolviendo por un día a los habitantes su potencial performativo, y permitiendo que estos reescriban su historia presente y su proyección futura.

198

Habiendo ahondado en estos dos casos de retorno como sistema cuestionador en donde la performatividad se establece como acto de revuelta y de insurrección frente a los parámetros establecidos y heredados tanto en el ámbito social como en el político, resultan interesantes las aproximaciones que desde un prisma semiótico propone la filósofa Julia Kristeva en su ensayo *El porvenir de una revuelta*⁸². La autora traza aquí la aproximación al concepto de revuelta de un modo crítico y estableciendo similitudes con la cuestión de la retroactividad freudiana. Para Kristeva, existe una equivalencia entre lo que la psicología denomina y trata como acción diferida o retroactividad y la posibilidad que la revuelta como condición retroactiva de cuestionamiento propone.

82 KRISTEVA, J. (2000). *El porvenir de una revuelta*, Barcelona: Seix Barral, S.A.

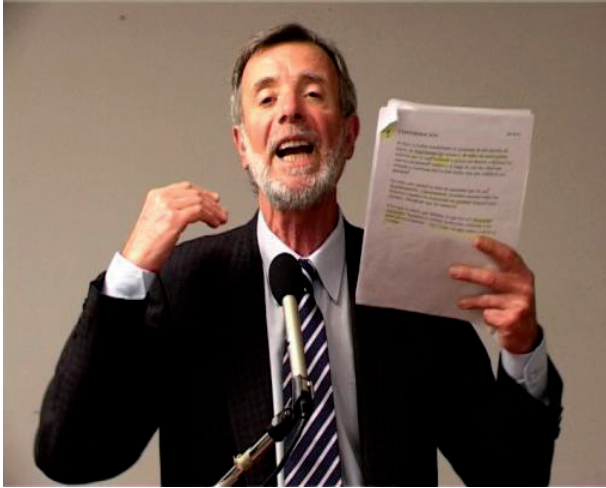
A lo largo de la obra, la autora mantiene una equivalencia entre la retroactividad y el potencial de la revuelta como espacio-tiempo de un retorno retrospectivo. La autora, defiende la concepción de la revuelta como único espacio de retorno retrospectivo capaz de crear una mirada insurrecta y en constante cuestionamiento, que proponga el desmembramiento y la reconfiguración de valores.

En este sentido y a lo largo de estas páginas la autora va desplegando un sentido de revuelta muy próximo a la retroacción, en la que es entendida como acción y posicionamiento crítico que posibilita una interrogación de valores y desmonta el discurso establecido para suspenderlo en un irresoluble encuentro de potencialidades productoras de sentido. De algún modo, establece una ruptura discursiva llevada a cabo por el análisis y la crítica que crea la brecha que imposibilita de equivalencia entre significado y significante. Es decir, abre una brecha de escisión entre el significante y el significado que así mismo deviene en mantener en suspenso la posibilidad de cuestionamiento para con un tiempo futuro. La revuelta vendría a ser la forma elemental por la cual se suspende la interrogación sobre los valores y los sucesos acontecidos.

199

Si recordamos ahora la estrategia performativa utilizada por los artistas para accionar una retracción cuestionadora, una estrategia que desmonta la visión hegemónica pero que a su vez se niega a instaurar una nueva narrativa definitiva, podemos defender que se asemeja mucho a la revuelta que la filósofa propone. Según Kristeva, lejos de erigir un nuevo sentido unificador, las brechas, aperturas y los vacíos del discurso son mostrados como partes constitutivas y potenciales, capaces de articular un nuevo sentido. Por ello, la autora defiende la defensa de la revuelta como único modo de mantener viva la posibilidad de cuestionamiento frente a los acontecimientos pasados, inscribiendo un cambio presente y de cara al futuro.

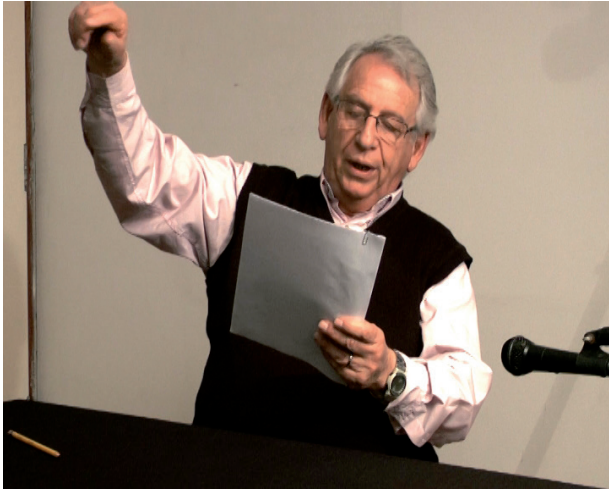
Si en estos dos casos de estudio que he mencionado en las páginas anteriores el *re-enactment* se sustenta sobre todo en una operación de desplazamiento temporal que re-articula el orden de los significantes implicados en el acontecimiento, creando o re-escribiendo sobre éste nuevas posibilidades de significado que le den sentido, los dos siguientes casos que voy tratar operan de un modo significativa-



mente distinto. En ellos, el uso de una estrategia de desplazamiento temporal de re-escritura propone un ejercicio de cuestionamiento y desmembramiento propios del análisis semiótico, puesto que em- plaza a la estrategia de la acción diferida a ocuparse del estudio y la controversia de tratar el potencial constitutivo del lenguaje. Para dicho propósito, trataremos de abordar los aspectos relevantes que muestra la propuesta *Últimas palabras* (2013) de los artistas Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkun (Markina- Xemein, 1976 y Delft, 1975). Los artistas produjeron esta pieza en el año 2013 en Buenos Aires, dentro de un programa de residencias llevado a cabo mediante la colaboración entre la fundación Mondriaan y Lipac (Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas de Buenos Aires). Tras una aproximación a la realidad contextual, los artistas establecieron esta línea de investigación que, al igual que el proceso socio-político que el país estaba sufriendo, se centraba en el análisis de posibles re-lecturas de su pasado más reciente y controvertido.

El proyecto hace énfasis en el caso específico del alegato de Alfredo Astiz. Apodado como *el ángel rubio de la muerte*, Astiz fue condenado a cadena perpetua por crímenes contra la humanidad por el Gobierno Argentino. El que fuera capitán de la Fragata de la Armada bajo el mandato de la última dictadura militar del país, tomó parte en el secuestro, tortura y desaparición de ciudadanos argentinos, habiendo participado también en los denominados vuelos de la muerte y los crímenes llevados a cabo en la Escuela Mecánica de la Armada. De igual modo, Alfredo Astiz es popular por su capacidad versátil y camaleónica a la hora de infiltrarse como espía en los contextos de las organizaciones pro derechos humanos, operaciones que llevaron a la desaparición de muchos de los hijos de activistas de la organización Madres de la Plaza de Mayo.

“En *Ultimas Palabras* (2013), los artistas establecen una suerte de artilugios capitaneados por el recurso del *re-enactement* donde lo que consiguen es evidenciar que el poder judicial y los procesos que de él dependen están sometidos a las leyes de la representación. Así, tal y como ocurrió en el caso concreto de Alfredo Astiz ponen al descubierto el giro teatral que el militar utilizó en su alegato final para fagocitar cualquier atisbo de realidad que pudiera encontrarse en el proceso judicial, y así tratar de desplazar la percepción del



proceso hacia la lógica del espectáculo, donde todo es posible, más si es susceptible de ser interpretado. De este modo la realidad se ve liberada de la carga histórica y se convierte en mero suceso. Un acontecimiento que deviene hiperreal, un acontecimiento performativo en pura esencia.⁸³

En la declaración final de su juicio, lejos de mostrar signos de arrepentimiento, el acusado despliega un discurso plagado de recursos interpretativos, con el que consigue desplazar el alegato de veracidad de los hechos, sometiéndolo a un cuestionamiento sobre la ética y la viabilidad de dicho proceso judicial. En dicho alegato, se hace manifiesto lo que la filósofa Hannah Arendt denominara como “la banalidad del mal”⁸⁴, y por lo tanto se establece un desplazamiento de la lectura del caso, donde el acusado busca ser eximido de responsabilidades y pretende pasar por una víctima de su tiempo y contexto. Astiz explota este recurso de la no responsabilidad y la sumisión de su cargo para mostrarse como una víctima del proceso y del momento histórico, que no hacía más que obedecer órdenes de sus superiores.

Con esta táctica de desplazamiento de la responsabilidad, centra el debate del proceso judicial sobre la objetividad de éste, mostrándose a sí mismo como mártir de una injusticia. Su alegato establece una relación absolutamente representacional en la que, mediante el uso de los recursos lingüísticos, construye una lectura cuestionadora sobre la propia legitimidad de dicho juicio.

En la pieza audiovisual, los artistas utilizan una vez más el recurso del *re-enactement* como un mecanismo de retroacción cuestionadora que es capaz de poner en tela de juicio la narrativa y la propia estructura de legitimación que sustenta el aparato judicial.

En él, Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum establecen una plataforma perfecta para que, desde la re-actuación de las palabras de Astiz, se ponga en evidencia la utilización del lenguaje como herramienta para la construcción de posiciones de poder. En el video, de una duración próxima a los treinta minutos, un actor y un profesor de oratoria desgranar el análisis y la interpretación de las palabras del

83 ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, C. & IRURETAGOIENA LABEAGA, Z. (2016). “Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum: el discurso como entramado performativo.” Revista Croma, Estudios Artísticos. 4 (8): 33-42. p. 35.

84 ARENDT, H. (1963). Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal. Barcelona: Lumen ensayo. p.p. 152-174.

alegato final del *ángel rubio de la muerte*. Este ejercicio desvela la cualidad realizativa del discurso del alegato final, y para ello resulta indispensable establecer una distancia temporal respecto del relato original que permita una relectura crítica. Una vez más, este desplazamiento temporal posibilita una relectura crítica, que además de establecer una relacionalidad retroactiva para con el discurso original, promueve un cuestionamiento de los niveles de representabilidad y performatividad del propio sistema judicial.

Lejos de ser una simple denuncia del pasado y tal vez del proceso de restauración de memoria histórica del país, la pieza se mantiene en el umbral de una crítica que cuestiona pero no declara, dejando así en un estado palpitante todos los hechos y las posiciones que en el transcurso del video se van desvelando. Los artistas evitan ser explícitos en la reconstrucción de los hechos de manera que, en vez de abrir las heridas del pasado reciente, se re-establece una nueva construcción del discurso, que mantiene el acceso a dichos acontecimientos dentro de los parámetros del interrogante y la controversia.

El video expone de un modo muy gráfico estas cuestiones sobre la representación y el potencial performativo de los procesos judiciales y el aparato que los sustenta. En él, asistimos a la relectura del alegato llevada a cabo por un actor y un orador en una secuencia temporal lineal. Dividido en tres partes diferenciadas, a modo de presentación, nudo y desenlace, los acontecimientos se van sucediendo a la vez que se muestra el entramado de la eficacia realizativa del discurso. En el inicio asistimos a una breve descripción y análisis del texto del alegato de Astiz que subraya los recursos gramaticales del propio texto. A continuación asistimos a la tarea de *re-enactment* del texto que el actor trata de llevar a cabo. Durante sus tentativas interpretativas, el profesor de oratoria se dedica a hacer las pertinentes correcciones subrayando las inflexiones del alegato y el modo de enfatizarlas. Es en estos instantes donde el efecto de retroacción despliega todo su potencial, estableciendo un tiempo de reinterpretación textual que va más allá de la reproducción, haciendo que la performance adquiera y se convierta en un proceso crítico y cuestionador. De este modo los artistas consiguen que su propuesta desvele los entresijos y trampas del texto interpretado llevando a la representación a un nuevo proceso de restablecimiento de los roles de poder

y sumisión.

El video crea un ambiente donde esta atmósfera de sumisión y poder – reproducido por el actor y el profesor de oratoria- alcanza altas cotas de tensión y extiende esa presión psicológica del acto retroactivo al lenguaje audiovisual. Para ello, los artistas han optado por una edición de video fragmentada en secuencias cortas que establece un ritmo trepidante. Mediante la oposición del plano y el contra-plano, se recrea una dialéctica de ataque y defensa que le otorga al audiovisual su potencial reconstituyente y crítico respecto de los hechos que muestra. En estos fragmentos es donde el potencial constitutivo y realizativo del lenguaje y la narrativa se hacen patentes en el video.

205

En los instantes en los que este ritmo de partida de *ping pong* empieza a inyectar un frenesí demasiado incómodo, cuando la violencia del texto es abrumadora, los artistas utilizan el recurso del salto de cámara y apertura del plano para mitigar esta sensación. En esos momentos, el encuadre se aleja de la acción interpretativa y retrata el entramado estructural y representacional de la propia acción. Más concretamente, se corta el medio plano centrado sobre el actor y el profesor y se muestran tanto las cámaras y los micrófonos como a los artistas en su trabajo de registro de la acción. Este recurso de dejar fuera de plano la acción, otorga al video momentos de descanso en los que se enfatiza la idea de reinterpretación crítica de un texto.

“... en *Últimas Palabras* (2013) el ejercicio de *re-enactment* posibilita que adquieran una nueva dimensión y resonancia las palabras pronunciadas por Astiz, trascendiendo su propia adscripción geográfica y convirtiéndose en paradigmáticas de las constantes negaciones y ocultamientos a los que somos sometidos y sobre los que se escribe la historia. Si, como ciudadanos, tenemos siempre la sensación de no llegar hasta el fondo de las cuestiones espinosas, de que nunca podremos conocer en su totalidad la verdad de tantos acontecimientos, el discurso de Astiz nos pone frente a frente no solo con el hecho de la negación sino con la insolente tergiversación del discurso que termina –o lo pretende- haciendo ver al acusado como héroe sacrificado, sometido a la persecución y víctima de la conspiración.”⁸⁵

El video va por lo tanto más allá del acto retroactivo, y permite abrir

85 ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, C. & IRURETAGOIENA LABEAGA, Z. Op.cit. p.41

y atravesar la brecha estructural que muestra el sistema y estrategias del *re-enactment*; es decir, la disonancia existente entre significado y significante permite nuevas concepciones y fantasías sobre el sentido de la performance. De este modo, lejos de establecer una lectura crítica sobre los hechos de los que se le acusa a Astiz, el video se centra en la propia reflexión sobre la capacidad retroactiva y realizativa del propio acto de relectura, aprovechando el mecanismo que la estrategia de performatividad retroactiva proporciona. Así lo que es cuestionado no son los hechos en sí, sino la eficacia realizativa del discurso, que consigue hacernos cuestionar en torno a los imperativos del discurso y su potencial de construcción realidad.

Por lo tanto, los artistas utilizan el recurso de interrogación crítico que la estrategia de *re-enactmen* les proporciona, creando una ruptura y una fragmentación del propio discurso que muestra las estrategias de consenso del orden imperativo del lenguaje. Así se señala la realidad subyacente en dichos actos; que nos descubren, que más allá del orden vivencial que el *re-enactment* como estrategia de re-significación pueda activar, el propio acto de análisis de dicha performance abre la caja de Pandora sobre la legitimidad del discurso performativo y su constitución realizativa crítica. Al desengranar los elementos de tal construcción realizativa, envuelve la propia pieza en un acto de crítica autoconsciente, tanto a nivel de tema como de recurso artístico abordado desde el ámbito del *re-enactment*. La aproximación al alegato de Astiz queda en segundo plano frente a la reflexión más profunda sobre la capacidad renovadora y crítica de la acción performativa del *re-enactment*.

Si comparamos cómo se constituye la estrategia de performatividad retroactiva en contraste con los dos casos anteriores, -me refiero a *The Battle of Orgreave* y *O Levantamento*, cuyo perfil resulta próximo al uso del *re-enactment* como rememoración del acontecimiento y despliegue de actividad en diferido,- *Últimas palabras* nos pone ante una tesitura distinta. Los anteriores proyectos hacían uso, cada uno a su modo, de recursos que reforzaban la idea del *re-enactment* como reconstrucción de relectura y narrativa, y podíamos observar por ejemplo en la pieza de Deller, el apoyo a la construcción de la narrativa que otorgaban las declaraciones de los habitantes de la región en sus entrevistas, quienes reconstruían desde lo vivencial la nueva historia, entroncando la heredada con la subjetiva; en

el caso de Andrade, esa función la desempeña la figura del aboiador.

Esta ilustre persona reconstruye de un modo performativo y en tiempo real la nueva narrativa que se pretende instaurar y transmitir. En los dos casos, se trata de transmitir el nuevo sentido desde la reconstrucción y formación de una nueva historia, siempre más plural y quebrada, pero que de igual modo sigue tratando de recrear un sentido unitario de lectura.

En cambio, en *Últimas palabras* no existe dentro del audiovisual ninguna figura que construya y erija el relato, que refuerce la narrativa de los acontecimientos o de la relectura del legado. En este modo de aproximación se aprecia un interés explícito por tratar de resquebrajar el acontecimiento narrativo, de abrirlo, de operar en su seno para de este modo, a través de las figuras del actor y el profesor de oratoria, desestabilizar el sentido unitario del legado e impedir que los hechos se recompongan. Así, la operación performativa no se centra en volver al acontecimiento inicial y cuestionar su veracidad en tanto que atiende a sus cualidades indiciales, sino que hace hincapié en de-construir esa falsa unidad y fagocitarla, propiciando que el sentido se recodifique en términos de articulación cuestionadora y creando un acto de resistencia frente al significado lineal.

Por lo tanto, podemos decir que en tanto en cuanto la retroacción se aplica en el seno de la estrategia performativa, en el interior de su operación y no tanto en la recreación de la relectura del acontecimiento de origen, la problemática de la indicialidad se desplaza hacia una operación resolutive que atraviesa el plano simbólico de la huella mnémica. Pero en otros casos se pronuncia como irresoluble y la operación simbólica por la cual la parte ocupa o funciona como el todo, pretende ser esquivada dando lugar a la imposibilidad de un sentido unitario y resolviendo la problemática desde la asunción de la fractura y la incompletud.

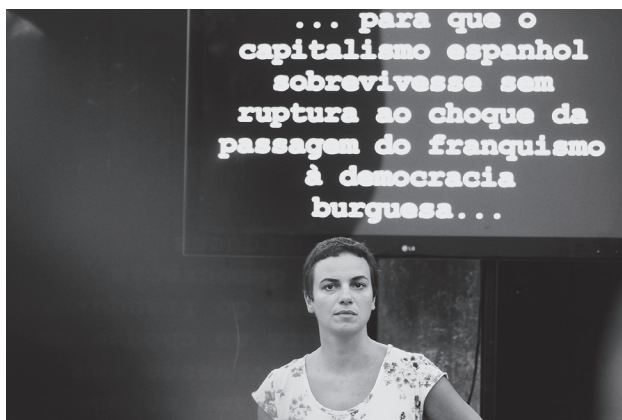
Otro caso digno de estudio por la utilización de las estrategias que estamos analizando es el proyecto *Numax Fagor Plus* (2013) del artista catalán Roger Bernat (Barcelona 1968). En dicho proyecto, el artista saca partido a la cualidad performativa en pos de una deconstrucción del discurso, semejante al que propone Kristeva. Para ello, aplica la estrategia de la retroactividad como acción performativa en



donde el sentido del discurso se suspende para poder establecer una relación basada en el cuestionamiento. Tal y como veníamos defendiendo, en este ejercicio de acción retroactiva el discurso y los valores establecidos tendrán que pasar por una relectura, que a su vez construya una interrogante de veracidad y constituya una operación performativa de reflexividad.

Numax Fagor Plus (Show), es una performance de corte escénico, que propone una recreación de documental de Joaquim Jordá *Numax Presenta (1979)*. En la pieza, en la performance, trata de accionar distintas capas representacionales, para hacer patente su grado de construcción simbólica. Las mencionadas capas trabajan tanto como referencias a la película de Jordá (utiliza fragmentos de la película documental) como partituras escénicas que hay que reproducir en el espectáculo. Los mencionados corte de la película, muestran fragmentos discursivos de las reuniones de los trabajadores de Numax. Estos son proyectados en el espacio escénico a través de los monitores, con los que los participantes tiene que ir interactuando y que por lo tanto, crean re-actualizaciones en escena. Los fragmentos de video que muestran el registro de ese mismo re-enactement llevado a cabo por los trabajadores de Fagor. (En dicho video se hace evidente que a los trabajadores de Fagor les es imposible hacer suyo el discurso de los de Numax y que esas palabras no llegan a corporeizarse y erigir sentido en boca de ninguno que las pronuncia. Dicha situación lleva a provocar una discusión/reflexión abierta donde la asamblea de Fagor se cuestiona sobre sus reivindicaciones, sobre los acontecimientos, el pasado, sus responsabilidades y las diferencias y similitudes que entre las dos situaciones histórico-laborales pudieran encontrarse. Todos esos fragmentos discursivos que configuran el entramado y la estructura del dispositivo representacional que la performance *Numax Fagor Plus* despliega, de algún modo subrayan la imposibilidad de que nadie haga suyo del discurso que conforma la partitura textual que se va mostrando en las pantallas del espectáculo y que, mediante la ayuda de una performer que dirige la acción, los espectadores/actores han de interpretar para hacer que el show funcione.

La pieza *Numax Fagor Plus* se centra en el estudio y análisis de la forma en que los discursos se consensuan y pasan o no a formar



parte del imaginario colectivo. En este proyecto el artista catalán propone un *re-enactment* sobre un acontecimiento histórico del pasado político y social del estado español, como lo fue el cierre de la fábrica Numax. Dicho acontecimiento se convirtió en relevante para el imaginario y se erigió como ejemplo paradigmático y representacional de la lucha obrera de finales de los años setenta, no solo por su lucha y férrea resistencia, sino también porque quedó registrado como una película/protesta creada por el cineasta Joaquím Jordá (1935). Por lo tanto, además de los acontecimientos del pasado, en ella ya es patente su valor como artefacto artístico, como película de cine.

211

Esto complejiza los niveles de lectura del *re-enactment*, que en vez del propio acontecimiento, propone la re-presentación de la pieza de cine, y toma ésta como el espacio donde llevar a cabo la operación performativa.

En primera instancia la pieza, llamada *Numax*, iba a consistir en una sola performer que recreaba la lectura de las asambleas llevadas a cabo por los/las trabajadores de Numax y documentadas en la película del cineasta Joaquim Jordá, *Numax presenta (1979)*. Para ello se ayudaría de un interfaz comunicado con dos pantallas de televisión, en las que se iba retransmitiendo el texto.

Este punto de partida ya propone una paradoja sobre el *re-enactment* como recurso performativo *per se*, ya que la propia película de Jordá es en sí misma un *re-enactment*. El filme fue producido por los propios obreros de la asamblea de Numax quienes, tras llegar a la conclusión de que ante el inminente cierre de la empresa, la única salida para la pervivencia de su lucha y su resistencia era la de documentarla, decidieron invertir la caja de resistencia, sus últimos recursos económicos, en la producción de la película/documental de Jordá. La película es un falso documental, ya que para rodarla los asamblearios se vieron en la situación de tener que re-crear la asamblea y, por lo tanto, de tener que interpretarse a sí mismos en diferido. Por ello, la película ya es un experimento que se erige como un falso documental jugando a construir una narrativa que ya cuestiona la realidad y ficciona la veracidad. Dejando de lado la pretensión de ser objetivo que los documentales al uso suelen proponer. La conse-



cuencia es que ocurre por reproducirse la estructura de lo que sucediera en el seno de la grabación de la película *Numax*. El reactualizar las asambleas interpretándolas y el tener que recrear las situaciones, lleva a otra paradoja propia de la acción diferida: tras el ejercicio de rememoración a través de la revivenciación, la grabación deriva al final de la película en una fiesta en la que, mediante conversaciones entre ellos, proyectan e imaginan las posibilidades futuras tras el cierre de la fábrica. Es decir, el mecanismo de acción diferida entendido como revisitación del pasado se ve completado desde el presente, y así se otorga al acontecimiento un nuevo paradigma que detona sus posibilidades de futuro. La acción diferida cierra su ciclo de rememoración, rearticulación y proyección futura de nuevas realidades, una acción de mediación temporal que, incidiendo en el pasado, reactiva un cambio de prisma presente y lo proyecta al futuro

213

“Si podemos esperar, a través de una nueva idea de re-enactment, que ese pasado pueda ser como aún presente en la operación del discurso, es porque en su tiempo fue, mediante la misma operación discursiva, un futuro imaginado como ya presente.”⁸⁶

Por lo tanto, la performance parte ya de un documento de registro de un *re-enactment*. Como, he mencionado antes, *Numax* (la pieza inicial de Roger Bernat) trataba de proponer una performance de relectura de ciertas partes del discurso sindicalista representadas en las asambleas de la película. Mientras comenzaba a trabajar en esta idea sucedió que, la multinacional Fagor cerró sus fábricas dejando en la calle a cientos de trabajadores. Esta situación, que muy oportunamente hacía pensar en la naturaleza cíclica de la historia, ponía en jaque nuevamente la historia de *Numax*, cuestionando que aquello perteneciese exclusivamente al pasado. Las similitudes entre los dos casos, la lucha de sus trabajadores, a pesar de los matices de corte sindicalista en uno y cooperativista en el otro, hacían que los dos acontecimientos funcionasen como situaciones espejo. Frente a esta tesis, Bernat decide establecer una relectura de los fragmentos de la protesta y de las asambleas de *Numax*, pero llevada a cabo en este caso por los trabajadores de Fagor. Con esta nueva tamización de la construcción del discurso se crea una superposición de capas que, a pesar de su distanciamiento y diferencia temporal, consigue reactualizar el discurso y hacerlo presente. Enfocar adecuadamente

86 FRATINI, R. “Ex operato” Pagina Web Roger Bernat.< <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>> [Consulta:12/02/2017]

esta cuestión de producción y re-creación del discurso es sumamente importante en este caso, ya que, si atendemos a sus diferencias con un *re-enactment* performativo al uso, podemos percibir que lo que se re-construye aquí son las palabras que conforman el discurso, que son en sí mismas la acción constitutiva de significante y, por lo tanto, el corpus donde debe operar la acción performativa.

En esta tercera operación de diferencia temporal, la acción trata de abrir la problemática de producción y articulación del discurso, estableciendo unas líneas de trabajo que eliminan absolutamente la relevancia del origen. No existe referente indicial y, si existe, es ya de por sí una ficción. Con todo ello, *Numax Fagor Plus* explora la imposibilidad de que ese significante se refleje en un significado; de esta manera, el texto se convierte en artefacto de cuestionamiento, a modo de revuelta, funcionando como elemento que suspende el sentido. Es en esta segunda versión, en la que la pieza muta y pasa a llamarse *Numax Fagor Plus*, cuando se nos proporciona un nuevo espacio que nos posibilita cuestionar y llevar a cabo una autocrítica. Una revuelta en el sentido en el que la define Kristeva, en donde podemos observar que lo que produce la diferencia no es solo el paso del tiempo, sino que también existe una discrepancia contextual. Esta actividad diferencial proporciona un plus que, incluido en el título de la pieza, abre el discurso dejando el texto en suspenso. El texto se mantiene flotando como una verdad que no fue nunca encarnada, y proporciona a la lectura de la pieza el interrogante acerca de si la verdad se encuentra en un espacio diferente y no inherente a las personas y los acontecimientos acaecidos.

Se trata esencialmente de un cuestionamiento sobre la propia concepción de la performatividad, donde tal y como Derrida viniera a matizarla, la relevancia del origen es desterrada en pos de una concatenación de iterabilidades posibles. En la performance *Numax Fagor Plus (show)* – versión final- el discurso no funciona como sentido, sino que más bien pasa a constituirse como herramienta por la cual el sentido es fragmentado, puesto ante un espejo y suspendido, para que se haga patente la imposibilidad del hacer converger significante y significado.

Así pues, podemos decir que *Numax Fagor Plus (show)* funciona como un sistema de contención de imposibilidades de significación

donde, mediante un *mise-en abyme*, se encarna la posibilidad de liberar todos los potenciales de creación del discurso que su imposibilidad de significar le permite. Un entramado de juegos de *re-enactment* que, a modo de colección de muñecas Matrioska, hace patente la similitud de capas contingentes y la singularidad de cada una de ellas.

Numax Fagor Plus, con todas sus versiones, encarna la imposibilidad viva de integrar un discurso, una performance en la que se hace patente la utopía estructural de univocidad discursiva del proceso de construcción de la oratoria colectiva. La pieza subraya el desencuentro y las fricciones entre lo vivencial y lo representacional, mostrando cómo estos dos parámetros de acción detonan nuevas posibilidades de cuestionamiento del sentido, y haciendo patente la imposibilidad de unidad.

215

“Tanto la experiencia con los trabajadores de Fagor como con los de Numax la mise en abîme que provoca el proyecto nos enfrenta ante una traición. Nadie se reconoce en las palabras de su antecesor. Los de Fagor no se reconocen en las palabras de los de Numax. Los antiguos trabajadores de Numax no se reconocen en las palabras de los de Fagor. Ni tan siquiera se reconocen en sus propias palabras de hace 35 años. La película de Jordá los ha convertido en héroes, son los protagonistas de un conjunto escultórico de una épica muy singular y es muy difícil reconocerse en un héroe si no se está un poco loco. Sin embargo todas esas palabras, las de Numax, las de Fagor y las de la charla que mantuvimos tras el encuentro con los extrabajadores de Numax, sigue hoy resonando poderosamente. Circulan, las hacemos circular, pero nunca llegan a encarnarse donde se las espera.”⁸⁷

Tras haber analizado las piezas me gustaría destacar un sutil pero importante matiz que toma cuerpo en este espectáculo. Tal y como hemos defendido, este ejercicio de diferencia temporal ha de procurar un espacio de experimentación y reflexión a partes iguales. La estructura que reproduce la pieza escénica utiliza el dispositivo de representación, de retroacción e interacción performativa para imposibilitar una situación asertiva del público; así, se le obliga a que tenga que adquirir una posición reflexiva que a su vez retroalimenta la acción de reproducción del espectáculo. Esto permite que tanto el elemento reflexivo como el productivo de la acción converjan y se encuentren, creando tensiones y fricciones que imposibilitan establecer una lectura general. De algún modo podríamos decir que se trata

87 BERNAT, R. Pagina Web Roger Bernat.< <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>> [Consulta:24/02/2017]

de un espectáculo que proporciona la percepción de; *el dispositivo documental en acción*⁸⁸, según denominación de Julia Guimares.

Es también reseñable que, a consecuencia de la aplicación de estas estrategias que hemos definido, el espectáculo de Roger Bernat pase a llamarse *Numax Fagor*. Es como si el autor hubiese percibido que en esa acción retroactiva, en esa diferencia temporal, se acciona un mecanismo que más allá de la reflexividad y la nueva producción de significado a través del accionamiento de lo simbólico, se procura en paralelo un plus, un plus de producción de sentido que va más allá de la mera diferencia. Esta complementación del nombre apunta a que la diferencia temporal establece un añadido, más allá de la mirada hacia el pasado. Tratemos pues en este nuevo apartado de dilucidar en qué podría constatar ese añadido, ese plus de sentido.

216

La performatividad se enfocaba como estrategia incisiva de una operación de relectura y articulación mediante la cual, se creaban nuevas realidades, sobre un material de archivo precedente. El proyecto quería establecer una mirada activa hacia el pasado, que crease una nueva perspectiva futura en la cual, la mediación (sobre un legado), no ya tecnológica sino performativa, proyectase nuevas posibilidades de percepción y lectura hacia un futuro proyectivo. La performatividad como sistema de imprimir una latencia a un pre-existente establecido donde la operación del arte liberase al legado de Wilhelm Reich, de su problemática con la *veracidad* propia de la ciencia, otorgándole una verdad acontecimental propia de la operación preformativa

Los tontos lamentan la decadencia de la crítica. Pues su momento hace mucho que pasó. La crítica es un asunto de distanciamiento correcto. Estaba muy cómoda en un mundo donde las perspectivas y prospecciones contaban y donde era todavía posible adoptar un punto de vista. Ahora las cosas presionan demasiado estrechamente a la sociedad humana.⁸⁹

Este nuevo emplazamiento de la diferencia alude a cuestiones que

88 GUIMARÃES, J. (2015). "Entrevista a Roger Bernat " en Archivo Virtual de artes escénicas. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&clase=&tipo=> . [Consulta 25/02/2017]

89 BENJAMIN, W. (1986). *Reflections*. Nueva York: Ed Peter Demertz, p.85

hemos ido tratando en los proyectos de *re-enactment*, ya que como bien apuntaba en el último caso de estudio, en el más radical y claro respecto del posicionamiento de la performatividad como acción diferida, *Numax Fagor Plus*, establece ese plus, ese exceso que se crea mediante el desplazamiento temporal. Esa demora que se posiciona como creadora en la que se constituyen de un modo productivo y activo diferencias, discrepancias para con un supuesto original. Establece una dialéctica de las desemejanzas entre los elementos que la constituyen.

LA DIFERENCIA COMO MOVIMIENTO DE MEDIACIÓN INTERNO DE LA OPERACIÓN PERFORMATIVA.

En el anterior apartado establecíamos las bases de un nuevo modo de aproximación a las prácticas performativas, un acercamiento distinto en el cual se afronta la tarea de la actividad performativa desde un nuevo prisma. En este nuevo campo de maniobras, se vislumbra un cambio de paradigma donde la estrategia de la diferencia, ya no opera respecto de un original, un acontecimiento anterior, sino que trata de operar en el propio proceso de la acción performativa. Como veníamos apuntando, Derrida ya señala hacia esta nueva lectura en la cual el movimiento de la diferencia se ejecuta y se sostiene a sí misma mediante un ejercicio de suplantaciones en donde el referente es sustituido una y otra vez por el signo no constituido. Igualmente, como el autor señala, la acción de la *differance* con (*a*) se constituye a sí misma mediante la indeterminación que el propio movimiento de estar ejecutándose le otorga.

218

Este nuevo emplazamiento de la diferencia alude a cuestiones que hemos ido tratando en los proyectos de *re-enactment*, ya que como bien apuntaba en el último caso de estudio, *Numax Fagor Plus*, el más radical y claro respecto del posicionamiento de la performatividad como acción diferida, establece ese plus, ese exceso que se crea mediante el desplazamiento temporal. Esa demora que se posiciona como creadora en la que se constituyen de un modo productivo y activo diferencias, discrepancias para con un supuesto original, establece una dialéctica de las desemejanzas (de las diferencias) entre los elementos que la constituyen.

Pero sigamos profundizando en ese pequeño error de escritura que le sirve al autor para implementar un nuevo y amplio paradigma donde restablecer una ordenación nueva del sentido de la diferencia. Sobre ese pequeño error caligráfico de escritura aparentemente inaudible (en francés), éste nuevo sentido que inaugura Derrida inscribe un cambio radical. Establece una nueva concepción y vínculos con la diferencia hasta ahora imperceptibles. Este gesto crea matices que

revierten en un movimiento de producción que enarbola un proceso de ruptura y desfragmentación de los elementos constituyentes de la propia *diferencia* con (*e*). Así pues, si *diferencia* con (*e*) se sustentaba sobre una relacionalidad de causa y efectos, de origen y consecuencia, *diferencia* con (*a*) se erige como un desplazamiento sin origen ni fin. Este borrado, esta negación de los efectos, de las consecuencias que la *diferencia* con (*e*) sí comprende, sumerge este movimiento causal en un intervalo donde la causa y el efecto son emborronados, y por lo tanto establece un vínculo de suspensión irresoluble de la acción constituyente. Esa pequeña falta de escritura, ese error inaudible permite al filósofo Jaques Derrida⁹⁰ construir un discurso y a través de su estrategia (basada sobre la propia diferencia del lenguaje) establecer una lectura deconstructiva y crítica sobre la propia escritura, sobre el movimiento de escritura y significación que la diferencia implica.

219

“Ahora bien, la palabra diferencia [différence / con e] nunca ha pedido remitir así a diferir como temporización ni a al diferendo [différend] como polemos. Es esta pérdida de sentido lo que debería compensar —económicamente— la palabra diferencia [différance / con a]. Ésta puede remitir a la vez a toda la configuración de sus significaciones, es inmediatamente e irreductiblemente polisémica y ello no será indiferente a la economía del discurso que trato de sostener. Remite no sólo, por supuesto como toda significación, a ser sostenida por un discurso o un contexto interpretativo, sino también ya en alguna manera por sí misma, o al menos más fácilmente por sí misma que cualquier otra palabra, viniendo la a inmediatamente del participio presente [difiriendo / différent] y aproximándonos a la acción en curso del diferir [différer], antes incluso que haya producido un efecto constituido en diferente o en diferencia [différence / con e]. En una conceptualidad y con exigencias clásicas, se diría que “diferencia” [“différance”] designa la causalidad constituyente, productiva y originaria, el proceso de ruptura y de división cuyos diferentes [différents] o diferencias [différences] serían productos o efectos constituidos.”⁹¹

Por lo tanto nos encontramos ante una operación que es constitutiva de sí misma, que sostiene por sí misma el sentido, que a la vez es una acción en curso, es decir, un devenir, un proceso inacabado sin fin propio. Un movimiento activo que niega la producción de cualquier efecto al igual que niega cualquier causa u origen. Si *diferencia* con (*e*) aludía a un campo basado y estabilizado por la determinación,

90 DERRIDA, J. (1968). La Diferencia / [Différance]. Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.dooos.org/articulos/textos/Derrida_diferencia.pdf> [Consulta:4/08/2016]

91 DERRIDA, J. Op.cit p. 7. [Consulta:4/08/2016]

un campo abarcable y determinado de significación, *differance* con (a) se integra dentro de un espacio de indeterminaciones en la que la operación de significación se disocia de sí misma, mediante una incesante cadena de suplantaciones y sustituciones basadas en la diferencia.

“Diferencia [Différance] como temporización, diferencia [différance] como espaciamiento. ¿Cómo se conjugan? Partamos, puesto que ya estamos instalados en ella, de la problemática del signo y de la escritura. El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma, de la cosa presente, “cosa” vale aquí tanto por el sentido como por el referente. El signo representa lo presente en su ausencia. Tiene lugar en ello. Cuando no podemos tomar o mostrar la cosa, digamos lo presente, el ser presente, cuando lo presente no se presenta, significamos, pasamos por el rodeo del signo. Tomamos o damos un signo. Hacemos signo. El signo sería, pues, la presencia diferida. Bien se trate de signo verbal o escrito, de signo monetario, de delegación electoral y de representación política, la circulación de los signos difiere el momento en que podríamos encontrarnos con la cosa misma, adueñarnos de ella, consumirla o guardarla, tocarla, verla, tener la intuición presente. Lo que yo describo aquí para definir, en la banalidad de sus trazos, la significación como diferencia [différance] de temporización, es la estructura clásicamente determinada del signo: presupone que el signo, difiriendo la presencia, sólo es pensable a partir de la presencia que difiere y en vistas a la presencia diferida que pretende reapropiarse. Siguiendo esta semiología clásica, la sustitución del signo por la cosa misma es a la vez segunda y provisional: segunda desde una presencia original y perdida de la que el signo vendría a derivar; provisional con respecto a esta presencia final y ausente en vista de la cual el signo sería un movimiento de mediación.”⁹²

220

Bajo estos términos, *differance* con (a) se inserta en una cadena de sustituciones del signo por el referente, que constituye una operación del hacerse presente de la presencia ausente. Una operación de suplantación del original que es además provisional, cambiante y mutante, en la que el ejercicio de *diferencia* con (a) convierte la diferencia en una estructura de la diferencia orgánica e incompleta por esencia. Establece así una dialéctica de marcas y huellas de representación sin fin, es en sí misma, una acción que nunca se efectúa, suspendiendo de este modo la maniobra, su ejecución en una concatenación de suplantación de sus elementos constituyentes y potenciales.

Puntualicemos, pues, cómo afectan los dos modos de concebir la diferencia que Derrida determina aplicados al proceso de producción artística. Si tal y como hemos defendido, la *difference* con (*e*) funciona como una determinación hacia una conclusión, con objetivo de terminar configurándose como una limitación, donde se establece una causa y un efecto para con un fin. Ello funda una operación creativa que se resuelve mediante una metodología esencialmente proyectual, donde se crea un procedimiento con el fin de alcanzar un objetivo, idea e imagen preconcebida.

El dirigirse hacia un fin concreto y determinado, establece una operación en la que se crea un esfuerzo con una dirección de producción de sentido y significado; en dichos casos, estaríamos refiriéndonos a producciones artísticas que se llevan a cabo a través de una metodología proyectual en la cual se crea una operación que hace uso de la estrategia de temporización de la diferencia, concebida ésta siempre respecto de un origen y hacia un fin. Los casos que resuelven la diferencia de este modo, donde el origen y el fin se establecen fuera de la propia operación diferenciadora de la acción performativa, ya han sido expuestos en el anterior apartado.

221

Pero si por el contrario nos referimos a la diferencia concebida como Derrida viniera a exponerla.

“Todo en el trazado de la diferencia sería “estratégico” y “aventurado”: estratégico porque ninguna verdad trascendente y presente fuera del campo de la escritura puede dominar la totalidad del campo; aventurado porque esta estrategia no es una simple estrategia en el sentido de que orienta la táctica hacia un objeto final, un telos. Estrategia en definitiva sin finalidad, se la podría llamar “táctica ciega”, empírica. Habría pues un cierto “vagabundeo” en el trazado de la diferencia, en el sentido de que no sigue una línea de discurso filosófico-lógico, y, sobre todo, una voluntad de situarse estratégicamente en un presente, lo que Derrida denomina “nuestra época”...”⁹³

Así pues, la *différance* con (*a*) se constituye en un movimiento que es en sí mismo una operación de dilatación del sentido que se lleva a cabo mediante suplantaciones del referente a través de una sucesión de sustituciones de signos. Esta operación, constitutiva de sí misma se inserta en la lógica de procedimiento de un proceso. Se convierte

93 GUASCH, A.M. (2016) El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita 1989-2015. Madrid: Alianza Editorial p. 58.

en una agrupación de operaciones encadenadas entre sí, que funcionan a nivel procesual y que deniega ninguna resolución, invalidando por esencia su posibilidad de ser un suceso concluyente. En este nuevo operar donde la *differance* con (*a*) funciona como sistema de mediación, el proyecto es negado en su fin último, y se establece una maniobra de diferencia mediadora que a través de la dilatación y el intervalo niega la unidad del proyecto y establece una transferencia encadenada de posibles unidades, de posibilidades operacionales que establezcan una articulación de devenires y sustituciones productivas. Una operación que de algún modo desmantela la unidad del dispositivo de articulación y enfatiza la ruptura y el potencial de las partes constituyentes como territorios de operación performativa.

222

Esta operación de la diferencia (*differance*) tendrá pues que exponer las brechas, precisará ser una operación de no resolución, es decir, de fragmentación y dilación del acontecimiento. En este sentido, podemos aproximar que nos encontramos ante un sistema articular que es inscriptor de cambios y diferencias. Este ejercicio, movimiento que a su vez es una ejecución productiva, muestra mediante su operar el sistema de relaciones que lo constituye, es decir, desvela el dispositivo por el cual dicha operación de sustitución de signos es llevada a cabo.

Cierto es que Derrida aplica el sentido de *differance* a la propia construcción y acontecimiento de la escritura, pero si trasladamos dichas premisas al acontecer performativo, nos encontraremos ante una operación realizativa constitutiva de sí misma, que se erige en el desplazamiento de sucesiones y sustituciones de signos por el referente. Un acontecimiento performativo que establece un territorio realizativo desde la ejecución de la diferencia. Este procedimiento consigue crear un trazo de sí mismo a través de operar en sus elementos constitutivos. Acorde a su naturaleza de dilación, esa propuesta plástica inevitablemente mostrará el dispositivo de articulaciones mediante el cual dichos elementos tratan de constituir una unidad. Además, en ese operar hacia un método del desplazamiento y de la suspensión de la resolución, inevitablemente atravesará la lógica de la fragmentación y la indeterminación.

En este modo de operar en el que se pone en marcha la diferencia como estrategia de mediación que incide en el ejercicio performativo, podemos advertir un deslizamiento semiótico, del orden del índice, problemática tratada en el cuerpo de ensayo uno, *deseo*, al orden del signo, lo cual da pie a abolir la problemática o el límite del origen. Este desplazamiento del foco provoca un deslizamiento de la estructura, un desplazamiento temporal y espacial que la hace ilocalizable, pero no imperceptible. La performatividad como campo de operaciones artísticas entra en el juego de significaciones. Se trata, pues, de un movimiento de mediación temporal y espacial en el cual se pone en constante jaque la producción de significado. Se articula y re-articula una y otra vez esta imposibilidad de resumir o suplantarse plenamente lo que se pretende significar. Es por ello que nos encontramos ante un movimiento donde el significado es siempre pospuesto en la cadena de signos significantes.

223

Bajo la lógica de procedimiento que acabo de exponer, la mediación que lleva a cabo el movimiento de la *differance* incidirá en el seno de la operación performativa estableciendo una estrategia en la cual el acontecimiento y, por lo tanto, la operación artística, no se llevará a cabo en referencia a un origen, sino que fomentará su propia lógica operativa en el desplazamiento y fragmentación de sí misma. Se constituirá en su propia lógica del desplazamiento y en base a su movimiento de diferencia, tanto espacial como temporal, en la que además de ello, se establecerá un desplazamiento del referente por una concatenación de signos. Ello conllevará que inevitablemente el dispositivo que sustenta la estructura del acontecimiento performativo sea desvelado y mostrado. Sus entresijos y entrañas, su propio operar será dispuesto. Nos encontramos entonces ante un movimiento que hace emerger el dispositivo que sustenta la articulación del acontecimiento, que hace visible la propia operación de mediación; estaríamos ante una acción en la que el dispositivo que alude al acontecimiento se erige.

Llegados a este término, se antoja necesario esclarecer qué entendemos como dispositivo y cuál es su papel y relevancia en la operación performativa de desplazamiento que aquí tratamos de exponer. Mencionaba que en esta operación de diferencia que combina tanto el desplazamiento, la dilación y el alejamiento, negando la inmedia-

tez, se establece un segundo movimiento más sutil pero igualmente estructural, en el cual el referente es continuamente relegado por una sustitución de signos. Es en esta operación en la que, la parte, la fracción, sustituye al todo, al referente y se crea un efecto en el que el dispositivo operacional, el dispositivo performativo de realización del desplazamiento, se descubre.

“En el marco de los análisis postestructuralistas sobre el lenguaje, una dimensión importante la ocupa la noción de “diferencia” entendida desde la perspectiva de que una definición positiva se apoya en la negación de algo que se presenta como auténtico a ella. De lo cual se deduce que todo análisis de significado implicaría desentrañar estas negaciones y oposiciones buscando su operatividad en contextos específicos.”⁹⁴

224

Establezcamos la operatividad de la diferencia en un contexto de mediación performativa, desentrañemos cuáles son sus negaciones y oposiciones, cuál la estructura que sustenta la posibilidad de tal operación en la que el significado es suspendido.

Esa dilación que produce un devenir espacio-temporal renovado, a su vez también establece una distancia temporal y espacial respecto del movimiento mediador. Es en esa distancia en la que el dispositivo, la operación, la estructura, son desvelados.

En cierto sentido se trata de crear un recurso de espaciamiento, en el cual se hace posible vislumbrar la operación performativa que provoca una mediación temporal. En ellos, las distintas partes que configuran el acontecimiento y las relaciones de fuerzas que se establecen entre ellas son ofrecidos de un modo fragmentario como negación de su significación.

De algún modo, nos encontramos ante una operación que, como Georges Didi-Huberman viniera a definir en su ensayo *Cuando las imágenes toman posición*⁹⁵, se trata de establecer un distanciamiento desvelador. Distanciamiento temporal y espacial que otorga el espacio para que el dispositivo que lo sustenta sea desvelado. Valga decir que entendemos el término dispositivo de un modo foucaultiano; nos referimos así a una red de relaciones que comprende tanto estructuras como discursos, habilidades, instituciones, instalaciones, enunciados. Es decir, el dispositivo comprende la red que puede establecerse entre todos estos elementos.

94 GUASCH, A.M. Op.cit p. 57.

95 DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición* Madrid: Antonio Machado Libros

Por lo tanto entendemos que la performatividad puede ser productora de un movimiento de *differance* en el que, a través de procurar esta distancia, el dispositivo es desvelado. El dispositivo como tal es esa red que existe como un juego de cambios de posiciones, de modificaciones de funciones.

Si tal es la definición de Foucault sobre el dispositivo, Deleuze lo matiza un poco más explicando que el dispositivo es en sí una máquina para hacer ver y para hacer hablar. Es decir, un artefacto que establece las relaciones de fuerzas entre el saber y el poder, en el cual se vislumbran líneas de fuerzas que se desplazan de una a otra línea singular, creando en ese desplazamiento una trama, una red de poder, saber y subjetividad. Un mecanismo dispuesto para obtener un resultado, una máquina o aparato para hacer/producir algo concreto.

225

Si nos servimos de estas aproximaciones, entonces esa *differance* o esa distancia a la que alude Didi-Huberman, conforman movimientos de aplazamiento en los cuales, el dispositivo que sustenta la operación de alejamiento es mostrado, es desvelado. Veamos si es cierto que ese desplazamiento temporal y espacial propicia la lejanía, la distancia necesaria para que el dispositivo de la operación artística performativa de la diferencia se muestre y sea desgranado. Necesitamos pues, movimientos, ecuaciones por las que esa red de relaciones que conforma la operación performativa devenga un proceso crítico representacional.

En este sentido, Georges Didi-Huberman en su ensayo y aproximación y haciendo referencia a la estrategia de distanciamiento que el teatro brechtiano promulga, menciona que el distanciamiento es por esencia una mediación de desplazamiento en donde la producción de un intervalo, un espacio entre, lo que podríamos definir como un umbral, produce una mediación compleja que como resultado crea o provoca una actitud crítica, una toma de posición respecto del proceso mediador y del objeto mediado. En esa intervención, que solo se muestra posible por un paso atrás que nos difiera, nos disloque de la propia acción, es donde el proceso muestra todo su potencial y adquiere una categoría crítica en el ejercicio de su formalización.



“Pero lo que hay detrás de un acontecimiento factual no es sin embargo un “fondo insondable”, una “raíz”, una “fuente” oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia. Lo que hay “detrás” es una “red de relaciones”, a saber, una extensión virtual que pide al observador; simplemente –pero no hay nada simple en esta tarea-, multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto al cielo abierto de desvíos y umbrales. Bretch lo expresa, por su parte, en términos de curvas y saltos: allí donde en la forma dramática “los acontecimientos se suceden literalmente”, la forma épica expone las transformaciones “en curvas” allí donde la narración dramática procede por continuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico (“facit saltus”).”⁹⁶

Se trata pues, tal y como veníamos mencionando, de una especie de desplazamiento, que en ese ejercicio de alejamiento, tanto temporal como espacial, establece la distancia necesaria para poder observar a la vez que las crea, las interrupciones por medio de las cuales el dispositivo vertebra las partes constituyentes de este movimiento de diferencia.

226

Tal y como explica Huberman, para el dramaturgo este desplazamiento, esta lejanía productora que expone y hace patente el dispositivo que sustenta la representación, se trata de algún modo de un movimiento de paso hacia atrás que provoca una toma de consciencia. Tomar posición es, por lo tanto, tomar la distancia necesaria para ser conscientes de lo que en ese disponer de las cosas se está produciendo. Distanciarse es dar lugar y espacio a un umbral entre la cosa, el proceso productor y uno mismo. Este desplazamiento de des-aproximación se convierte en el único modo de producir la desafección necesaria para poder apreciar lo que ocurre en el operar, y en el transcurso de esa operación de dilación temporal y/o espacial sobre nuestro objetivo o cuestión.

“Distanciamiento: sería la toma de posición por excelencia. Pero hay que entender que no hay nada sencillo en un gesto como este. Distancia no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar; cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada. En la versión aurática de las cosas –por ejemplo, cuando una lanza es contemplada por el poeta antiguo como un don de los dioses-, hay una lejanía que aparece, por muy cerca que este la aparición; es la visión épica según Bretch –por ejemplo, cuando se nos muestra un cuadro de mando o tres granadas de mano en el diario de trabajo hay una distancia que pide ser entendida en el objeto, por muy cerca que este su aparición o su encuadre fotográfico. A menudo lo lejano supone un mismo inalcanzable; la distancia no se impone más que para darnos acceso a las diferencias.”⁹⁷

96 Didi-Huberman, G. Op.cit p. 56.

97 Didi-Huberman, G. Op.cit p. 60.



Esta toma de posición crítica, procura que un lugar en donde uno ya no es arrastrado por su actividad en la acción, en nuestro caso performativa, se postula como puerta de acceso a mostrar el dispositivo que sustenta dicha operación y muestra sus diferencias. Ello hace patente la participación y la existencia de otro, de un afuera, entendido éste una vez más como un umbral.

Se trata pues de un desplazamiento que construye una mediación y que a su vez crítica la ilusión que la inmediatez provoca. Criticar la ilusión es poner en crisis el sistema y el dispositivo representacional, cuestionándolo y despedazándolo en sus partes constituyentes. Distanciar al igual que dilatar, es mostrar. Es hacer patente el sistema que se utiliza para mostrar de un modo crítico y consciente, es desvelar el dispositivo representacional. Es romper la ilusión que la imagen unitaria propone y establecer un nuevo vínculo con el proceso a través de la estrategia de informar al espectador que a lo que accede a través de la imagen no es la cosa entera, sino más bien pertenece a un fragmento del entramado de huecos, vacíos y estructuras que conforman la cosa misma. Se trata de una puesta en escena que hace patente que la imagen es solo un aspecto parcial y no la cosa en sí, un modelo de muestra en el que se subraya que la representación sólo muestra la parte que sustituye al todo. Es decir, que el signo que configura la imagen sólo está suplantando el referente de la realidad representacional.

De este modo la ilusión de la totalidad viene a de-construirse y, tal y como en la diferencia ocurriera, establece un vínculo crítico de consciencia de disposición de los fragmentos en el cual se denota la imposibilidad de construcción de una unidad. Con esa estrategia de desplazamiento, al igual que con la *differance*, se construye una mirada crítica, que rompe la ilusión de inmediatez; se trata por lo tanto de una estrategia de producción y de crítica simultáneas por la que el dispositivo de la representación se muestra y se construye. En ese desvelar el proceso representacional la toma de posición nos otorga un lugar desde el cual la extrañeza del proceso representacional se hace patente y podríamos decir que esa toma de posición crítica muestra el montaje del dispositivo. En este contexto, dis-poner es mostrar la disposición de las cosas desde la toma de posición.



“Así pues, distanciar es mostrar mostrando que se muestra y disociando así –para demostrar mejor así su naturaleza compleja y dialéctica –lo que se muestra. En este sentido, por lo tanto, distancia es mostrar, es decir, adjuntar, visual y temporalmente diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan a primer plano [...] En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de mirada crítica sobre la historia: [La finalidad del efecto distanciadador consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos.]⁹⁸ Ahora bien, este conocimiento adviene en una percepción de las diferencias que hace posible el montaje.”⁹⁹

Tras estas aproximaciones, tratemos de poner ejemplos en los que podamos apreciar este tipo de operaciones. De este modo, podremos concretar en qué aspectos la estrategia performativa hace uso de una mediación distanciadora respecto del objeto de deseo, siendo ésta validada y productora de sentido.

228

Uno de los proyectos en los cuales dicha operación se hace patente es el proyecto *Ghost Box* (2008) de la artista vasca Itziar Okariz (San Sebastián, 1965). El proyecto al que me refiero fue producido bajo el amparo de una beca de producción que la Sala Rekalde (Bilbao) ofrecía. Si bien es verdad que en la mayoría de sus propuestas la artista abarca el campo de la acción en tiempo real, en este proyecto en concreto, Itziar Okariz nos muestra cómo una operación de distanciamiento en el seno de una práctica performativa puede ser un espacio intersticial de producción de sentido.

Ghost Box es un proyecto que plantea una serie de acciones en torno a un contexto específico como es el lago de Killarney (Irlanda). Este emplazamiento es elegido por la artista por su especial característica de ser unos de los lugares del mundo que mejor eco produce. En este contexto, la artista Itziar Okariz propone una serie de acciones para un entorno topográfico concreto. Si bien es cierto que desde sus inicios, en la mayoría de sus trabajos la artista mostraba un interés especial por acciones (como ella prefiere llamarlas) que abordan

98 BRECHT, B. (2004). “Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento.” en Escrito sobre teatro. Madrid: Alba Editorial. Citado en Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición Madrid: Antonio Machado Libros. Pp. 62-63.p.p. 62-63.

99 Didi-Huberman, G. Op.cit p.p. 62-63



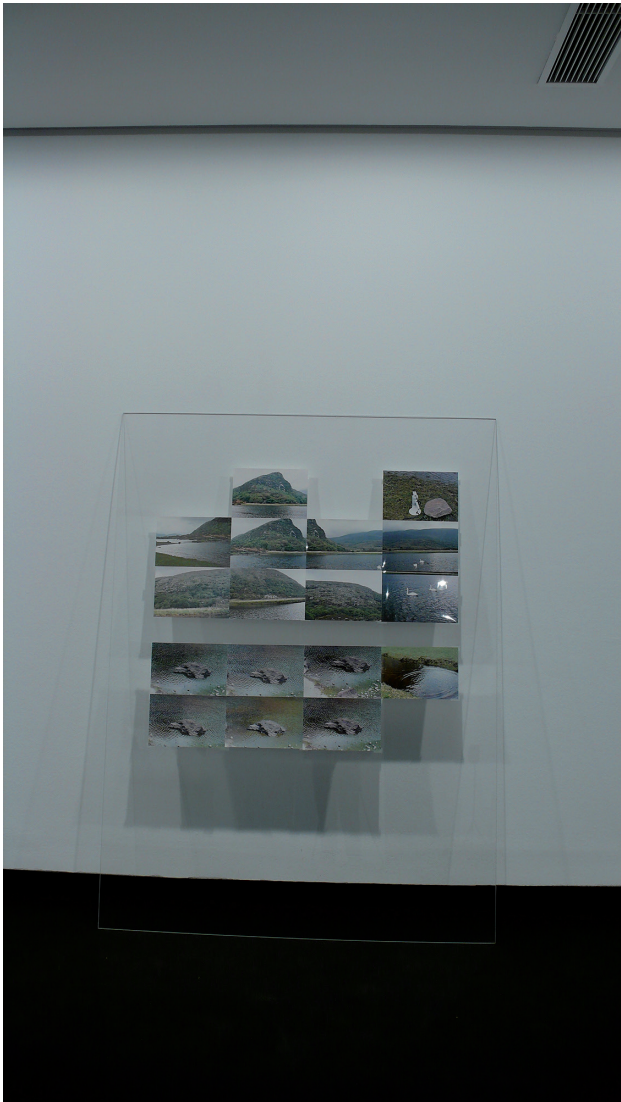
aspectos de la arquitectura biopolítica del cuerpo, en sus primeros trabajos aborda el cuerpo como espacio performativo y más adelante va expandiendo este aspecto de la construcción del género y sus consecuencias biopolíticas en el territorio del espacio público. En todos esos proyectos, Itziar Okariz se centra en abordar acciones en tiempo real, incidiendo sobre la dimensión performativa que el espacio público con sus reglas de juego establece.

En *Gosth Box* podemos apreciar que la artista mantiene su interés por esa experimentación en el espacio, pero su estrategia respecto de la acción y su registro ha cambiado notablemente. Lo que viniera siendo una acción en tiempo real registrada tanto por medios videográficos o fotográficos empieza a cuestionarse como un dispositivo instalacional en el cual la acción se ve diferida y su recepción aplazada a un tercer tiempo que el montaje expositivo le procura. Podemos observar cómo ya no se trata de utilizar el espacio de la ciudad como contexto para una acción, sino más bien, la elección propia de un espacio concreto hace devenir la lógica intrínseca de la acción. Es decir, resulta más esencial el contexto que la acción, o el contexto es el que procura la acción.

El proyecto se concreta en su muestra mediante unos dispositivos instalacionales que muestran unas fotografías de la localización, una instalación sonora y finalmente cuatro proyecciones de video que muestran capturas fílmicas del entorno.

Otro aspecto reseñable del proyecto *Ghost Box* es el de la negación de la acción. A lo que me refiero con esto es que en ella, lejos de que la acción o su consecuencia se constituya como imagen, el proyecto opta por invisibilizar la acción, dejando que la imagen que se cree del proyecto por un lado tome posición de un acercamiento -una tentativa posicional de la artista- y por otro lado establezca una direccionalidad de dentro hacia fuera. No se trata de que la acción exista o no, sino más bien se trata de un cambio de paradigma en la vinculación de la performance y la acción, donde, siendo fiel a esa preponderancia del espacio sobre el tiempo real que la lógica del proyecto sigue, finalmente se opta por negar el registro de la acción.

Si hasta ahora la artista trabajaba bajo la fórmula más extendida dentro de las prácticas performativas, en donde lo que premiaba era la



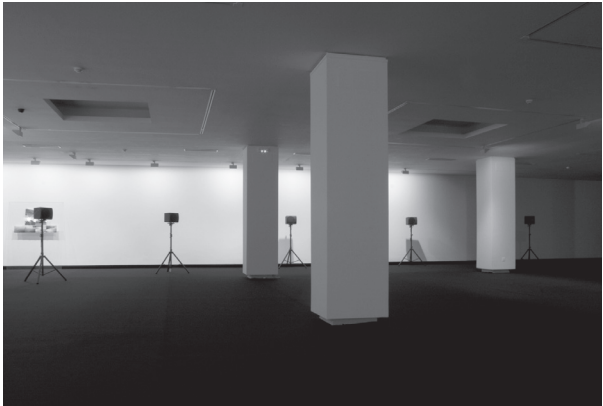
acción y por consiguiente la documentación de ésta se veía relegada a un segundo plano, siendo lo que se formalizaba como obra, en el caso de *Ghost Box* podemos observar cómo la expansión del *tempus* de una experimentación en un contexto específico, es decir, la dilación del concepto de espacio, ha colaborado a desplazar al tiempo real y su acción a un segundo plano a través de un movimiento reductivo, haciendo que el registro de la acción se vea prácticamente anulado.

La lógica entre acción y registro se ha visto radicalmente trastocada y perturbada, dando lugar a un nuevo escenario donde el registro, la obra, la aproximación previa y la experimentación del lugar, desdibujan los límites temporales para fusionarse en un nuevo tiempo híbrido de producción-acción-experimentación.

Ghost Box no mantiene un orden jerárquico en el que la acción detona un registro que después se muestra como una versión de la experiencia traducida en imagen, sino que establece un vínculo temporal nuevo entre producción, experimentación y creación de imagen.

231

Tanto es así, que las imágenes que en el espacio expositivo se nos ofrecen, no son imágenes de la acción, y ni siquiera son imágenes que tengan una correlación con el tiempo de ésta. La artista Itziar Okariz ha optado en esta ocasión por hacer uso de las imágenes de toma de posición, de las imágenes de un acercamiento experimental hacia el espacio que tomó para poder elegir las localizaciones para llevar a cabo la acción. Siguiendo esta lógica, la imagen es anterior a la acción, la imagen emplaza a nivel topográfico la acción y, en su carácter de apunte espacial, determina la posición del cuerpo de la artista frente al paisaje y la intervención. De igual modo, su punto de vista subjetivo, en el que se nos muestra la mirada de la artista y no la imagen que ésta produce en su ser acción, nos subraya esta idea de emplazamiento ante un espacio, una posición activa que nos enraíza en el punto de anclaje de la artista así como en su ser cuerpo productivo.



“Si consideramos la localización y sus límites, nos damos cuenta de que en realidad las fotografías nos ocultan lo más importante, o tal vez solamente sea que no pueden evitar abandonar su propia condición estática. En la imagen no hay rastro de lo acontecido; es más, incluso no parece haber ningún impacto sobre el medio. Se trata, por tanto, de un suceso que no deja huella. Con todo, es posible que en esta imagen no debamos preguntarnos por la acción sino por el cuerpo. [...] En la imagen el cuerpo está ausente; lo que tenemos delante es el perfil topográfico de Eagle’s Nest, un conocido enclave dentro de esta zona de lagos donde se consigue uno de los mejores ecos del mundo, y esta vista es la que la artista contempla mientras realiza la acción, justamente aquello que le devuelve su voz en forma de eco.”¹⁰⁰

233

Este espacio en donde la artista se sitúa y por lo tanto nos sitúa, ejecuta un efecto de umbral, donde se establece un doble vínculo, un desdoblamiento entre el cuerpo y la acción que mantienen a Itziar Okariz y por consiguiente al espectador, en el límite, ni dentro, ni fuera. La artista y su acción, tanto de producción de voz así como de mediación a través del ocultamiento del cuerpo, nos recalcan ese posicionamiento radical que subraya su negación a suscribirse a la postura de testigo presencial. La artista establece un movimiento de dentro a fuera donde no se posiciona ni como testigo ni como ejecutor, es decir, como actor. Todo ello crea un ambiente en el que la acción, y a su vez su inevitable espacio de retorno, producción y recepción reflexiva, ocupan el mismo lugar, provocan un ejercicio performativo que muestra su certeza de saber que nunca dará cuenta del acontecer y por lo tanto la negación de que la mediación produzca vestigios.

La instalación sonora de la exposición refuerza esta lógica del desdoblamiento, pero enfatiza ciertos aspectos específicos de la cuestión auditiva que son por sí mismos relevantes. Especialmente interesante resulta esta noción de la vuelta en este contexto de la acción diferida.

Ya que como podemos observar en torno a todo el proyecto existe un halo de vuelta/retorno que es constitutiva de lógica.

100 VERGARA, L. (2008) La voz que vuelve, Sala Rekalde (Catálogo de la exposición Ghost Box celebrada en Bilbao del 10 de Julio al 21 de Septiembre del 2008) p.111



“En relación a este hecho la instalación reproduce de manera fantasmática los residuos de una voz que inicialmente gritó en la montaña y que luego ha vuelto en forma de eco en el espacio en blanco. Se acoplan así dos fenomenologías: una pérdida, la de la acción en Killarney, y otra ahora recuperada, la propia inmanencia del sonido de la voz capturada por la grabación y que vuelve al presente en forma de ilusoria presencia.”¹⁰¹

Una instalación que a modo de espacialización visual del sonido reproduce en el espacio expositivo un tercer tiempo de revuelta del sonido, donde la voz que emana la artista y la que Killarney como espacio, paisaje-mediador, le devuelve en forma de eco, se vuelve en esta ocasión y de un modo muy visual re-mediada *in situ* por el despliegue tecnológico y la lógica del montaje/reproducción del propio formato instalacional.

235

La propia instalación reproduce la experiencia de recepción del sonido de algún modo imitando o al menos tratando de hacer visible el proceso de espacialización del sonido, creando el efecto envolvente del eco y la percepción de dicha experiencia en el espacio del paisaje de Killarney. La propia instalación consigue desmembrar la posible percepción unitaria de la fuente de sonido. ya que por requerimiento técnico, tal y como podemos observar en la documentación de la exposición, se establece una simulación de unidad sonora reconstruida por muchos altavoces que ejecutan la ilusión del eco a la vez que visualmente la desmontan mostrando su estructural montaje y requerimiento, haciendo patente la fragmentación y necesidad de construcción del trampantojo.

Este formato de instalación que se despliega por gran parte de la sala, y que recrea de algún modo el espacio envolvente que las montañas de Killarney producían, y en consecuencia su efecto de optimización de resonancia, a su vez hace patente la falta de la montaña que, suplantada por el despliegue tecnológico desde su imposibilidad y desnudez, reproduce lo que no es posible hacer acontecer, aquello que constituye el sentido.

En este contexto, podríamos argumentar que el proyecto en sí ya naturaliza e integra este saber de que la diferencia, en el seno del proyecto, crea una dualidad de doble lógica temporal. En el pro

101 VERGARA, L. Op.cit p.113

yecto, como eje se integra esta naturaleza de la revuelta, que la voz y también la estrategia de la diferencia crean, donde la experiencia de la performance hasta el espacio y tiempo expositivo inscriben al proceder performativo.

En este proceder, la temporalidad del proyecto se ve dilatada (desde el espacio experiencial hasta la resolución, que innegablemente es comprendida en la lógica y concepción del proyecto desde sus inicios) hasta la disposición instalacional, donde se produce el montaje en el espacio expositivo de dichos elementos constitutivos de la experiencia.

En esta lógica de la acción que no produce ningún impacto, ningún cambio significativo en su proceder, inscribe una lógica que busca la vuelta, una resonancia que sea capaz de producir diferencia. Es decir, se inscribe la necesidad y la incidencia de lo otro (la montaña que devuelve el eco) en el proceso de producción de sentido, integrando en el proceder ese otro mediador como ejecutor del acto creativo que la artista propone. Se registra, se inscribe en el proyecto una mediación propia de una exterioridad, que incide desde un orden realizativo transformando lo que la artista en un inicio proyectará, y devolviendo un espejo de la acción de ésta.

236

Finalmente el proyecto también contiene en sí una parte videográfica, en la cual desde la imagen en movimiento se nos da cuenta de la experiencia de aquella acción sin huella, de aquel gesto sin efecto en el lago de Killarney. En dicho registro, se pueden apreciar también cierta acción de toma de posición de la artista. Uno de los aspectos más relevantes de dichos videos es la negación del montaje, evitando la reconstrucción que pudiera dar cuenta de la experiencia enfatizando una narrativa que cree una ilusión de recepción de la acción global. La artista ha optado por poner de manifiesto el carácter fragmentario de dicha tentativa experimental de la reverberación de su voz y negando cualquier intención de construir la narrativa, nos propone fragmentos de videos parciales tomados desde las localizaciones que las fotos también nos muestran. En dichas secuencias, la elección del video fragmentado en formato instalación, nos hacen referencia a una concepción del acto performativo, donde éste se concibe como un momento de experimentación que constituye en la artista un espacio temporal de conocimiento, y el cual es intrans-

ferible e irrecuperable incluso dentro del espacio simbólico que el registro otorga al proyecto.

“Con la disociación entre voz e imagen, entre el sujeto del lenguaje y su ausencia en la imagen la ontología de la acción de nuevo se comprende a partir de su desplazamiento, esta vez desde la imposibilidad de recuperar la sincronía entre sujeto de lenguaje y su presencia corporal. De esta forma es la voz la que reactiva la acción y funciona al mismo tiempo como sustituto y evidencia del sujeto que realiza.”¹⁰²

Tal y como menciona la crítica Leire Vergara, otro aspecto reseñable del video es la no asincronía entre imagen y sonido. El video muestra las localizaciones del paisaje colindante a la acción, pero el sonido no pertenece al tiempo que estas, de este modo el cuerpo que emana el sonido y el que vivencia la respuesta del eco que ese sonido produce, divergen en la línea temporal. Así, se señala y enfatiza que el cuerpo que emplaza en el lugar y el cuerpo que produce la acción no se encuentran en el mismo espacio-tiempo. Por otro lado, esta disociación y no alineación de los elementos de sonido e imagen inevitablemente refuerzan esa idea que venimos explicando, en la cual, la artista se afana una y otra vez por desgranar los elementos constitutivos tanto de la acción como del registro, fragmentándolos, fagocitándolos y separándolos, haciendo que con ello cada una de las partes pueda desplegar todo su potencial y sea el dispositivo del montaje el que se desnuda y muestra su entramado de relaciones y fuerzas internas.

Esta estrategia de diferencia temporal que da como resultado un distanciamiento crítico con la acción y establece en ella una mirada que hace hincapié en el entramado, en la red de relaciones que sustenta dicho acontecimiento productivo, implica una concepción temporal del proyecto que desde sus inicios integra en sí mismo la imposibilidad de unidad, y despliega su tiempo operacional hasta el momento expositivo. Es entonces cuando, a través de la instalacionalización y articulación de los fragmentos, la operación performativa toma cuerpo real.

El proceso de instalación se transforma en parte de la acción, en acontecimiento realizativo, concebido en el seno de la lógica de la performance, en su estructura, ya no se trata de una solución para la

102 VERGARA, L. Op.cit p.113

muestra, sino más bien en una lógica interna que vertebra el proyecto mediante la estrategia de la acción diferida. El dispositivo expositivo es concebido desde su inicio y por ello la acción de modo retroactivo explora ciertos aspectos realizativos en la lógica de la acción performativa. Con todo ello, se pone de manifiesto la pérdida fenomenológica de la performance como medio artístico, eliminando por completo la noción de unidad y diseminando en el espacio del montaje y extendiendo, desplegando los elementos constitutivos de dicha experiencia como signos parciales. Se crea entonces un proyecto concebido y condicionado por la imposibilidad de contener y retener la inmanencia de la performance dentro del espacio expositivo

238

“El acto cobra así una significación autoreferencial y se convierte en un ejercicio sin narración. En último término, lo único decisivo en cuanto a contenido es el lugar y su contexto”.¹⁰³

En este proyecto podemos advertir un constante esfuerzo de la artista por eludir una reconstrucción de lo registrado; por ello, elimina la edición como sistema articular y se apoya en el montaje que a nivel espacial le ofrece el marco expositivo. Una acción performativa que, lejos de mantener una linealidad estructural que dé pie a un proyecto narrativo, establece en el seno de su lógica interna el método de la acción diferida, para así poder construirse como acción autoreferencial crítica, que en ese movimiento de la diferencia, muestra el dispositivo que articula, la cadena de suplantación de signos que se establece como motor interno de lógica constructiva y que causa un efecto de distanciamiento, un efecto de lectura crítica tanto de la acción como de la lógica clásica que la acción performativa viniera manteniendo en su despliegue de acción y efecto, acción-experimentación e imagen-consecuencia.

Otro modelo de práctica realizativa en el que la estrategia de diferir la acción se ejecuta en el interior de la propia operación performativa, es la propuesta de la artista israelí afincada en Amsterdam Yael Davids (Kibbutz Tzuba, Israel, 1968). La artista basa su trabajo en torno a la performance de acción en tiempo real, pero bajo estos parámetros donde aún persiste la necesidad de actuación frente a

103 Moritz, K. (2008). Ausencia de la acción, Sala Rekalde (Catálogo de la exposición Ghost Box celebrada en Bilbao del 10 de Julio al 21 de Septiembre del 2008) p.85

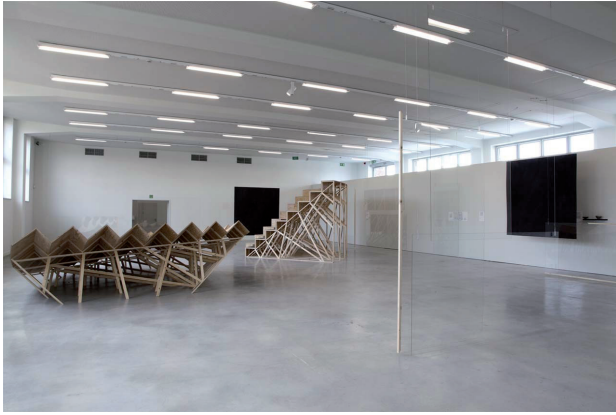
un público asistente, se esconden matices relevantes que hacen que su modo de afrontar la práctica performativa no sea tan normativa como en primera instancia pudiera parecer.

A lo largo de su trayectoria, la artista israelí ha ido mostrando un enfático interés por mantener un vínculo de retroalimentación entre la performance en tiempo real y el formato instalacional de sus proyectos. En sus primeras propuestas es notablemente apreciable una primacía por utilizar el cuerpo como elemento que activaba objetos inertes, creando narrativas cuestionadoras sobre el lugar que el cuerpo como territorio activo podía proporcionar en la configuración de la identidad. Sus trabajos se han venido desarrollando hacia una concepción más proyectual que de piezas unitarias (escénicas u objetuales) que los ha dotado de un corpus más complejo donde la proliferación de elementos de diferentes procedencias que aluden a lo corpóreo como territorio crítico entre lo personal y lo colectivo en la construcción de la identidad, se han visto nutridos por una retroactividad productiva entre los objetos, el espacio expositivo y la intervención performativa.

239

Yael Davids, lejos de renunciar a la acción en tiempo real, se vale de ella para usarla como elemento vertebrador de un complejo sistema de relaciones en el que documentación, acción, elementos escultóricos y espacio expositivo configuran una coreografía de sustitución de significantes que hace que sus performances se apoyen en el uso de la retroactividad y la descodificación del tiempo lineal para multiplicar su potencial de posibles lecturas. La artista crea complejas instalaciones donde los diversos elementos objetuales, las referencias contextuales e imágenes de distinta factura (fotografía, collage, dibujo) se encuentran para configurar un *site specific* que active el espacio de la galería e incida sobre el cuerpo y la percepción del espectador.

Podríamos decir que, al igual que en la propuesta de Itziar Okariz, los proyectos de Yael Davids también se gestan en un entre de tiempos combinados e híbridos que otorgan al trabajo los matices necesarios para abordar tanto el aspecto proyectual, experimental y procesual, como el de la documentación de un modo rico y prolífico. La artista aboga por combinar los tres tiempos gestacionales de un proceder performativo de modo singular y, rompiendo una vez más con la



linealidad proyección de proyecto -ejecución (performance) y final documentación- establece un campo realizativo de ida y vuelta donde la retroactividad es capaz de despertar el potencial de cada territorio/
tiempo productivo.

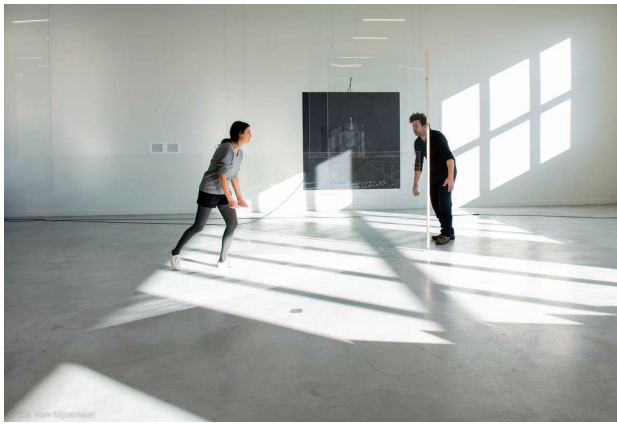
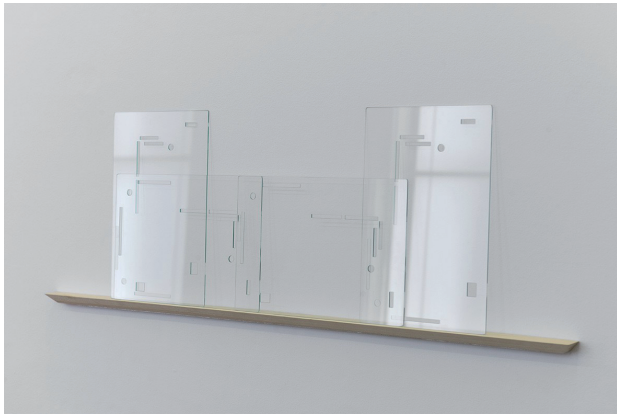
Si en *End of Mouth in Absentia* (2008) la artista ya partía de la necesidad de querer explorar la viabilidad de trabajar una performance en torno a la ausencia, en sus últimos trabajos esta panorámica de hacer frente al trabajo de acción y su representabilidad toma más fuerza.

241

“In her upcoming show Yael Davids will analyse the possibilities of representing a performance in absentia. Is there a system that can register the absence of the performance, the absence of its materiality such as the movement, the effort, the voices, the space and the physical volume of emptiness? The show End on Mouth is a suggestion of finding an analogue language to the previous works. This show will be an attempt to create a new perception for a past performance, without trying to create a revival of past moments.”¹⁰⁴

Si nos centramos en sus últimas instalaciones, podemos puntualizar estos aspectos a los que me estoy refiriendo, en concreto a ese vértice donde la artista compagina y crea un nuevo orden de temporalidades explorando la distancia entre presentación y representación que la práctica artística dentro del ámbito performativo le ofrece. En sus últimas propuestas expositivas, la artista propone una cuidada puesta en escena en la que distintos trabajos suyos se combinan para dar lugar a articulaciones que posibiliten nuevas lecturas. Objetos, scripts, vestigios arqueológicos, texto, imágenes y artefactos que a posteriori se utilizarán para ejecutar la acción, se distribuyen por el espacio expositivo como si de la más minuciosa escenografía se tratara. De este modo, el público que accede a la muestra se encuentra con lo que a priori pudiera parecer una exposición de objetos común, pero que profundizando, podemos advertir que se trata de una articulación, de una disposición exhaustivamente preparada de los elementos que configuran y conforman sus últimos proyectos. De esta manera, Yael Davis se centra en disponer en el espacio expositivo de una forma minuciosa elementos que funcionan tanto como detonadores de referentes contextuales, conceptuales y narrativos, con elementos que a modo de artefacto, en esa lucha entre cuerpo objetual y objeto activado por el cuerpo ella suele crear.

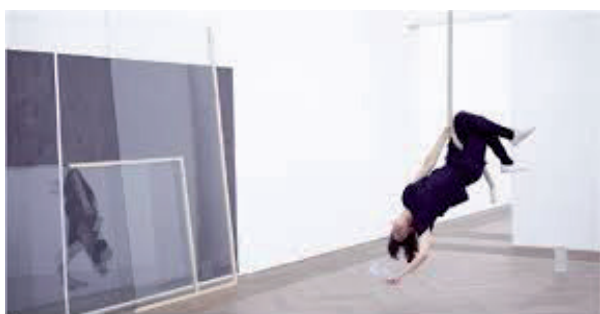
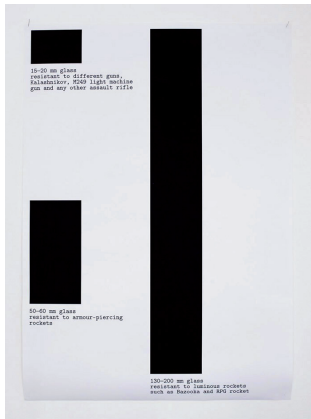
104 Yael Davids < <http://yaeldavids.com/pdf/Portfolio-2012-IMGS.pdf> > [Consulta: 24/03/2017]



Su énfasis por establecer una vinculación espacial que afecte a la corporeidad del visitante hace que, más allá de que la instalación sea una presentación de artefactos para la acción, registros, partituras para llevar la acción a cabo, tomen sentido en un entre, en un espacio intersticial entre instalación escultórica y disposición de artefactos performativos, que alude a la distinción entre espacio de disposición (como presentación) y espacio como territorio articular y de montaje (representación).

Los diversos objetos que utiliza para llevar a cabo sus espacializaciones le procuran un ritmo que activa una insinuación narrativa, que juega a la eterna suspensión del significado. Este disponer en el espacio se instaura en un territorio ambiguo entre espacio representacional y lugar de presentación de objetos que consigue que los elementos sean percibidos como detonantes de significado potenciales, que más que recordarnos a la performance, reivindican su estatus de autonomía, defienden su plenitud en la articulación de unos y otros y sobre todo respecto del espacio en blanco. La artista crea unas instalaciones en las que es difícil discernir si la performance ya aconteció y si lo que se nos expone es consecuencia de ella, o si por el contrario dichos objetos están a la espera de una acción que libere todo su potencial significante. El montaje espacial de objetos referenciales y residuales deja esa incógnita del origen y la funcionalidad que la artista propone al tejer una red de objetos de procedencia diversa, que mantienen al límite en estadio latente el referente, lo contextual, lo político, lo narrativo y lo documental.

Podríamos decir que las instalaciones y performances de Yael Davids mantienen un vínculo retroactivo con el tiempo, en donde lo que es vestigio ocupa un lugar de detonante de nuevas narrativas y lo que pudiera parecer un artefacto para accionar la performance, se confunde con su función semi-documental de registro de la performance. En su quehacer, la artista crea objetos que aluden a la narrativa que propone como acción representacional, que de algún modo ya nacen como objetos autónomos y que después de haber sido utilizados en la performance como elementos estructurales de la narración que se va desplegando a lo largo de ella, finalmente vuelven a recuperar su independencia objetual recuperando el signo de su potencial performativo. La articulación que la artista propone entre los objetos



respecto al espacio produce un dispositivo relacional específico con el público que no haya estado presente en la performance. Entre tanto, podemos advertir que la performance y la instalación son dos caras de la misma moneda, donde la tentativa de crear una narrativa fragmentada se aborda de dos modos distintos en los cuales las dos entidades de la acción artística se retroalimentan.

Este dispositivo relacional y espacial, al igual que ocurriera en la toma de posición que Bretch propone respecto del acto de representación teatral, muestra su fragmentación y hace patente sus brechas, su falta de unidad y su desnudez estructural, de modo que proporciona al público un lugar activo donde la imposibilidad de ilusión se ve ocupada por la necesidad de deconstrucción y reconstrucción del proyecto en el proceso de su percepción.

245

Al igual que ocurriera en las propuestas de Itziar Okariz, en los proyectos de Yael Davids no es la acción la que se niega; la acción existe como elemento central, como una posibilidad más de las múltiples lecturas del proyecto. Es su documentación la que es negada radicalmente. Con esta toma de posición respecto de la acción y su registro, se abren nuevos horizontes operacionales donde la causa, acción-efecto se ve trastocada, cuestionada y desestructurada en su linealidad.

Si nos centramos en la propuesta expositiva de *Learning to imitate in Absentia*, llevada a cabo en el Stigter van Doesburg de Amsterdam (2013), podemos apreciar cómo la artista crea un montaje donde vincula distintas piezas producidas a lo largo de su trayectoria y entre las cuales se mantienen como nexo común el cuestionamiento reiterado sobre la identidad, el contexto y la configuración de lo individual y lo colectivo como ecuación productiva del sujeto.

En esta propuesta instalacional, la artista se hace eco de distintos puntos referenciales tanto de su historia y contexto personal, que apremian por establecer una narrativa personal entroncada con la historia colectiva y donde desde la fragilidad que ostentan los objetos se enraíza una violencia que subyace en los elementos estructurales de la instalación. La instalación produce una tensión palpable

que hace confrontar la fragilidad del material con la violencia de su puesta en escena. La quietud de objetos tradicionales, con textos que narran la historia y vivencias de la artista en territorio ocupado palestino a lo largo de su infancia, el cristal y su brillo golpeando la percepción del visitante con su violencia desnuda, la ocupación espacial confrontada a la fragilidad natural del material.

La abstracción formal de ciertos elementos hace que, a priori, parecieran objetos banales; en realidad, son traducciones sintéticas, analíticas y abstractas de elementos narrativos de la historia, el contexto y la localización geopolítica del territorio de la memoria de la artista.

Estos elementos, como son los grandes vidrios, la acumulación de vidrios perforados y las formas geométricas negras reproducidas con tela, son elementos que hacen referencia a esa lucha que en los distintos tiempos memoriales establece la artista con sus referentes, tanto personales, como colectivos y culturales.

247

Las piezas que hemos mencionado anteriormente aluden a la naturaleza confrontativa y violenta del contexto personal de la artista y su infancia. Todos ellos son elementos constitutivos que, tanto a nivel material como referencial, crean una narrativa palpante de referentes que pone a nuestra disposición los signos necesarios para poder construir una historia. Signos pertenecientes a fragmentos de una narrativa que se han ido creando y recuperando y que se combinan de un modo natural en sus distintos atributos objetuales. Tal y como en la presentación de su trabajo el hilo de la exposición en REDCAT en el año 2003 se menciona; en esta pieza, Yael Davids reexamina la especificidad de la apropiación de la naturaleza en las narrativas nacionales, políticas y personales. Ella yuxtapone las diversas cualidades objetuales en sus instalaciones uniendo asociaciones individuales con las políticas. Su guión teje el testimonio personal, reflexiones sobre la historia del arte y la danza, escritos de artistas y con una meditación sobre paisajes y lugares de importancia política.

Para Davids, la noción de estar en constante transformación y el anhelo de permanencia refleja el legado de su crianza y el potencial de empoderamiento: cambiar la narrativa, reexaminar la historia e imaginar el territorio y el espacio como entidades flexibles, abiertas a la negociación, susceptibles de cambio.

Los cristales son cristales blindados; los elementos abstractos negros son traducciones a escala de una preliminar versión de un poster que analiza los diferentes grosores de cristales de seguridad y los impactos que pueden resistir cada uno de ellos. De igual modo, los cristales perforados hacen referencia a los elementos objetuales y sus posiciones a lo largo de la performance, de modo que podríamos decir que se trata de un objeto escultórico que a su vez cumple la función de registro y de *script* que da cuenta de las posiciones de los elementos en el transcurso de la acción, una especie de registro y partitura de ejecución de movimiento que funciona en una doble direccionalidad, de modo retroactivo en referencia al pasado de movimiento de los objetos, a modo futurible en referencia a acciones futuras o repetición, como documentación y registro de la performance y como objeto autónomo y real en su tiempo propio de exposición.

248

Por lo tanto, tal y como en el inicio mencionábamos, resulta imposible discernir qué objetos son referencias históricas y personales, cuáles son artefactos que utiliza para las performances con público y cuáles son partitura, instrucciones, y cuáles objetos artísticos. Así, la instalación se nutre de capas, evidencias, dando lugar a una potencialidad narrativa siempre inconclusa que exige del espectador un esfuerzo de toma de posición, implicación, que lejos de acomodarse en la actitud de la lectura tendrá que establecer una vinculación activa y crítica respecto de los fragmentos desmembrados de la experiencia que la artista dispone en cada una de sus instalaciones espaciales. Instalaciones de signos suspendidos, palpitantes, que enriquecen su potencial activo fracturando la linealidad de la performatividad y por lo tanto desestabilizando la línea de creación de sentido que la performance en su actuación les había otorgado. Niega el registro de las acciones para posibilitar una suspensión de los tiempos, un tiempo con cualidad retroactiva que una vez más propone, y un vínculo de la propuesta performativa de ida y vuelta, en donde los referentes, el contexto, la acción y la consecuencia y sus procederes se desdibujan para propiciar un tiempo sin tiempo, un tiempo de movimiento de diferencia, un tiempo retroactivo en el seno de la operación y la acción performativa.

Por todo ello, podemos apreciar cómo estos artistas toman la decisión de preservar la acción aún y cuando el registro o la documen

tación se vea invalidado como sistema para dar cuenta de la acción acontecida. Para ello, subvierten el orden temporal llevando a cabo un exhaustivo examen y paralela experimentación del acto performativo, entendido éste como proceso de conjunción de los tiempos productivos. Los creadores establecen movimientos tácticos en donde la ruptura de tiempos crean cadenas de signos con potenciales articulados que desestabilizan la narrativa y la experiencia perceptiva, provocando una toma de posición respecto del montaje, de los elementos espaciales o de los dispositivos que proponen.

De un modo similar, pero con matices en su modo de hacer frente a la tarea artística, nos sugiere Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) la operación del círculo retroactivo en el seno de sus propuestas performativas. Como ejemplo, analizaremos, uno de sus últimos proyectos, *Notación Adicional y equivalencias (Discurso expositivo dirigido a un público especializado) (2016)*, producido expresamente para la exposición individual que tuvo lugar en la Galería Carreras Múgica (Bilbao) y que es la conclusión de un trabajo anterior, *Cómo explicar Re:horse a un caballo (2011)*, que a su vez pertenece a un corpus de proyecto más amplio que lleva desarrollando en los últimos años, *Re:horse*.

249

El proyecto *Notación Adicional y equivalencias [...] (2016)*, se configura como propuesta expositiva autónoma, pero formando a su vez parte de un cuerpo evolutivo de trabajo más extenso. En su propuesta, se aprecia cómo el desarrollo de diversos aspectos relevantes a su modo de abordar la tarea performativa se ven integrados una y otra vez en conclusiones propias de cada desarrollo del proyecto, referenciando a su vez espacios de trabajo más amplios, que aluden a planteamientos anteriores y desvelan cuestiones relevantes para proyecciones futuras de progreso. En este sentido, podríamos mencionar que *Re:horse* ya integra como corpus de trabajo tres tiempos de desarrollo a la hora de abordar la práctica artística, donde la retroacción y la auto-referencialidad que percibíamos en los anteriores ejemplos expuestos empiezan a conformarse como un pauta clara de trabajo.

El proyecto concreto al que hacemos referencia establece lazos vinculantes con referencias temporales externas, que a su vez funcionan como signos articulares del propio proyecto, y que son en sí mismos



tanto referencia, como conclusión de una metodología de trabajo que explota un tiempo de ida y de vuelta, para establecer rupturas y brechas entre el signo suspendido y el significado incompleto propio de este tipo de operación artística.

En este proceder, Jon Mikel Euba se muestra totalmente consciente de que el entramado performativo ya no es unidireccional y lejos de instaurar una actitud inocente respecto de la relación que establece el proyecto con el registro así como con el dispositivo evolutivo de desarrollo del mismo, construye una lectura compleja. Al igual que ocurriera en los proyectos expuestos en líneas anteriores, fija unas relaciones de anticipación y revisita respecto de los tiempos y recursos de producción del proyecto que accionan la retroactividad como estrategia imperante en la operación artística.

251

Notación Adicional y equivalencias [...], (2016), consta en sí misma de tres fases de desarrollo que la retroalimentan y que a la vez son tres tiempos de producción. En ellos, se nos ofrece en distintos estadios las estrategias que el artista Jon Mikel Euba ha activado para llevar a cabo esta propuesta. Tal y como él afirma, el proyecto se constituye por tres tiempos encadenados de desarrollo del material de trabajo, que dan lugar a distintas estrategias y mecanismos de producción en el seno de la estrategia performativa. El primer espacio temporal por el que el artista comienza a abordar la problemática del proyecto lo denomina como *fase aditiva*. Tal y como el mismo la define, esta *fase aditiva* se basa en recopilar material pertinente para el proyecto. Por lo tanto podríamos decir que esta primera fase aboga por un tiempo en el que el artista trata de acumular el material referencial suficiente para emprender la tarea productiva. Dicho material tiene un origen textual y será sobre el cual se apoyará el proyecto tanto a nivel conceptual como referencial. Enfatizamos la idea de que este material mantiene una base textual discursiva que el artista utiliza para la elaboración de la posterior fase. Esta fase no se manifiesta de manera visual en la exposición. No produce ninguna conclusión o material formal que pueda ofrecerse como imagen al público. Se trata de la fase que mantiene una cara oculta y que nunca exhibe su lado visible. Este material es exclusivamente de un orden textual discursivo y nunca produce imagen, nunca pasa a ser parte visible del proyecto.



La segunda fase o fase latente, tal y como la define Jon Mikel Euba¹⁰⁵, se trata de un periodo en el que el material referencial y circundante del proyecto pasa a constituirse de un modo visual. Es la fase en la cual se hace patente de manera visible, como imagen, el material del que el proyecto se nutre. Este periodo se caracteriza por operar de un modo sustractivo. En este ejercicio de síntesis en vez de trabajar como en la primera fase de un modo discursivo, el proyecto establece lazos con un tiempo espectral donde el material discursivo de la primera fase se desarrolla y es tamizado y filtrado. Se trata de la fase donde el artista construye el dispositivo operacional con el que el proyecto va a desarrollar su plasmación formal y que hará de puente entre el material de la primera fase y la obtención de objetos tridimensionales de la tercera. En este periodo segundo, se construye el dispositivo que delimitará la capacidad de transformación de la fase operacional encargada de llevar la *fase aditiva* hacia el periodo de la productiva.

253

Es decir, se trata de un espacio de producción del dispositivo operacional que a su vez será la obra en sí. En esta fase se estructura, diseña y construye el operativo y la lógica interna por la cual el proyecto llevará a cabo la operación artística de la cual se obtendrá el resultado formal y plástico. Dicho artefacto será el encargado de la tarea de crear con el material de origen textual una producción artística autónoma, donde se hagan patentes y se muestren las reglas de juego y relaciones preestablecidas entre los distintos elementos por esta fase sustractiva. El *tempus* de producción sustractivo se basa en anular la imagen como fin y procurar una estructura tamiz sobre la que el trabajo encuentre su propia lógica formal. Esta etapa de operaciones sustractivas del proyecto ofrece la oportunidad de trabajar en un plano donde, a diferencia de la primera fase, la imagen se vuelve visible, reivindica su existencia. En ella, las imágenes operan en un plano físico y generan un espacio intersticial donde se muestra su condición transitoria, su condición de dispositivo inter-medial sustractivo que ordena y proporciona un campo de maniobras para elaborar una producción artística. Esta segunda fase visibiliza el sistema de ordenaciones y lógicas estructurales que sustentan el proyecto. Pone en valor el proceder de la operación artística, empodera el *modus operandi* realizativo mostrando su dispositivo de acciones.

105 EUBA, J.M., <http://carrerasmugica.com/exhibition/jon-mikel-euba-2015-notacion-adicional-y-equivalencias/>. [Consulta: 24/04/2017]



La imagen que ofrece esta fase de desnudez del operativo que el proyecto lleva a cabo, para su fase realizativa constructiva, es la de una imagen que inhabilita la conclusión como meta marcando el carácter transicional e intersticial de la acción creativa. Una imagen crítica y cuestionadora sobre la propia producción de obra de arte que reflexiona en torno al entramado performativo que opera en el seno de la lógica proyectiva. Una imagen que es en sí misma una producción de un sistema, una pantalla de intermediación entre la fase acumulativa y constructiva del proyecto. Una pantalla imagen, que nos ofrece un puente de entendimiento entre la fase mental o textual de los referentes y su posterior conclusión formal tridimensional. Ésta se estructura por tres grupos de piezas: tres concreciones formales de resultado bidimensional que aluden al sistema de interpretación sustractivo que este dispositivo estructural del proyecto propone.

255

Me refiero al collage *Visiones para un instrumento de selección para animales de dos y cuatro patas. (Notación adicional para una carrera y varias músicas)*. Esta pieza, es la pieza clave que esclarece todos los sistemas de interpretación y correlaciones que el artista crea para la exposición. La obra nos muestra la relación entre todos los elementos de la exposición, y mediante la fragmentación y síntesis nos pone de manifiesto las correlaciones y equivalencias entre las piezas que configuran el proyecto. Se trata de un collage sobre acetato en donde se muestra el sistema de sustracciones y sus posibles correlaciones de síntesis de formas utilizados por el artista. Todo este proceso de cómo el artista ha tratado el material previo y hacia dónde lo dirige, pone de manifiesto esta función de pantalla transformadora que el dispositivo operacional diseñado por Jon Mikel Euba cumple en el seno del proyecto. Es fácil localizar la operación y, por lo tanto, el resultado tridimensional que tras ella se ha obtenido. Es un dispositivo/pieza que desde su cualidad de imagen nos muestra el cómo de la producción y el proceso por el que ha transitado todo el material hasta llegar a su estado actual. Se trata de una pieza que a su vez es una explicación del sistema de referencias y metodología productiva del resto de obras.

Notación Adicional y equivalencias [...],(2016), más que una conclusión final es una apuesta de validación del dispositivo operacional de la acción performativa. El artista muestra un énfasis por exponer

el entramado que opera dentro de la lógica constitutiva del proyecto. Por ese deseo, su esfuerzo se instaura lejos de la voluntad de mostrar conclusiones en formato de documentación y/o registro y plantea una lectura compleja, que tal y como se ha mencionado en su mismo título, requiere de la implicación por parte del espectador. En ella se puede apreciar cómo la concepción temporal a la que el artista recurre denota un alto grado de concepción retroactiva en la cual, lejos de hacer uso de una linealidad temporal, ésta avanza y retrocede, ofreciéndonos conclusiones parciales del desarrollo de la acción desde los fragmentos y rupturas. Con ello consigue que, desde su cualidad de signo suspendido, el dispositivo de la operación artística y crítica se muestre. Como veníamos expresando, es notable el interés de estos artistas por que el dispositivo reemplace el lugar de la pieza. En este proceder, las conclusiones y los resultados de muestra de pieza cerrada, conclusa, como pudieran ser entre otros los documentos o registros de la acción, se ven invalidados. En efecto, lejos de propiciar este interés de los artistas por subrayar el aspecto realizativo de los mecanismos internos de cada proyecto, las conclusiones cierran el ciclo de sustituciones de signos que mantienen operativa la estrategia performativa, demostrando así que el interés no reside en ofrecer la pieza como final de un desarrollo, sino como mecanismo que detona el aspecto realizativo del proyecto. Con esta toma de posición respecto del proceder, no se valida el resultado final o conclusión formal de un desarrollo de prácticas de la acción, sino que se enfatiza el interés por mostrar el cómo la operación performativa se lleva a cabo.

256

Notas para la persona cámara en Re:horse

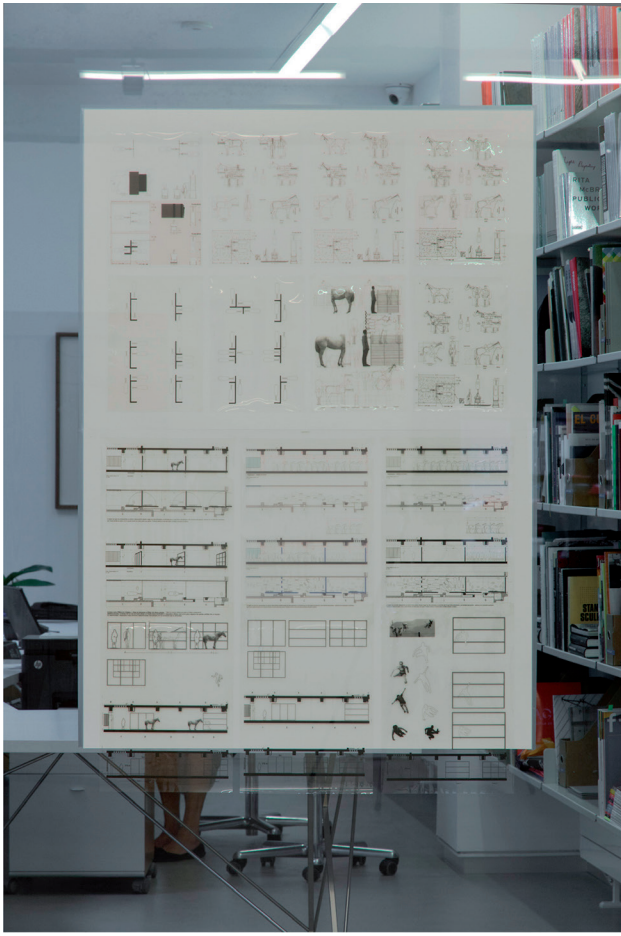
En este primer grupo de piezas se alude al material obtenido, o más bien utilizado para llevar a cabo la performance *Re:horse*. Es un dispositivo de ordenaciones y equivalencias formalizados como conjunto de imágenes, empleado para la comunicación con las personas cámara que tomaron parte en la acción. Se trata de trece composiciones de gran formato que muestran lo que en dicha performance se establecía como partitura de correlaciones entre los videos fuente o de referencia y las pautas de registro que éstas creaban para los performers o cámaras. Estas composiciones muestran a modo de díptico la lectura del primer video y el reflejo de la correlación en el registro de la performance de Beuys (*Titus/iphigenia*, Frankfurt

1969). Se trata de un entramado de imágenes que de algún modo crea una operación en la que el signo se va sustituyendo constantemente, suplantando un signo por otro en una eterna dilación de sentido. Las equivalencias que el artista estable incorpora una notas adicionales que, a modo de texto, tratan de esclarecer el tipo de vínculos y relaciones que el cámara puede establecer entre la fuente y el resultado. El trabajo parte de las obras de Warhol, *The velvet underground and Nico* y Beuys *Titus/iphigenia*. Dichos trabajos audiovisuales, sirven al artista para crear una partitura interpretativa de movimiento y encuadre de cámaras, para el registro de la acción que están presenciando. Los cámaras utilizaban correlaciones de encuadres y movimiento de cámara para registrar la acción de Jon Mikel Euba. De este modo se establecía una red de equivalencias donde desde el visionado de los videos *The velvet underground and Nico* de Andy Warhol y *Titus/iphigenia* de Joseph Beuys, se recreaba una captura interpretativa de la acción presencial de la pieza de Jon Mikel Euba.

257

Hay que subrayar que estas performances de *Re:horse* se han llevado a cabo en directo unas cuantas veces, pero nunca su registro ha sido mostrado o validado como pieza final. Por lo tanto, al igual que ocurriera en los anteriores casos, nos encontramos ante proyectos performativos que de ningún modo niegan la acción, pero a su vez sí es cierto que anulan la validez del registro de ésta. Esta decisión de anulación del resultado documental por su in-operabilidad realizativa desplaza a los artistas y a sus proyectos a poner el foco de interés en el dispositivo creado para que, tanto a nivel formal como operativo, dicha acción se sustente por una lógica propia.

El primer periodo de *Notación adicional y equivalencias* hacía referencia al aspecto textual del proyecto, el cual no tenía una manifestación visible pues se trata de una fase constitutiva para el proyecto en la que solo el artista toma parte. Sin embargo, la segunda fase o periodo se consolida como el espacio transicional y operacional, que pone de manifiesto los sistemas de ejecución y procedimiento de los que se sirve el artista para poder llevar a cabo esta transformación del origen textual y referencial al tridimensional. Por ello, esta fase se basa en crear procedimientos de síntesis donde el referente no es el tema, sino el cómo de la operación artística, y por lo tanto funciona



como un filtro de procedimiento de la acción artística para que ésta se lleve a cabo dentro de los parámetros establecidos por el artista. Se trata de la fase en la que se crea el razonamiento interno del procedimiento y que constituye forma y lógica. Para ello, el artista pone de manifiesto la operatividad de las *Notas para la persona-cámara en Re:horse*. De ellas también se obtienen la serie de serigrafías de dibujos *Notación Adicional*, que mediante un sistema sustractivo de equivalencias sintéticas, crea un método de partición y división de planos que aplicará en *Notas para la persona cámara [...]*, crea una superficie de líneas y subdivisiones que a posteriori también encontrarán correlación en otra imagen.

259

Por todo lo mencionado en las anteriores líneas, podríamos decir que nos encontramos ante un proyecto que es a su vez un proceso de investigación respecto de las posibilidades de la performatividad y su operar como estrategia creativa. Se trata de un proyecto con ambición de proceso de auto-cuestionamiento sobre el propio abordaje de la acción al margen del tema que éste comprenda. Una especie de meta-cuestionamiento sobre la performatividad, que localiza las estrategias de las que ésta hace uso, aquellas como la relación registro-acción llevando a cabo una autocrítica desde el proceder y por lo tanto, el dispositivo por el cual éste proceso constitutivo se lleva a cabo, necesariamente ha de ser desvelado, mostrado, ofrecido como imagen, como tema central.

En este proyecto podemos ver cómo la imagen es la pauta, es estructura de pensamiento, ordenación y creación, no su consecuencia. La imagen es la correlación del dispositivo de articulación entre fases que discurren dentro del proceso creativo. La imagen viene constituida por las pautas, por la partitura de ordenaciones de lógicas internas que sustentan el proyecto; la imagen, a fin de cuentas, no es resultado sino que es el propio procedimiento. Y lo que el artista consigue con esta toma de posición en la que nos desvela el cómo, el dispositivo y el proceder, es hacer patente el potencial significativo y expresivo del propio dispositivo operacional de articulación que soporta el proyecto.

La tercera fase se denomina *fase constructiva* y es aquella en la que se constituye una producción, que se crea a partir de aquello que en



la *fase aditiva* se intuía o de lo que constituía un corpus de trabajo, y que la *fase sustractiva* ha tamizado permitiendo que se convierta en concreción formal. Este último periodo constitutivo del proyecto consigue que a través de esos tiempos y procedimientos la nueva fase consiga integrar tanto el contexto textual e imaginario que incide en el proyecto, como el procedimiento sustractivo (es decir la operación performativa) que queda delimitada, concretando y permitiendo que en este periodo último la haga visible, y logre corporeizar las dos fases y procesos preliminares mediante una metodología constructiva.

Se trata de tres piezas escultóricas, *Apéndice/Int*, construidas a partir de patrones que el artista ha obtenido de mobiliario histórico que liberado de funciones y fines ha sido transportado al territorio de la escultura. En este grupo de proposiciones tridimensionales encontramos la escultura *Juzgando a Judd A4 patas. Apéndice 4 (precoz) 7.791. Sobre lo pasado el presente actúa definiendo lo por venir. (Constructiva equivalencia en tres fases)*, que hace patente la conciencia del artista sobre los elementos de acción retroactiva que en su proyecto están operando. Se trata de una escultura de madera de pino que alude a su referente formal que, tal y como se menciona, es una pieza de Donald Judd.

En paralelo y confrontada a esta última pieza, podemos ver otra propuesta tridimensional, titulada *Apéndice (Sustractiva). Equivalencia en Segunda fase*, que también alude a referentes formales del mismo artista.

La tercera pieza escultórica, *Notación Adicional. (Proposición constructiva. Equivalencias en tercera Fase.)* es una pieza construida a base de listones de pino y tableros de MDF que parte y se relaciona con la correlación de síntesis llevada a cabo en las serigrafías *Apéndice Sustractiva*, pero en formato tridimensional y en vez de un modo sustractivo, en la tercera fase se genera a modo constructivo. Sin embargo, ambas mantienen el mismo eje de composición y correlaciones respecto al dispositivo operacional.

Finalmente, también podemos encontrar en la exposición unas piezas escultóricas que, a modo de intervención espacial, se sitúan como un dispositivo arquitectónico de ordenación de los espacios

de la galería. Se trata de *Instrumento de selección para animales de dos y cuatro patas (Equivalencia en 3ª Fase constructiva)*, un dispositivo que a modo de puertas de selección y con una trama de dibujo obtenido a partir de las equivalencias de la pieza *Visiones para un instrumento de selección para animales de dos y cuatro patas. (Notación adicional para una carrera y varias músicas)*, nos propone tres esculturas que hacen referencia a las cancelas de ordenación y que interviene en el plano arquitectónico incidiendo en el flujo de personas en la sala. Tres portones de gran formato, en hierro, que dibujan una sucesión serial ya bocetada en el dispositivo y en las serigrafías mencionadas anteriormente, pero formalizadas en esta fase constructiva como elementos escultóricos.

262

Haciendo un balance de las tres propuestas que estos artistas nos hacen, donde el elemento central del proyecto es sin duda el dispositivo y por lo tanto la muestra de éste. Podremos decir sin miedo que la performatividad se aleja paulatinamente de un qué y se va claramente constituyendo en un cómo. Genera elementos donde el signo se ve suspendido en una cadena de ordenaciones y, lejos de poder ofrecer un significado, los creadores enfatizan la imposibilidad de una unidad. La unidad o el resultado se ve relegado a un no-tiempo y suplantado por la importancia del dispositivo tal y como el propio artista manifiesta

“Esta exposición consiste en la traducción de una estructura a diferentes formas que, a la vez que ponen de manifiesto el esquema general de la obra, hacen visible aquello que ocultan.”¹⁰⁶

Los y las artistas que se enfrentan al acto creativo desde esta perspectiva, tratan sin lugar a dudas de establecer una relación con la performatividad en la cual operan desde el umbral. Ya no se sitúan dentro de la acción como elementos activos y ejecutantes sino que, como si hubiesen dado un paso atrás, establecen un espacio de suceso a medio camino entre lo subjetivo y su incidencia, planteando la distancia suficiente para poder vislumbrar de modo crítico ese estadio y *tempus* operativo donde se constituye el proyecto. Los artistas que establecen una estrategia de diferencia y hacen uso de la retroactividad en el seno de la operación performativa, se

106 EUBA, J.M., <http://carrerasmagica.com/exhibition/jon-mikel-euba-2015-notacion-adicional-y-equivalencias/> . p. 1. Última consulta 24/04/2017.

mantienen en el umbral, en ese espacio intersticial entre el dentro y el afuera, donde el dispositivo operacional incide. Se trata, pues, de una apuesta que ante su imposibilidad unitaria y sabiéndose necesitada de vinculación por su cualidad incompleta, se refugia en la articulación de los elementos, dando lugar a que en su movimiento realizativo encuentran su razón de ser y construyen una lógica propia de la sucesión operacional que dilata el significante.

BUEN TIEMPO DESPUÉS DE UN TIEMPO

En este breve apartado trataré de hacer repaso sobre las cuestiones que *Buen tiempo, buen tiempo en la vida* planteaba en su propósito. Trataré de esclarecer si las pretensiones de las que partía se llegaron a cumplir o si, por el contrario, dejó escapar cuestiones importantes que a posteriori se han perfilado como puntos clave para seguir desarrollando mi tarea como artista.

Como he venido exponiendo en los anteriores apartados, *Buen tiempo, buen tiempo en la vida*, en sus inicios como proyecto pretendía resolver el uso de la retroactividad como recurso performativo. Para ello trataba cuestiones metodológicas que lo mantenían a caballo entre el plano especulativo y la praxis. En sus inicios ya intuía que la dificultad residía en lograr establecer una aproximación propia de las artes plásticas, respecto de unas teorías y un legado basados en la investigación especulativa, y hacer uso de estos recursos aprehendidos para que en una resolución plástica y formal construyese su lógica propia. El mayor escollo que planteaba el proyecto *Buen tiempo en la vida* era el de establecer correlaciones entre el legado teórico de corte científico del pensador Wilhelm Reich y construir una aproximación experimental propia del arte sobre tal contexto.

La propia lógica del proyecto hacia patente lo necesario de poner en marcha una estrategia performativa que activase una maniobra productiva sobre el tiempo pasado. Tratar de abordar un legado de otro modo, hubiera sido establecer un sistema de aproximación demasiado inocente, donde sólo se pusiese en cuestión la resonancia actual de tales teorías; tal cosa quedaba fuera del campo de interés que se pretendía abordar. Me interesaba establecer un campo de operaciones en el que, desde el tiempo del proyecto, pudiese accionar una operación que activase el potencial de dichas teorías y crease lecturas de carácter realizativo sobre el pasado. El eje o interés central de la propuesta era el de ser capaz de construir una estrategia de ejecución que active el campo y el potencial performativo de las teorías

reichianas. No se trataba de crear una lectura sobre ello; lo que se pretendía era conseguir accionar el modo en el que, estableciendo una relectura sobre un legado, el significante potencial de aquel campo de experimentación y estudio, pretendía activar su potencial y de este modo aprovecharlo para crear propuestas propias del territorio del arte. Concretando, podría decirse que mi propósito no era el de referirme a Reich, sino de adentrarme en sus teorías para abordar un campo experimental que delimitase un tema y estableciese una lectura retroactiva, realizativa y productiva de dichos elementos. Un componente significativo a la hora de llevar a cabo esta reflexión y esclarecer cuál era el interés de estudio fue el encuentro con la *fe de erratas* de las publicaciones de los estudios reichianos que consulté.

265

Este elemento, este papel que da cuenta de los errores de imprenta, pudiera parecer un elemento ingenuo y poco significativo, pero lo cierto es que las *fe de erratas* son artefactos que accionan una relectura retroactiva donde el significado se re-establece. Además de restablecer el significado, dan cuenta de ello y tienen el poder de mostrar la operación de relectura significativa, subrayando dónde se encontraba la falta. Enfatizan el hecho de cómo hay que recrear la lectura para establecer un acto de sustitución productiva del signo establecido y, por lo tanto, una relectura del significado global. Funcionan como un dispositivo performativo de reescritura y relectura del significado. Crean una secuencia de órdenes para llevar a cabo que, mediante su accionamiento, cual partitura o cadena de acciones de una performance, establecen un hecho performativo de lectura y reescritura simultáneas.

La *fe de errata* entendida como artefacto nos pone de manifiesto todo un potencial performativo de operación de lectura retroactiva, donde el dispositivo operacional es mostrado, es desvelado, subrayado y constituido como objeto autónomo. El dispositivo operacional, o cadena de órdenes, se muestra como anexo que vehiculiza el encuentro entre los distintos tiempos potenciales del objeto-libro. En éste se congregan el tiempo productivo, el reflexivo y el de la relectura activa. Es decir, el tiempo inscriptivo y de lectura confluyen creando un tiempo híbrido donde pasado, presente y potencial futurible se realizan en una misma dirección de significado.



Este elemento, en principio simple e inocente, despertó una profunda reflexión sobre la estrategia aproximativa que el proyecto debía de seguir. Centrando mi investigación en la capacidad de accionamiento retroactivo, el re-establecimiento del significante y el de la cadena de suplantación de signos que este tipo de estrategia performativa (empleada sobre un legado, a priori resuelto sin capacidad de reinstaurar campos activos de incidencia) podía llevar a cabo. Estos tres tiempos a los que me he referido debían de ser integrados en el seno del proyecto. Habiendo encontrado mi elemento fetiche y con él, la metodología y mi estrategia de producción, tendría que conseguir crear un dispositivo performativo capaz de construir una mirada re-significante que a su vez fuese pertinente para el ámbito del contexto artístico. En este sentido y desde la distancia temporal propia que posibilita accionar un espacio reflexivo (eje y tema de este capítulo), puedo observar cuáles de las piezas del proyecto han sido capaces de gestionar este tipo de propuesta retroactiva de incidencia, y operar en la relación entre significado y significante, y cuáles no.

266

Hay que mencionar que, habiendo resuelto las cuestiones respecto a la mediación performativa en el primer corpus de ensayo, en este nuevo proyecto todo el esfuerzo se centra en abordar una aproximación más procesual y no tan proyectual sobre el objeto de estudio. Para ello, era necesario no dejar de lado la consciencia de que el acercamiento al legado de Reich no debía producir nuevamente un resultado de formato archivo, sino que debía adquirir la responsabilidad de operar de un modo realizativo adquiriendo un sentido propio que lo vehiculizase con en el contexto del arte.

Quería experimentar la posibilidad de un proyecto capaz de construir una mirada consciente sobre el propio proceder artístico. Una aproximación sobre el proceso y los mecanismos que éste pone en marcha para poder crear una operación artística. Se pretendía construir un proyecto que más allá de encontrar el resultado, fuese capaz de articular los síntomas propios del acto creativo como *modus operandi*.

Pretendía vincular un proyecto que estableciese una consciencia sobre el propio dispositivo operacional, en el que se apoyaba el proceso de formalización y significación. Para ello, se revelaba

indispensable combinar una actitud implicada, como una mirada que estableciese un distanciamiento crítico. Un posicionamiento que aludiese a un emplazamiento desde la noción del umbral. Una toma de lugar tan dentro como fuera, en ese espacio donde es imposible discernir lo otro del uno, lo fuera del dentro, lo propio de lo ajeno. Un espacio intersticial que procurase un encuentro, un movimiento de ida y vuelta simultáneo. En este sentido, el proyecto no podía basarse en un propósito experiencial como ocurriera en *Vejeciones*; su cometido requería ser encarado desde este espacio híbrido entre lo experiencial y lo experimental. Como ya hemos mencionado con anterioridad, la experiencia pertenece al orden de lo vivencial, de lo personal y sólo se puede formar parte de ello, no se puede adquirir. Por el contrario, una operación del orden de lo experimental requiere de un distanciamiento crítico propiciado por la creación de un juicio, y se establece un acontecimiento exento a uno que se puede adquirir, ya que ocurre al margen del espacio de lo vivencial de uno mismo. Así pues, este nuevo proyecto debía de afrontar su campo de incidencia en un espacio indefinido entre un orden experiencial y experimental.

267

Desde este prisma de valores, trataré de analizar ahora cuales son las propuestas formales del proyecto que mejor acometen este propósito inicial, este espacio de conocimiento y experimentación que se quería proclamar.

Acumulador

La pieza del acumulador es una de las piezas centrales del proyecto. En sus inicios, pretendía ser una fiel reproducción de las notas e instrucciones que para su creación en sus estudios el científico austrohúngaro decretaba. Lo cierto es que, a medida que el proyecto avanzaba y habiendo adquirido la experiencia propia que la ejecución de otras piezas me otorgaba, intuía que mantenerme fiel a dichos parámetros y establecer una operación de recreación de dicho dispositivo iba a limitar absolutamente su latente capacidad signifiicante, cerrando la cadena de sustitución de signos, y haciendo que su significado quedase limitado a su reconstrucción y referencialidad.

Por esta razón, en esta pieza se optó por una resolución que si bien es cierto que partía de instrucciones claras, a mitad del proceso dejaron de ejecutarse y se atendió a las necesidades de parámetros artísticos que la propia pieza parecía requerir. En el resultado final se puede observar que a pesar de estar configurada bajo las premisas materiales reichianas, la pieza no termina de construirse y mantiene sus elementos constituyentes como partes semi-autónomas, que a su vez aluden a la necesidad de articulación entre ellas, así como a la dependencia grupal para la obtención de sentido. La obra se muestra a modo de despiece de los elementos formales y acompañadas por fotocopias de instrucciones que el propio Reich difundió. La decisión de no montarla como un acumulador de orgón al uso responde a la razón de saber que, de hacerlo, la escultura cerraría la cadena de suspensión de los signos articuladores, llevando a cabo la consecución de erigir un significante concreto y delimitado. En cuyo caso, la problemática escultórica propia del ejercicio artístico se vería reducida una vez más a una problemática de referencialidad, que nos llevaría a establecer el valor de la pieza dentro de los parámetros científicos de veracidad y no dentro de los propios de eficacia de la operación performativa que nos atañe.

268

Series fotográficas lagos, islas y posturas, y la inesperada serie Secuencia Orgonon

De estas múltiples series que se llevaron a cabo en el acercamiento a los emplazamientos en los que W. Reich había llevado a cabo sus experimentos, podemos observar tres tipos de proceder en su aproximación y tratamiento del signo en referencia al significante.

Por un lado, están las series fotográficas de los lagos capturadas desde la vista aérea mientras se visitaban los emplazamientos en avioneta. Esta serie en sí misma sólo sirve como apunte situacional y anotación territorial del entorno de un espacio donde la energía orgónica era adecuada y, por lo tanto, alude a una suplantación del signo concreto de la imagen fotográfica por el significante del tema del proyecto.

El segundo grupo fotográfico es aquel que muestra los lagos donde Reich llevaba a cabo sus experimentos con el instrumento del *Cloud Buster*, a pesar de que en dichas fotos tampoco se muestra nada del

objeto de deseo; de hecho, ni tan siquiera se lleva a cabo la acción de tratar de atraer nubes con nuestra versión prototipo del *Cloud Buster*. La acción significativa se mantiene todo el rato fuera del plano, en su fragmentación y ruptura alude a esa estrategia que en los anteriores capítulos mencionábamos, en donde se enfatiza la idea de imposibilidad de alcanzar el significativo por una concatenación de signos. En las fotografías se ejecuta la operación representacional de un modo en el que la dilación del signo crea su propia cadena de lógica estructural de movimiento y pone en marcha el mecanismo de lógica propia de la operación a través del montaje de sus elementos constituyentes.

269

Otra de las series de fotografías articuladas en un sentido similar, en el de la posibilidad de un acercamiento al objeto de deseo, son las series de imágenes que se obtuvieron en las acciones de repetición de posturas de la terapia reichiana. Partiendo de imágenes de archivo y tras realizar un estudio de las posturas corporales que la terapia reichiana promulgaba, se realizó una sesión fotográfica a modo de performances privadas, en las que dos bailarines creaban una coreografía basada en dichas posturas corporales. Las figuras gimnásticas que se crearon fueron fotografiadas y grabadas en video. La serie de fotografías que finalmente se mostraron en la exposición es la correspondiente a una aproximación secuencial de la cámara. En el sentido que nos ocupa, la pieza no resolvía de un modo satisfactorio la cuestión del signo flotante y el aplazamiento de significativo. Es por ello que dichas fotografías nunca se constituyeron como pieza, nunca han conseguido establecer una autonomía formal y siempre se han mostrado a modo de *work in progress*, dejando irresuelta su formalización y respetando su cualidad de apunte o archivo referencial como parte del proceso de investigación.

Es necesario subrayar que las tres series mencionadas antes a nivel de ejecución, como repetición, como de emplazamiento del legado reichiano no consiguen trascender su papel testimonial. Dichas tentativas no dejan de ser una aproximación de re-vivenciación, de revisita sobre el legado y la herencia de los estudios de la actividad reichiana. Por lo tanto, a pesar de ser aproximaciones interesantes, no fructifican en su propósito de establecer una articulación y una lógica propias para el espacio propio del discurso artístico. Siguen

manteniendo una relación demasiado subsidiaria y deudora de la referencialidad del pasado. No consiguen liberarse de éste y establecer una operación retroactiva no basada en la referenciación de los acontecimientos pasados.

La última aproximación de similares características es la serie fotográfica referida al vuelo de planeamiento en avioneta en torno al laboratorio y el museo de W. Reich. El grupo de fotografías funcionan de un modo similar, ya que alude al acercamiento y al emplazamiento del objeto de estudio. Establece una incurrencia en el espacio del objeto de deseo, al mismo tiempo que pone de manifiesto la imposibilidad de alcanzarlo. Su cualidad secuencial la invalida como imagen completa y desliza su funcionamiento hacia un orden que opera en la ruptura temporal. Por lo tanto, establece su metodología a través de la creación de una imagen incompleta que muestra, desde la veladura, el deseo de aproximación atravesado por la imposibilidad real. Subraya la idea de la incapacidad de la imagen de construirse como un absoluto que sea capaz de suplantar el significante. Esa imposibilidad de operar de un modo radical en su dilación del significante inalcanzable, ordena a nivel secuencial (no serial) una cadena de sustituciones del signo, que a modo fragmentario trata de apuntar hacia un significante, una imagen total que nunca será alcanzada. Orgonon (el laboratorio de estudios reichianos) que se muestra en la imagen a modo de imposibilidad haciendo virar el foco de interés de las fotos, de su inicial imagen de objeto de deseo hacia la operación de imposibilidad de captura de éste. Podríamos decir que este grupo de fotografías es el único que alcanza, desde su estrategia de ruptura, la incidencia de una operación que pone de manifiesto una dilación sin resolución, su condición de operar mediante un dispositivo y a favor de hacerlo patente.

Orgonitas bocas y pelvis

Se trata de dos grupos escultóricos creados a partir de negativos de partes del cuerpo. Estos dos conjuntos de esculturas basadas en las posturas gimnásticas que la terapia reichiana promulga, formalizadas a modo de esculturas en resina de poliéster, son piezas que tratan de mantener su valor formal propio, al mismo tiempo que preservan su función de orgonitas.

Orgonitas de forma cavidad bucal

El primer conjunto de esculturas que se llevó a cabo fue el extraído a partir de negativos de volúmenes de las posturas de mandíbula.

Dichas formas se recrearon del tal modo que lo que en su inicio era vacío, pasa a convertirse en volumen. Habiendo utilizado esta estrategia de formalizar el negativo de la forma para crear la pieza escultórica *Prototipo 1 y 2 en vejaciones*, esperaba que el resultado, además de aludir a las posturas físicas, fuese lo suficientemente independiente a nivel formal como para construir una lógica propia y válida para los parámetros escultóricos. Su alusión a la forma bucal, sin llegar a constituirse como réplica, sino como referencialidad al vacío, a lo que en la postura se liberaba, le otorgaba cierta autonomía formal, que hacían que la referencialidad de sus parámetros conceptuales no cerrasen el potencial de dichas esculturas en un acto de referencialidad puro.

271

Por otro lado la cualidad de grupo y de acumulación le permite establecer nuevamente esta noción de no resolución unitaria y de necesidad de articulación para el comienzo de toma de sentido grupal y global.

Orgonitas de forma de pelvis

El segundo grupo de esculturas es la de las orgonitas obtenidas a partir de formas de la pelvis. En ellas, al igual que en las anteriores orgonitas y del mismo modo que ocurriera con el acumulador, el material que se ha utilizado es respetuoso con los parámetros energéticos que la teoría orgónica propone, de modo que la resolución material de todas estas piezas viene supeditada a lo que el procedimiento reichiano establece ante los elementos constitutivos.

En esta pieza, a diferencia de lo que ocurría en su hermana *orgonitas de forma*, el hecho de constituirse mediante dos unidades no facilitaba la tarea de dilación y suspensión del signo que se buscaba. Esta característica no ayudaba a establecer un movimiento de desplazamiento temporal en el que el ejercicio de significación se mantuviese irresoluto. Su cualidad de pequeño grupo no ayudaba a detonar un ejercicio acumulativo en donde la ordenación de los elementos en el dispositivo articular resolviese la problemática del signo. Se trataba de compensar la no consecución del signifi-

cante, mediante la abstracción formal que la pieza obtenía. Tal y como mencionaba al inicio de la descripción de este conjunto de esculturas, las formas se obtuvieron del negativo de las pelvis de los bailarines (que a su vez fueron fotografiados) en estas posturas. En el proceso formativo dichas retenciones de su imagen se fueron desdibujando, de modo que en cada una de las esculturas casi no se aprecia la forma inicial de la que provenían. Este carácter menos específico a nivel formal las libera de su raíz referencial y les otorga esa suspensión del signica que se perseguía.

WR video

En sus inicios, el video *W.R.* pretendía ser un video documental, que combinase archivos de los estudios publicados por Reich con entrevistas a profesionales del campo en energía orgónica en su laboratorio y Museo en la localidad de Rangeley, así como visitas a los emplazamientos donde dicho autor llevaba a cabo sus experimentos. De algún modo, mediante un archivo documental se quería dar cuenta de las investigaciones científicas en este campo y de la comunidad que se ha creado a partir de éstas. La negativa de los responsables de dichas entidades a dejarnos obtener ningún tipo de imagen, hizo que la naturaleza documental del video inevitablemente se viese afectada y tuviese que tomar un formato más performativo y procesual de lo pretendido al inicio.

La consciencia de que no iba a ser posible obtener ninguna imagen ilustrativa que diese cuenta y mostrase ni los experimentos, ni sus artefactos, ni siquiera la vida personal del autor (escenificada mediante archivo en el museo), forzó la situación de tener que ir construyendo el video de un modo más procesual. En este nuevo proceder que se iba construyendo sobre la marcha, el carácter testimonial del archivo se vio desplazado en pos de una línea constructiva híbrida entre experimental y experiencial, propiciada por la propia imposibilidad de acceso a la figura de Reich.

El formato final del video responde a esta naturaleza de desarrollo procesual desde la que se fue construyendo la pieza. En ella se fueron integrando todas las tentativas, y fracasos a la hora de establecer un acercamiento a este ilustre autor. De algún modo, el material obtenido en el transcurso de nuestra estancia en Rangeley se mostraba

a través del material audiovisual de tres naturalezas distintas. Es por ello que el video final se conforma en un formato a tres pantallas, donde se combinan imágenes del espacio de la situación geográfica del emplazamiento con testimonios de lugareños que hablan sobre sus recuerdos del científico, y la documentación que en el transcurso del viaje y la investigación se fue adquiriendo.

En el transcurso de producción y montaje de este video se detectaron estrategias interesantes que no pudieron desarrollarse de un modo exhaustivo y que establecían las claves para seguir comprendiendo y experimentando una dimensión procesual que se podía abordar en las prácticas performativas.

273

El video se fue construyendo de un modo orgánico: a medida que lo experiencial iba abordando nuevos espacios de conocimiento, lo experimental de la producción del audiovisual se iba nutriendo de ello. Este tipo de proceder absolutamente procesual permitía que los dos campos, tanto el teórico como el de la praxis, estableciesen nexos de productividad retroactiva que los mantenían vinculados de un modo muy orgánico y natural. Este nuevo aspecto, al que se había llegado por casualidad, debía de pasar a formar parte de la causalidad para producciones y proyectos futuros. De algún modo, debía de pasar al plano consciente para así poder experimentar y expresar en proyectos venideros todo su potencial como estrategia de producción que vehiculiza aspectos relevantes de los recursos de las prácticas performativas.

ASPECTO INSTALACIONAL Y EXPOSITIVO DEL PROYECTO.

Como he desarrollado en las páginas anteriores, uno de los síntomas más relevantes de este tipo de estrategias performativas en la que el dispositivo se convierte en eje central para la producción de una dilación del sentido del proyecto, es el apoyo que este tipo de procedimientos hacen en el uso del montaje o instalación como recurso para la evidenciación del entramado articular.

En las piezas descritas anteriormente he abordado esta problemática de suplantación de signo como cadena dilatoria y como recurso de movimiento autoconstructivo, pero me gustaría reparar en el aspecto del proyecto que engloba dicho recurso. Por una parte, cada pieza en sí misma y de forma individual entrama esta problemática y en mayor o menor medida alude a la globalidad de proyecto para establecer una vinculación que haga patente su necesidad de articulación y la imposibilidad de significación propias. Al mismo tiempo, dicho concepto también se verá reflejado de un modo más significativo en el proceso de instalación y exposición por el que el proyecto transcurre al enfrentarse al espacio expositivo.

En este proceso, el proyecto despliega su potencial global y da como resultado la consciencia de piezas que abordan la problemática o el tema de un modo parcial. Es por ello que cada una de las piezas establecerá un vínculo subsidiario con el resto de propuestas. El vínculo de interacción y dependencia se forma tanto a nivel conceptual como en la propia dialéctica plástica de desarrollo formal. El despliegue espacial y la muestra a modo de montaje tridimensional establecen una ordenación en la que se muestran los nexos, el dispositivo relacional y de dependencias.

Podríamos establecer como pieza fetiche la *fe de errata*, que a modo de apunte sirve de punto de inicio del proyecto; respetando su cualidad de archivo, al mismo tiempo avanza el potencial performativo de la retroactividad como estrategia de creación de sentido y relectura. Así pues, este elemento mínimo ya apuntaba a una relectura consciente y articulada de los elementos desplegados por la sala.

Cada una de las piezas aborda aspectos distintos de la teoría y el legado reichiano, pero es en la unión y resonancia que se establece en el conjunto como se produce una lectura global, donde el sentido, la lógica y el significante mayor se despliega. Así pues, el montaje expositivo funciona como un despliegue espacial de dispositivo rela-

cional, que al igual que Brecht¹⁰⁷ mencionara, establece un ejercicio de distanciamiento, donde la fractura del propio proceso y dispositivo de montaje son desvelados. Establece así una distancia crítica que favorece una mirada sobre el proceso de elaboración, sobre las estrategias, sobre los modos, alejándonos del resultado final unívoco y enfatizando la imposibilidad del tema de abordar lo relevante en el proceso creativo: el cómo.

Atendiendo a la resolución expositiva, podemos mencionar que el proyecto, en su globalidad, articula por un lado una dinámica retroactiva que, desde la acción diferida, propone y construye un nuevo significante y una nueva lectura sobre el legado de Reich.

275 No se advierte que el proyecto termine por establecer este tipo de desplazamiento significativo, donde el signo se ve inmerso en una cadena de suplantaciones y sustituciones que lo llevan a un movimiento de dilación y, por lo tanto, por establecer diferencia de un modo más profundo. Por otro parte podemos ver que esta falta o esta problemática irresuelta en la estrategia performativa que *Buen tiempo, buen tiempo en la vida* propone, incide intensamente en tratar de activar este planteamiento en el seno de su lógica. Para ello, tal y como mencionaba, y siendo consciente de que cada propuesta o cada pieza no consigue erigir este entramado de dilación del signo, se apoya en la instalación y el proceso de espacialización expositivo, consiguiendo desplegar en el montaje llevado a cabo en el espacio expositivo parámetros muy cercanos a la *differance*. Para ello se apoya en el uso de cada una de las propuestas o piezas, en su articulación en tanto que signos. La operación de montaje expositivo se convierte en un acto de distanciamiento donde la propia operación de articulación de piezas se muestra. La transparencia del proceso y de la operación, el dispositivo estructural y lógico, es desvelado. De modo que la ilusión de unidad, la ilusión de ser unidad significativa (se ve perturbada por esta estrategia que se basa en la fragmentación, la dilación de significado y la suplantación de signos encadenados. Esto produce un desplazamiento, un movimiento de producción

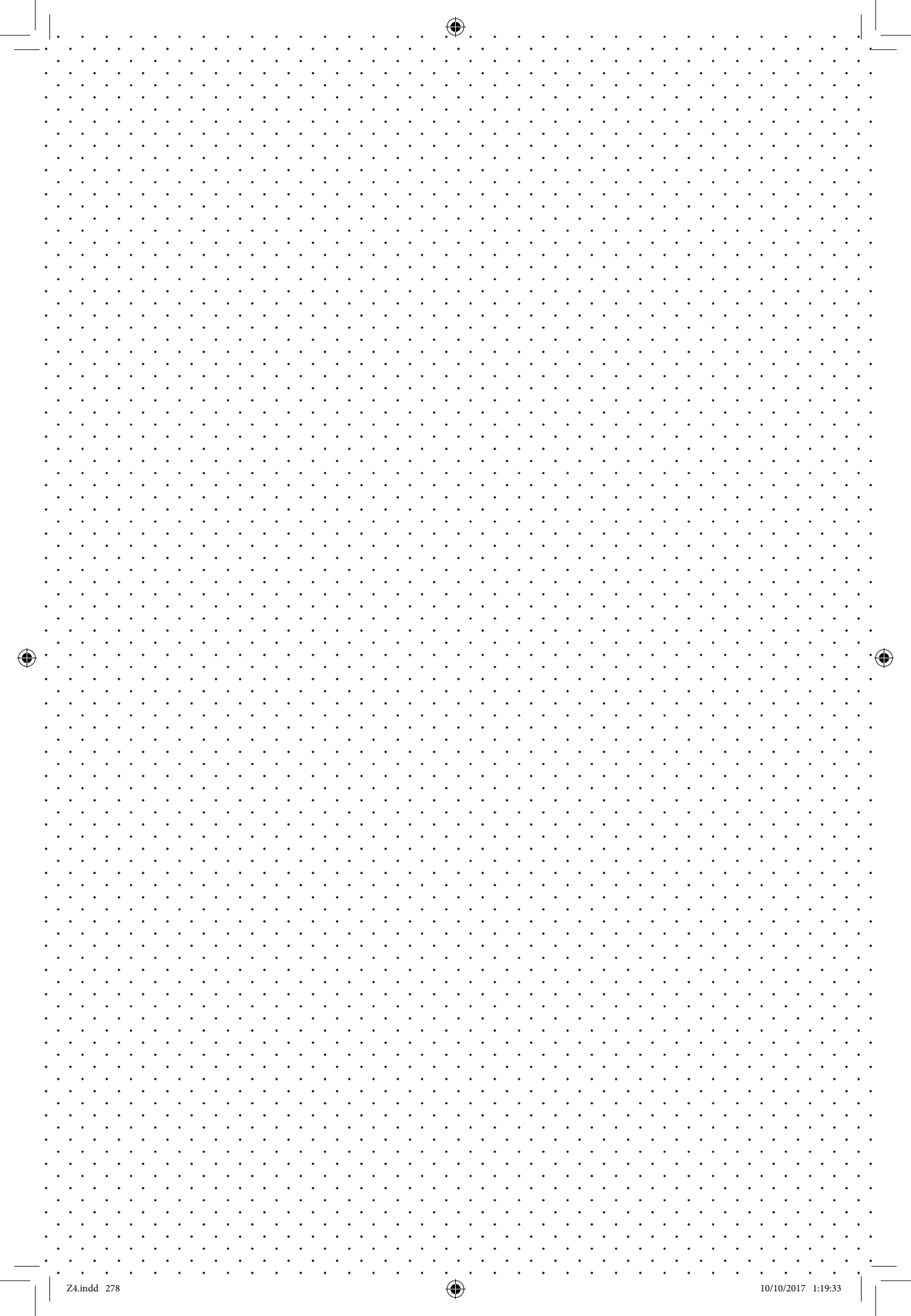
107 BRECHT Bertolt, (2004) "Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento." Escrito sobre teatro. Madrid: Alba Editorial.

propia que sumergen el proyecto en la lógica de la suspensión y suplantación del signo, el cual jugará a establecer posibles articulaciones y lecturas nunca clausuradas.

Podríamos decir que el proyecto consigue accionar la acción diferida respecto de un origen (el legado de Reich), pero no consigue solucionar totalmente el estamento por el cual la diferencia se ha de proponer y constituir en el seno de la propia operación performativa. En esa imposibilidad, de algún modo consigue desvelar el dispositivo y su potencial, pero no deja al descubierto el potencial constructivo de éste, es decir, no consigue ofrecernos mediante la exposición del dispositivo y su operar las líneas de fuerzas productoras de subjetivación que éste articula. En esa imposibilidad queda patente que, a pesar de que la dilación temporal esté accionando recursos de la estrategia performativa, no consigue llevar hasta sus límites el proceder de ésta.

276

Cuestiones que este proyecto pretendía abordar, de algún modo no se resolvieron completamente; por ello he visto la necesidad de tratar estas problemáticas en los siguientes proyectos. La consciencia de no haber resuelto cuestiones importantes sobre la performatividad y sus avatares desde los procedimientos específicos de la praxis de un proyecto de creación, siempre son el motor y el punto de inicio para el siguiente proyecto.



GOCE

La respuesta está en la pregunta.

PROCURARSE EL GOCE

En los anteriores dos cuerpos de ensayo establecíamos una relación operacional donde intermediábamos con el proyecto artístico primero desde la pulsión del deseo y después del amor. En ellos, establecíamos los matices que procuraba cada lugar operacional y por lo tanto poníamos de manifiesto la posición desde la cual se enfrentaba la tarea artística. En este tercer cuerpo de ensayo, abordaremos el proyecto artístico desde la pulsión del goce. Este nuevo lugar de procedencia se establecerá como lugar significativo y tomará como estamento la intención de operar desde la motivación de procurarse el goce en el transcurso del ejercicio artístico. El proyecto tendrá que abordar, por lo tanto, la labor de aproximación de un modo de ejecución y producción que procure y origine goce.

280

Ante esta premisa de establecer un posicionamiento ante la actividad artística, habrá que comenzar por esclarecer qué entendemos como goce y, por lo tanto, desde qué impulso primigenio atendemos esta necesidad de producción en el seno del proyecto. En este nuevo cuerpo de ensayo y experimentación, el goce será el paradigma desde el cual se trata de vivenciar y establecer el ejercicio artístico que el proyecto propone.

El goce, a diferencia de lo que popularmente se tiene asumido, se encuentra lejos del placer. A pesar de la extendida y coloquial concepción del goce, en la que es sinónimo del placer, si atendemos a nociones determinadas por el psicoanálisis, es decir, a lo que de manera iniciática Freud fundó como noción de goce y posteriormente Lacan estableció como concepción y estamento del goce, no existe polo más opuesto al placer que aquel en el que se instaura y se produce el goce. Tal y como anota Lacan en uno de sus últimos seminarios:

“¿Qué se nos dice del placer? Que es la menor excitación, lo que hace desaparecer la tensión, la atempera más, por lo tanto aquello que nos detiene necesariamente en un punto de alejamiento, de distancia muy respetuosa del goce. Pues lo que yo llamo goce, en el sentido que en el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Incontestablemente hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo aparece velada (...) Este cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión: un cuerpo es algo que está hecho para gozar, gozar de sí mismo”.¹⁰⁸

281

En estos términos lacanianos, el goce se posiciona en el polo opuesto del placer. Si el placer se caracteriza por llevar a cabo una distensión, por efectuar una operación de resolución del conflicto, el goce se posiciona justamente en esa tensión que el placer trata de liberar. El placer se produce en la liberación de una tensión, podemos decir que se trata de un nuevo orden que se produce en el resultado de un desenlace, mientras que el goce, muy al contrario, se apuntala justamente en el transcurso de ese ejercicio de conflictividad. El goce se produce en la tensión, en el desempeño que en su imposibilidad resolutive produce un exceso imprevisto.

Manteniéndonos sobre esta lógica y atendiendo a lo que Lacan menciona, es importante subrayar ciertos aspectos de la lógica en la que opera el goce. Tal y como se menciona en el citado párrafo, el goce se instaura en un movimiento producto de una tensión, forzamiento o desgaste; se trata, pues, de un estado operacional que ejecuta una lógica diametralmente opuesta a la del placer. Se trata de un ejercicio que opera en un entramado de irresolución propia y estructural y que, además, tal y como se nos señala, precisa del espacio de un cuerpo para llevar a cabo esa lógica de gozar de sí mismo.

El goce es la operación con la que el cuerpo accede al contrato de articulación con el inconsciente, donde experimenta una irrupción de lo que le era inaccesible hasta entonces. El acceso a ese espacio del inconsciente permite llevar a cabo una operación productora de goce, que causa el exceso que sería inalcanzable de otro modo. Hablamos por lo tanto de un cuerpo que produce una estrategia

108 LACAN, J. (1963). El seminario. Libro 10. La angustia, inédito, clase 13, 6-3-63. (1999). Referenciado en LACANIANA ISSN 1668-737X, Numero 5 N(nueva época) Junio 2005, Foro Psicoanalítico, de Buenos Aires. Realidades sexuales y el inconsciente. Editorial Dunken. Buenos Aires 2005.

operacional sobre sí mismo, en la que se detona un exceso irreconocible hasta entonces. La naturaleza de la operación que da acceso al goce es de un orden irruptivo, es decir, se trata de una maniobra de orden acontecimental. Un acontecimiento crea un exceso imprevisto, ese exceso que la articulación del inconsciente procura. El goce es ese plus no contemplado que se crea al activarse el acontecimiento y que vehiculiza el inconsciente.

Si la operación se lleva a cabo mediante una articulación del inconsciente, habrá que tener en cuenta que nos encontramos ante una maniobra que se ejecuta a partir de aquello que se desconoce. Una estrategia que acontece con lo que está fuera de campo y es inaccesible, una operación con lo que no se puede saber, es decir, una maniobra de articulación con lo que está excluido que, por su naturaleza de no presencia, produce un exceso en el cuerpo en el que acontece la operación.

Nos encontramos, entonces, ante un cuerpo que goza de sí mismo; es por lo tanto un espacio y un sistema que genera un ejercicio que no pretende alcanzar ningún objetivo, no pretende crear ningún resultado, no tiene por premisa ningún fin más que el propio goce.

“Retroactivamente, debo pensar que no quería dejar de cantar mi copla sobre los hombres y las mujeres, sobre su relación distinta en el acto sexual, en este acto que no es justamente un acto, que por sí mismo no funda nada, no establece nada entre dos seres, entre dos parlêtres, sino que consiste, si me permiten, en un acontecimiento del goce que no marca ningún franqueamiento simbólico.”¹⁰⁹

El goce, que opera con el inconsciente, establece una relación con lo que escapa de su control, con la intencionalidad. Ello hace que la operación que propone no produzca un efecto directo, dando lugar a que se produzca el goce de operar con el fuera de campo, con el inconsciente. El goce de algún modo se articula con el deseo, con el inconsciente, pero hay que mencionar que el goce se produce con la pérdida del objeto de deseo, ya que la causa del goce está en el significante. Por ello, el goce opera sobre sí mismo y deja de lado el objeto de deseo. El goce por lo tanto solo se puede producir con un

109 MILLER, J.A. (1983) Todo el mundo es loco. Los cursos psicoanalíticos de Jaques Alain Miller (Nullibiété. Tout le monde est fou). Buenos Aires: Paidós, p.65

encontronazo, es decir, con un acontecimiento del orden de lo real que irrumpe violentamente en la relación establecida con lo simbólico. Tal y como menciona Miller, el goce no plantea ningún sistema de aproximación de lo simbólico, sino que establece una operación con lo real, de sí mismo en tanto que un acontecimiento. No produce nada más que ese encuentro. No es un acto productor sino un acontecimiento de sí mismo. El goce propicia un espacio de encuentro del sujeto con su real.

En este nuevo cuerpo de ensayo trataremos de establecer una operación artística que consiga elaborar un sistema de aproximación a la tarea artística desde el goce. Al margen del artista, el goce tendrá que constituirse sobre la lógica de la propia operación artística, y para ello será indispensable establecer un cuerpo de ejecuciones en el cual, y mediante estrategias performativas, el goce pueda darse como sistema de engranaje y lógica propias. Habrá que crear un cuerpo de estrategias performativas que establezca una operación desde la pulsión del goce en su sistema de desarrollo. Una operación artística que, lejos de estar atareada en producir algo, o en alcanzar su objeto de deseo, instituya un movimiento de deseo de conocimiento que le permita fundar un movimiento de experiencia y saber sobre sí mismo.

Nos encontramos entonces ante un proyecto artístico que trata de desarticular su cualidad proyectual, negando su objeto de deseo y el objetivo como fin, centrándose en una operación sobre sí mismo, que lejos de producir nada establece un cuerpo de goce que se vira sobre sí. Un proyecto que se centra en ser acontecimiento, en establecer un movimiento de interioridad sobre su proceder en el cual pretende dar a conocer su propio operar. Una operación artística que tenga como propósito propiciar un encuentro con lo real de sí mismo, una operación acontecimental que detone un encuentro del cuerpo y lógica de la maniobra creativa con su real.

Un organismo de operaciones que se vuelve sobre sí mismo, para tratar de saber sobre su propio proceder y goce. Un sistema de operatividad no productiva que genere un método que establezca un encuentro con su real, que a su vez se articula con una instancia que desconoce y de la cual pretende saber. Un cuerpo de operaciones que goza de este operar sobre sí mismo donde articula un encuentro con

lo que desconoce y se encuentra con su real. Un movimiento que procura una operación de autoconocimiento y que para ello, paradójicamente, necesita articularse con un fuera de campo inconsciente.

La tarea residirá en crear un cuerpo de instrucciones para propiciar el movimiento en el que se pongan en marcha estrategias performativas. Un nuevo proyecto, no proyectivo, que no establezca un vínculo con su objeto de deseo y que, por lo tanto, lejos de crear un procedimiento sobre su relación con lo simbólico, establezca una articulación con el fuera de campo, con su inconsciente, en la que se encuentre con su real. Un proyecto que propicie un proceder acontecimental y no productivo.

284

Nos referimos a un proyecto que sea capaz de procurarse el goce en su proceder y establezca ese movimiento como motor y lógica propias. Su dificultad residirá en establecer un sistema de operaciones que, actuando sobre sí mismo, mantenga el querer saber de sí y que a su vez no produzca nada. Se trata, pues, de un proyecto donde el proceso de operar sobre sí mismo sea eje estructural. Un proyecto que cree un proceder procesual, centrado en establecer una operatividad que le haga conocer sobre ese fuera de campo que incide en él y a su vez le es inalcanzable. Un proceso que en ese operar constituya un corpus de proyecto, que elimine el objetivo de producir nada, nada más que su propio proceder acontecimental.

Estamos ante la tarea de erigir un proyecto que se constituya de un modo orgánico; que, desde su inconsciente articulado, establezca un sistema de operaciones de corte performativo que estructure una operatividad de conocimiento propio, en el que se cree un proceso de interioridad que se convierte en sistema. Este sistema, en su operar, debe un acontecimiento de colisión con lo real del proyecto. Buscamos un modo de hacer que sea sistema operacional y constitutivo a partes iguales, un proceso instaurado como estructura y lógica propias que produzca, no ya un objeto, sino un acontecimiento del saber de sus pulsiones. Un cómo que construya el qué, un modo que profile el objeto de estudio de sí mismo.

Excéntrica, Un proceso proyectual.

El proyecto Excéntrica, último proyecto de obra propia que analizaremos en esta investigación, nace con la ambición de poder aunar cuestiones que en las anteriores propuestas de praxis se habían detectado y permanecían sin resolver. Me refiero a ese deseo de poder aplicar una metodología procesual como manera de entender, ejecutar, y procesar en el aspecto conceptual, formal y performativo del proyecto. Tratar de abordar el proyecto procurando una metodología procesual activando para ello la estrategia performativa y por supuesto sabiendo que el tema del proyecto en sí mismo, era experimentar e investigar en torno a este estado procesual de un proyecto.

285

El proyecto se perfila como un proyecto de investigación desde la praxis y toma como excusa para su accionamiento la excentricidad.

Como ya venía mencionando, el tema, se reduce a ser un recurso que funciona como *input* o detonante para poner en marcha un propósito experimental. Un recurso, una mera excusa que como ya hemos expuesto a lo largo de los capítulos anteriores de esta investigación, hace que el proyecto pueda delimitar su espacio de acción y sus parámetros de ejecución. El tema se formula como pretexto que perfila un perímetro y establece un territorio acotado por donde el proceso pueda desplegarse y por lo tanto el proyecto pueda erigirse.

Parámetros del proyecto.

Excéntrica es un proyecto que no nace como tal, el proyecto parte de pre-suponer que en su desarrollo, suficiente número de formalizaciones objetuales serán susceptibles de articular una idea y de erigirse con un interés común y así constituir el corpus de un proyecto.

La problemática de este planteamiento propone un ir y venir desde los tres parámetros de acción para lo procesual que previamente

había planteado en mi investigación. La dificultad de esta propuesta residía en cómo respetar, sin forzar y sin predisponer la naturaleza procesual en la conceptualización, la formalización y el carácter performativo del proyecto, sin que por ello el resultado se convirtiese en un cliché o una mera ilustración de este *modus operandi*, que considero relevante y como el propio tema del proyecto. Excéntrica, nace por lo tanto, con la profunda intención de desvelar la intensidad y estrategias que lo performativo nos pueden proporcionar para establecer un campo de operaciones procesual que provoque un encuentro con lo real de la creación artística. Un intento de dar lugar a un proyecto que ponga en el centro de sus operaciones y como objeto de investigación el interés de que lo performativo se cuestione a sí mismo.

286

Tema

En una primera instancia pudiera parecer que este proyecto abordaba como tema la excentricidad, pero si profundizamos en ello, podremos tomar consciencia de que el tema solo funciona como detonante de acción y que lo que subyace como tema o como deseo de proyecto, es habilitar un campo de operaciones procesual, para que así, las distintas tentativas inscriban un corpus de desarrollo que aborde como propósito la procesualidad implícita en cualquier estrategia performativa. El título solo nos dibuja un territorio lingüístico, de definición y conceptual que acompañará y delimitará el espacio de ejecución del proyecto.

El proyecto arranca de tratar de entender el significado de la excentricidad desde tres territorios distintos, propiciando que cada uno de ellos lance una maniobra formal distinta para abordar modos de hacer y de materializar que se sirvan como estrategias distintas para dar cuerpo a un proyecto donde lo sustancial y el eje es el análisis del proceso de creación en sí mismo. Como ya se ha mencionado, creo encarecidamente y eso trato de constatar con esta investigación, que el verdadero interés de las creadoras nunca se encuentra en el tema. El tema o argumento, sólo delimita el enunciado del proyecto y por lo tanto no puede más que señalar una parte restrictiva del potencial

del objeto de estudio. La problemática del tema solo acciona el aspecto constatativo del proyecto, su potencial de acción, delimitando y dejando de lado lo que ocurre con los enunciados performativos, aquellos que en tanto que se descubren se producen, que son en tanto que transcurren. En este caso podemos decir que se pueden proponer dos tipos de enunciados (temas) de proyecto, por un lado nos encontraríamos ante un enunciado constatativo y por otro ante un enunciado preformativo. El enunciado constatativo es análogo a lo que convencionalmente denominamos tema y es aquel que constata lo que ya se puede observar o lo que ya es legible; por otro lado, podemos pensar que existe en paralelo, trazando un paradigma colateral sobre el título, el tema performativo, o el tema real, que no es otro que aquel que en tanto que se produce va construyéndose. Es decir, un tema que se vira sobre sí mismo, haciendo que lo que se va accionando en el proceso de creación, finalmente constituya el tema a abordar. De algún modo se trata de un tema (enunciado performativo) que se desarrolla realizando la razón de ser en ese desarrollo de sí mismo. Existen pues proyectos que habilitan un espacio de creación procesual para que el tema no sea otro que el propio preceder que se desarrolla como asunto colateral al tema constatativo que se ofrece en el título. Nos encontramos ante proyectos que otorgan un espacio mayor al Cómo se consigue desarrollar el propósito que al

Qué del propósito.

En este nuevo planteamiento que lanzamos donde proponemos que el tema inicial ya desde la concesión del proyecto y de un modo consciente va a ser lo procesual, a diferencia de en los anteriores proyectos, hace que el proyecto se aborde de un modo muy diferente. Sabiendo que el tema entendido éste como título solo ofrecerá un marco de trabajo, este marco de trabajo, procurará un imaginario, unas estrategias y un tipo de acciones concretas.

La excentricidad entendida como cualidad y no como adjetivo, hace referencia a movimientos y formas que no se ejecutan alrededor de un eje central. Emplear esta cualidad como tema, proporcionaba la oportunidad de abordar distintas fórmulas de aplicarlo para la producción de un universo propio de ensayos y conseguir desplegar un diálogo y un desarrollo de lógicas internas propias de este planteamiento. En este caso, la excentricidad como tema en sí mismo

vertebra tres pilares de proceso. El primero es el de la excentricidad entendida como cualidad de desarrollo de la identidad -establece un dialogo con dos travestis-, el segundo propone la excentricidad como desarrollo formal, -toma como ejemplo las estalactitas excéntricas-, el tercero aborda la excentricidad como movimiento -utiliza como patrón el movimiento orbital de planeta mercurio, puesto que, es el planeta que traza la orbita más excéntrica respecto del sol-.

La excentricidad entendida como modo de desarrollo es la base que detona la estrategia para poder abordar la práctica. De este modo, la cualidad excéntrica se convertía en método que produce forma. Así pues, el tema era en sí mismo el eje articular, pero no a modo de tema que ilustra la idea del proyecto, sino como argumento de fondo que hacía que todos los ensayos de formalización resultantes mantuvieran un modo de ejecución, un procedimiento para adquirir la forma que girara en torno a la excentricidad. Por la misma razón, se podría decir que el tema (como enunciado constatativo) resultaba un objetivo de segundo orden, ya que al poner en práctica una cuestión que a su vez se resolvía como *modus operandi*, se establece al mismo tiempo el proceso de creación como problemática propia. El proceso se instaura como cuestión central y modo experimental del proyecto. El proceso y su proceder ocupan el centro radical del propósito proyectual y por lo tanto se convierte en eje de acción, reflexión y concepción que posicionan el proceso como objetivo de sentido.

El proyecto habilitará la estrategia de señalar un objetivo (tema) a modo de excusa, para alcanzar el verdadero propósito (el *modus operandi*) que ocupa la investigación y la praxis artística. Al igual que en *Shoah*, (Claude Lanzmann, 1985) donde se nos muestra que existen objetos de deseo que no se pueden alcanzar de un modo directo porque ello procuraría que la problemática se viera reducida a simple ilustración. El tema, se vería sometido a una reducción representación que a modo de cliché lo banalizarían invalidando el potencial del *modus operandi* de abordarlo y eliminando la posición de lugar esencial que ocupa en el seno del proyecto.

Estrategias de trabajo

Habiendo expuesto la problemática del tema en el apartado anterior, se pueden deducir las estrategias de trabajo empleadas para emprender este proyecto.

El proyecto en sí mismo razona sobre la propia excentricidad y trata de ponerla en práctica como forma, como movimiento y como identidad, habilitando como espacio de producción y de maniobras el paradigma procesual. En este proyecto enfatizaba la idea de que lo procesual tomara parte o fuese puesto en práctica desde la concepción misma del proyecto. Por lo tanto, debía de constatarse tanto en la naturaleza del tema -que permita poner en práctica un modo orgánico y procesual de producción- como en la constitución de un sistema y método de proceder. Para ello, se muestra indispensable atravesar la producción artística mediante maniobras performativas, que funcionen como sistemas procesuales. De igual modo, desde los parámetros formales excéntrica debía de ser capaz de producir materializaciones con una lógica de desarrollo propiamente excéntrica. Dichas piezas tendrían que establecer una articulación que crease un sentido de conjunto y que implementase el desarrollo y la lógica productiva de ésta. La construcción de sentido solo se vería completada en la articulación que pueda producirse en el montaje de los resultados en el formato expositivo. El sentido se construye en el montaje tanto expositivo como de edición (en el caso del video) y para ello ha de transcurrir por un proceso de enfriamiento y en el que desde la distancia que se ejecuta al diferir la articulación de sentido de la acción, permitiendo que el efecto de la reflexión se erija posibilitando enunciar una nueva lógica que implemente el proyecto, siendo necesario que los resultados del proceso construyan la entidad del proyecto.

La estrategia se puede resumir del siguiente modo: el aspecto conceptual ha de atravesar la forma haciendo uso de estrategias performativas. Teniendo en cuenta que en ese aspecto conceptual está inscrito lo procesual, por su uso y concepción propia del tema, el propósito es llegar a resultados donde el aspecto conceptual formal y performativo o procesual de construcción del proyecto sean indis-

cernibles y configuren un cuerpo con tanto sentido que no sea fácil distinguir entre la estrategia de concepción, la idea, la estrategia de ejecución, lo performativo y la formalización objetual.

En este intento se construyen tres lugares de acción, tres refugios donde poder acudir para encontrar los modos de hacer.

Excéntrica se inicia con unas cuantas visitas a las cueva de Pozalagua, en Carranza. El descubrimiento de esta cueva que es la que más cantidad de estalactitas excéntricas tiene en el mundo, provoca mi interés por estas formas que se producen y de las cuales no existe ninguna explicación científica razonable. Parece ser que la excentricidad, al escapar de la norma y no poderse clasificar científicamente, es en sí una extrañeza que la ciencia acepta como realidad pero que no sabe explicar. Este es el pensamiento que detona en mí el interés sobre el tema y la posterior reflexión de que pudiera abordarse de un modo procesual. En paralelo, también asistía a unas salidas nocturnas organizadas por la asociación Aranzasti para explorar los cielos nocturnos. En una de ellas descubrí que Mercurio es uno de los planetas más difíciles de ver, ya que contiene la órbita más excéntrica respecto del sol, y por ello el dibujo que forma en el cielo es difícil de percibir desde la tierra. Una vez más pensé que la excentricidad, como idea, podía proporcionarme asideros interesantes con los que estructurar tanto a nivel conceptual como formal un proyecto. Así pues realmente el proyecto comenzó como un proyecto de investigación sobre la cualidad excéntrica. Este acercamiento se produjo de un modo natural donde yo iba tomando fotografías de las cuevas, de los cielos, haciendo dibujos del orbitar de Mercurio visto desde la tierra o visto desde la posición del sol, y un largo etcétera.

Mientras iba profundizando sobre la excentricidad como cualidad y sobre todo como posibilidad creativa en tanto que no sigue una norma, no hacía más que encontrarme con definiciones de la excentricidad como adjetivo peyorativo. Adjetivo dirigido la mayoría de veces al sexo femenino, o de lo contrario a personas homosexuales y en especial para los travestis. Así que decidí que la excentricidad como cualidad de desarrollo libertario de la personalidad debía de estar reflejada de algún modo en el proyecto, para lo cual me puse en contacto con dos travestis. Realmente no sabía qué quería hacer con

ello, pero por otro lado era consciente de que trabajar con personas me daba la oportunidad de poder articular en el seno del proyecto estrategias performativas, que por otro lado sabía que quería abordar para constatar esta investigación que nos ocupa.

De este modo ya había establecido los tres pilares del proyecto que a su vez correspondían al aspecto conceptual, formal y de acción.

Resolución formal e instalacional

Respecto a los resultados, ciertamente no pueden ser ordenados de un modo cronológico, ya que se han ido sucediendo de forma simultánea en el estudio, y los primeros en surgir en ciertos casos, han sido los que más tarde se han terminado de formalizar. La razón para ello es que, ciertos aspectos conceptuales o formales de dificultades que me iba encontrando en unas partes, solventaba otras y viceversa. Por lo tanto el proyecto se ha ido realizando tanto conceptual como formalmente de un modo rizomático donde la resolución de una funcionaba como síntoma en la siguiente. De este modo se enfatizaba la necesidad del conjunto en sentido del proyecto.

Boundary Structures

Empezaré por hablar de las *Boundary Structures*. Estas esculturas blandas son piezas creadas a partir de perimetrar otros objetos que suelo encontrar en el estudio. Es decir, son formas resultantes de un orbitar de la materia respecto de su eje de atracción, respecto de su objeto de deseo. Algunas de ellas son producto de objetos que existen en mi estudio, otras pueden ser creadas a partir de girar en torno a personas que también pasan por el estudio y deseo. Alguna de ellas se han creado en la acción de perimetrar alguna antigua obra por la que aún siento pulsión. Como se puede deducir del párrafo anterior, lo que esta acción reproduce es el movimiento de mercurio sobre el sol, que es su eje, su objeto de atracción. Esto mismo es lo que yo hago con mis ejes, pero en ese transcurso de la acción hago uso de la tela asfáltica para producir la forma. Otra cualidad de las *Boundary structures* es que, al ser formas sin estructura interna, solo perimetral, cuando quitas el objeto del que parten se convierten en

una masa blanda y deformable; por lo tanto, cada vez que las cue-
l-gas adoptan una forma diferente. De algún modo, el movimiento,
el espacio que ocupa el objeto, se convierte en forma, pero la forma
del objeto se pierde por la cualidad dúctil del propio material de la
escultura.

Cartografías celestes.

Esta pieza está compuesta por cinco piezas de hierro y cinco dípti-
cos fotográficos apilados unos sobre otros en la pared. Las piezas de
hierro, madera y alabastro se acompañan de imágenes en díptico de
cielos nocturnos. La pieza nace del propósito de intentar localizar el
planeta Mercurio en el cielo. Las fotografías compuestas en díptico
muestran el punto inicial y el final de un recorrido visual hecho en el
cielo buscando el planeta Mercurio. Su forma viene predeterminada
por el trazo que se dibuja en el recorrido mencionado entre foto-
grafía y fotografía. Las piezas escultóricas, similares a lanzas, fueron
concebidas en un principio como artefactos para una acción poste-
rior. En concreto se utilizaron como estructura, como trípode móvil,
para sujetar las cámaras que grabaron el video.

292

Goia behean

El video *Goia behean* establece la imposibilidad de dominar un eje
doble. Utilizando las estructuras de hierro que he mencionado, se
colocó en cada uno de los extremos una video cámara, de modo que
una era el eje de movimiento de la otra, y viceversa. Así, cuando en
una se trataba de componer y dominar la imagen que se estaba re-
gistrando mediante la cámara, resultaba imposible establecer ningún
control sobre la imagen que se grababa en la otra. El video editado a
dos pantallas deja entrever esta imposibilidad de conseguir un domi-
nio visual, ya que una de las pantallas, es decir, uno de los ejes de ór-
bita, domina al otro siempre, de manera que una de las pantallas se ve
arrastrada por el deseo de composición visual de la otra, y viceversa.

Posiciones 1-15

Siguiendo con el orden de afección entre las piezas, la siguiente a la
que me tengo que referir son los dibujos *Posiciones 1-15*, donde se
establece una especie de partitura y previsión de los movimiento de
estas lanzas con las cámaras y sus posibles resoluciones de compen-
sación visual. Estos dibujos sin título son un estudio preliminar de

cómo podían reaccionar las cámaras y cómo estas se podían articular mediante movimiento para establecer qué respuesta de composición podrían dar en las distintas secuencias. En este sentido, esta pequeña pieza que en su inicio son solo unos apuntes de composición, una pequeña partitura para establecer unos patrones de movimientos y giros para los artefactos de grabación y por consiguiente para las cámaras, consigue que se establezca la articulación entre las tres propuestas plásticas que trabajan en esta dirección, donde la escultura, además de ser artefacto, pasa por representarse como imagen, como dibujo. El interés de esta pequeña colección de dibujos reside en poner en valor al mismo nivel que el resto de piezas el boceto, el apunte.

Movimientos orbitales en el estudio

293

Con un carácter similar en lo que a sus cualidad de apunte se refiere, está producida la pieza *Movimientos orbitales en el estudio*. Esta pequeña pieza está creada por 12 planchas de cobre y cuatro fotografías. Las planchas de cobre son matrices para grabado de dibujos que reproducen el esquema de movimiento y coreografía orbital que el sol, la tierra y Mercurio establecen entre sí. Por otro lado, las cuatro fotografías muestran a las dos travestis moviéndose en el plató de grabación de video. Los personajes, las travestis, reprodujeron este movimiento de los planetas alrededor del sol, de modo que cada una de ellas interpretaba la coreografía del planeta que le había tocado interpretar y la cámara ocupaba el lugar del sol. Así pues, las travestis orbitaban en torno a la cámara de video. En esta pieza se hace colisionar el moviendo orbital de los planetas llevado a cabo por las travestis y la cualidad teatral de interpretar un personaje. Es una pieza que muestra un esquema de articulación de los tres territorios a los que nos referíamos al inicio del capítulo. Por una lado, hace referencia al aspecto procesual del apartado conceptual del proyecto, pero por otro, nos muestra el aspecto procesual de la propia acción, y finalmente del apartado formal de ésta. En su conjunto establece una secuencia de grabación y orbitación. En esta pequeña pieza, a caballo entre un esquema y una partitura de ideas para ser usada como sistema de comunicación con las travestis, se hacen friccionar los aspectos conceptuales, performativos y formales que el proyecto quería aunar. Como ya he dicho, es una pieza que es un patrón de grabación, pero a su vez también es una matriz de grabado, de igual modo que también es el resultado formal en imágenes y una pro-

yección de las relaciones formales conceptuales y performativas del proyecto. Podríamos decir que es la pieza más humilde y a su vez la que muestra el eje vertebrador del proyecto.

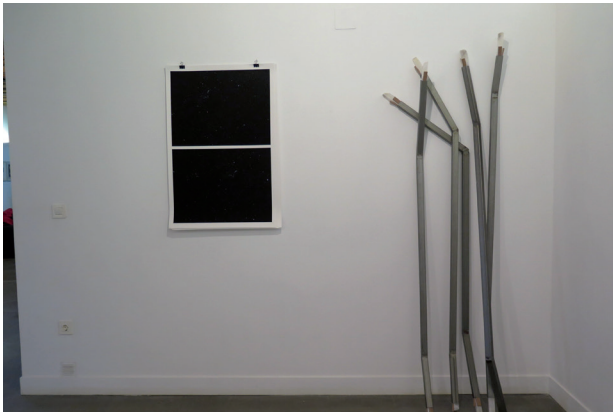
Serie de fotografías.

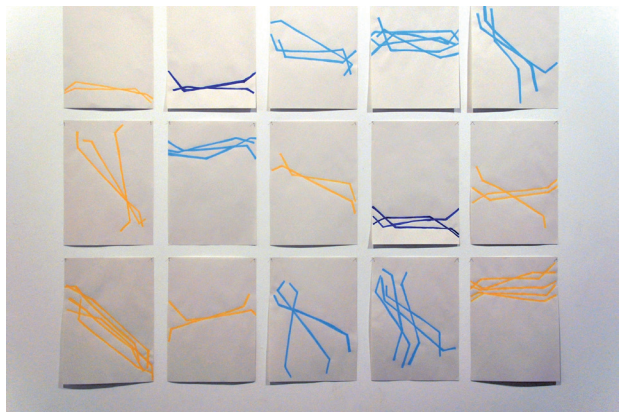
Por consiguiente, la anterior pieza inevitablemente me conduce a tener que hablar de las fotografías de las travestis tomadas mientras realizaban una acción con carácter performativo en el plató de grabación de video. Por un lado hay que recordar que las travestis orbitaban alrededor de la cámara de video mientras leían un texto descriptivo sobre la posición de cada planeta en el cielo ese mismo día. En ese texto se describía la posición entre planetas, su velocidad y su distancia. El interés de esta acción residía en que al ser actores amateur, su capacidad de interpretación del texto y su representacionalidad travesti se entremezclaban y establecían una imposibilidad de dialogo. En todo momento una se superponía a otra, dado lo cual, o hacían una lectura correcta del texto o por el contrario se concentraba en el personaje que encarnaban. Algunas de estas fotografías se muestran superpuestas a otras imágenes de estalactitas excéntricas. La razón para ello es que en un estudio sobre las fugas de la personalidad de Wilhelm Reich, el psicólogo establece un esquema descriptivo donde explica que las personalidades en construcción establecen siempre una resistencia para perpetuar el cambio, y por lo tanto crean fugas excéntricas donde se producen escapes en busca de una resolución al problema de la unidad del carácter. De este modo, uniendo estas dos imágenes se establece una dialéctica entre el sentido excéntrico del crecimiento formal con el personal, manteniendo como fondo de la acción un orbitar excéntrico que es donde se captura la imagen fraccionada y parcial de los personajes.

Excéntrica

Para finalizar, y tomando como hilo conductor el mencionado esquema de fugas de la personalidad y la fotografía de las estalactitas excéntricas, llegamos a la escultura *Excéntrica*; esta pieza con carácter instalacional reproduce la forma de desarrollo excéntrico mencionado. Su especificidad reside en que se construye de un modo modular y que, dependiendo del espacio que ocupa, toma el tamaño pertinente. La pieza tal vez sea una de las más figurativas del proyecto, pero su pretensión es la de establecer un diálogo con el

espacio que la alberga, de modo que su tamaño y su forma están vinculadas al espacio expositivo. Por otro lado a esta pieza la acompaña una especie de dispensador de postales que contiene fotografías del proceso. En estas fotografías se muestran todos los dispositivos de visualización que a lo largo del proyecto se han utilizado. Cuando digo dispositivo de visualización me refiero toda la tecnología que ha sido necesaria para llevar a cabo las imágenes que constituyen el proyecto, como cámaras de video, de fotografía, telescopios... El objetivo de incorporar este tipo de imagen, que en ningún momento obtiene el estatus de pieza, es una vez más el de enfatizar el carácter procesual de proyecto. El hacer hincapié en que el sentido del proyecto se construye en la articulación de las piezas, y por consiguiente es el diálogo y la confrontación de los aspectos conceptuales, formales y performativos de ésta.





Tras el anterior inicio de capítulo, donde se exponía la necesidad de abordar la producción artística desde la pulsión del goce, este nuevo apartado tratará de esclarecer cuáles son los elementos que lo accionan y cuáles las estrategias a las que se recurre con el propósito de provocar este estado afectivo para el desarrollo del propósito creativo. Por un lado, tal y como mencionábamos, y teniendo en cuenta que el goce por naturaleza ocupa el lugar opuesto al placer, es decir, que el goce está muy próximo a un displacer y que por lo tanto lejos de distender o resolver la tensión que el placer libera, la agudiza y la dilata haciendo que esta resistencia se mantenga de forma irresuelta perseverantemente.

Podríamos estimar que, al contrario que un proyecto, el cual, comúnmente, persigue un fin determinado, querer maniobrar desde el goce, augura un nuevo espacio de producción artística que habilita el territorio de ensayo procesual. Este nuevo enclave desde donde enfrentarse al acto creativo, lejos de perseguir un fin, insistirá en una operación de validación propia que en su desarrollo tratará de preservar a toda costa esta tensión estructural que anteriormente mencionábamos. Nos encontramos pues, ante un nuevo paradigma creativo en el que mantener operativo y tensionado el proceso se establece como propósito central del proyecto. Nos encontramos ante un espacio de producción artística que opera bajo la lógica de lo procesual y que en su devenir, y su operar desde la posibilidad de constituirse, se erige como corpus proyectual. Es decir, nos encontramos ante un proceso que en su tratar de constituirse como lógica propia de búsqueda y producción, es decir en su lógica propia de praxis, termina formando un corpus de ensayo que se determina como proyecto. Esta premisa por la cual el proyecto termina consolidándose por la insistencia y esfuerzo de formación de un proceso es el efecto por el cual, el goce como pulsión que opera con el inconsciente y con el fuera de campo, consiga mantenerse como pulsión afectiva central y funcione como motor creativo.

Bajo esta lógica, y teniendo en cuenta la problemática de la irresolubilidad que inevitablemente el goce exige transitar, el desarrollo del proyecto, de la producción artística, tendrá que inaugurar estrategias de producción que desde el ámbito performativo sean capaces de accionar nuevas maniobras productivas y expresivas para el acto

creativo. Tras el paradigma presentado en el capítulo anterior, en el que se establecía la necesidad de erigir un vínculo acontecimental mediante el cual el proyecto sea capaz de procurar el goce, se verá en la obligación de establecer nuevas tácticas que desde el desarrollo de actividades performativas pongan en juego una vinculación con esta necesidad de mantener lo procesual como signo propio. Tal y como mencionábamos, la maniobra creativa se basará en la cualidad procesual propia de la actividad creativa, ello se debe a que tras esta estrategia, se esconde el propósito de poder acceder al orden acontecimental que en el transcurso de la actividad creativa se produce y por el cual el goce se instaura como centro de operaciones. El propósito, será el de crear un proyecto, que incidiendo y respetando el dictamen procesual deje desvelarse la naturaleza acontecimental propia de la creación y establezca un nuevo espacio de operaciones para el proyecto plástico. Un espacio donde se proceda a fundar una “dilación ilimitada”¹¹⁰ que, preservando como estatus el goce, sea capaz de crear una fórmula de funcionamiento que devenga en forma artística. En este sentido, y a diferencia que en el capítulo de Amor, esta dilación, no se sostendrá por una sustitución del signo para la negación de obtención del significante. En la pulsión del goce, esta dilación, este operar en la tensión, tendrá que ver con la imposibilidad de conclusión del acontecimiento y su naturaleza.

“Los territorios existenciales se diversifican, se heterogeneizan. El acontecimiento ya no se cierra sobre el mito; deviene foco de relanzamiento procesual. El Choque incesante del movimiento del arte contra los marcos establecidos (ya desde el renacimiento, pero sobre todo durante la época moderna), su propensión a renovar sus materia de expresión y la textura ontológica de los preceptos y afectos que promueve, operan, si no una contaminación directa de los otros dominios, al menos la puesta en relieve y la reevaluación de las dimensiones creativas que los atraviesan a todos. [...] El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de estos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica.”¹¹¹

Guattari afirma que nos encontramos ante un nuevo paradigma estético, ordenado por el movimiento de la procesualidad que profiere de nuevas características a todos los ámbitos de la sociedad. En palabras del autor, nos encontraríamos ante un nuevo paradigma estético, y por lo tanto también de producción artística en el que

110 KAFKA, F. (2013). El Proceso. Madrid. Alianza.

111 GUATTARI, F. (1996) Caosmosis. Buenos Aires: Manantial. p. 130.

el acontecimiento, lejos de cerrarse sobre un propósito concreto y acotable, es el suceso por el cual se emprende un nuevo relanzamiento de la acción creativa hacia nuevas vías de desarrollo en las que la procesualidad comience a establecer su funcionamiento de dilación consecutiva. En este proceso en el que el fin se va desdibujando constantemente, la procesualidad como ente propio y foco de interés de funcionamiento se expande de tal modo que llega a constituir la lógica conceptual y el corpus del proyecto creativo.

La razón de este acontecimiento que instauro un régimen procesual de creación y que funciona sin más finalidad que aquella de autoalimentarse, crea nuevas sinergias donde es inevitable que la autopoyética se fije como razón existencial. Podríamos decir que nos encontramos ante un modo de funcionamiento en el que el nuevo paradigma estético de lo procesual, provoca en la acción creativa una doble direccionalidad crítica y de movimiento que funcionan como dos fuerzas de relanzamiento por las cuales el proceso se mantiene en funcionamiento, encontrando su lógica de autoabastecimiento simultáneamente a establecer vínculos externos a sí mismo. Estas dos direccionalidades productivas potenciales mantienen articulados la acción y el proceso creativo en relación con la falta, la irresolubilidad y en referenciación consigo misma.

300

“La génesis misma de la enunciación está tomada en el movimiento de creación procesual.”¹¹²

Tal y como menciona Guattari, este nuevo paradigma creativo procesual al que nos referimos, tiene inscrito en su propio seno la lógica por la cual su modus operandi se mantiene siempre vigente mediante el movimiento auto-constitutivo. Ello crea una mirada autocrítica y retroactiva paralelas, que hace que el proceso en su auto-realizarse pueda constituirse en proyecto. Es decir, en este movimiento que mencionábamos, se funda un dispositivo capaz de crear un procedimiento de referenciación constantemente renovada que, lejos cerrar y acotar territorios, tiende a enfatizarlos haciéndolos funcionar como sistema de accionamiento. Este sistema de acontecimiento concreto que opera hacia la abertura procesual en vías de desarrollo experimental, procura direcciones y tendencias explorables al proceso. Este funcionamiento, pone en marcha una

112 Op.cit. p.132.

especie de máquina autopoyética que se retroalimenta y que diseciona, expande y amplía las posibilidades y vías contingentes para con el proceso constitutivo. De algún modo, nos encontramos ante un funcionamiento que renueva constantemente las posibilidades y direcciones posibles del proyecto, haciendo que de este modo, en vez de establecer una direccionalidad realizativa hacia la concreción, se cree una direccionalidad expansiva que inaugura constantemente nuevos territorios de posibilidades y que se apoya en la contingencia como sistema de implementación.

301

Este nuevo paradigma estético procesual, tal y como menciona Guattari, crea un pliegue autopoyético y autorreflexivo. Un pliegue que ejerce a partes iguales, mediante un efecto de lentificación, una mirada crítica y creativa sobre el proceso mismo de la creación y la producción artística. En este nuevo territorio productivo, el amor por lo desconocido y la autoexploración se articulan para dar lugar a un ejercicio simultáneo de relación introspectiva que deviene posibilidad proyectiva. Una relación con el otro y el cosmos a su vez, que se centra en procurar un advenimiento acontecimental. Una enfatización que, incidiendo en la puesta en relieve del estado de las cosas, funciona como ejercicio bidireccional donde las potencialidades de concreción y expansión se encuentran. Un *modus operandi* que crea esta doble tendencia proyectual y procesual, es decir, un mirada crítica y autopoyética hacia el propio proceso creativo, que termina por establecer una mirada proyectual en relación con el otro exterior.

Dando como resultado la creación de una tensión de fuerzas irresueltas, entre las potencias productivas que operan hacia el interior y en relación con el exterior.

“Solo una tensión para captar la potencialidad creativa en la raíz de la finitud sensible, “antes” de que se aplique a las obras, a los conceptos filosóficos, a las funciones científicas, a los objetos mentales y sociales, funda un nuevo paradigma estético. La potencialidad de acontecimiento advenimiento de las velocidades limitadas en el corazón de la velocidades infinitas constituye a este en intensidades creadoras. Las velocidades infinitas están preñadas de velocidades finitas, de una conversión de lo virtual en posible, de lo reversible en irreversible, de lo diferido en diferencia. Al constituir las misma multiplicidades entitarias en los Universos virtuales y los mundo posibles, esa potencialidad de bifurcación sensible finita inscrita en una temporalidad irreversible permanece en la absoluta presuposición recíproca con le reversibilidad atemporal, el eterno retorno incorporal de la finitud.”¹¹³



Este nuevo paradigma procesual basa su operatividad en el potencial creativo del acontecimiento, como tiempo y espacio productor de sentido. Utiliza la lentificación propia de la enfatización del proceso creativo y que le permite reunir los elementos necesarios para que el acontecimiento logre tener lugar. Este efecto que se centra en destacar el estado inconcluso de las cosas, dando lugar a la valoración del proceso como tema propio de creación, articula a su vez la performatividad como estrategia acontecimental creativa. De este modo posibilita que bajo el amparo de la performatividad como metodología de desarrollo, las potencialidades del proceso creativo y su articulación se congreguen en un corpus de proyecto. Para seguir ahondando en este nuevo paradigma productivo que vislumbramos en el contexto de las artes plásticas habrá que, en primer lugar, esclarecer qué lugar ocupa el acontecimiento en el seno de una producción artística y a que nos referimos exactamente cuando mencionamos el potencial del acontecimiento como tal.

302

“Un acontecimiento en toda su dimensión y esencia es algo traumático, perturbador que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido.”¹¹⁴

De ello se puede deducir que, un acontecimiento es una irrupción sin causa ni efecto reconocible, pero que es un suceso en sí. Un acontecimiento es un accidente, un imprevisto sin razón ni consecuencia aparente pero que en sí mismo es constitutivo, *algo* que en sí mismo tiene la cualidad de cambiar el estado y la percepción de las cosas. Podríamos definir un acontecimiento como un desajuste entre la causa y el efecto que crea un excedente. Un imprevisto que sobrepasa las expectativas que de aquel suceso o acción se tenía. Un acontecimiento se asemeja mucho a la definición del goce puro, ya que, los dos son un excedente que no se pretende producir y que no se sabe cómo se produce, pero que supera las expectativas previstas y prediseñadas para dicha ocasión. El acontecimiento es el hecho por el que se produce el goce, y en vista de lo cual en este nuevo campo de praxis tendremos que establecer un espacio de operaciones que instaurando el orden procesual, sea capaz de accionar la performatividad como estrategia acontecimental, creando excesos productivos que procuren el goce al proceso creativo.

114 ŽIŽEK, S. (2014). Acontecimiento. Madrid: Ensayo sexto piso. p.155



“En un primer enfoque, un acontecimiento es por consiguiente el efecto que parece exceder a su causas -y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas-.”¹¹⁵

Podríamos definir un acontecimiento como la irrupción inesperada de algo que debilita lo hasta entonces concebido como posible y que desestabiliza cualquier noción preestablecida. Se trata siempre de un suceso del orden de lo real, esta cualidad operacional sobre lo real, deslegitima la proyección característica del proyecto y normaliza una maniobra del orden de lo real absoluto, en la que el acontecimiento se erige como una irrupción incontestable y necesaria, como una acción productora de sentido propio. Teniendo en cuenta esto, podríamos afirmar que el acontecimiento es una especie de imposición que lo real hace, una irrupción del orden de lo real que aparece de un modo incontrolable. Un suceso por el cual, nuestra relación con lo real se ve trastocada a través de la colisión de un nuevo sentido, hasta entonces inapreciable. Un acontecimiento puro es aquel que tiene la cualidad de establecer un cambio radical de todo un contexto, su percepción y también un cambio de la realidad misma. Un encontronazo, una colisión con lo real mismo.

303

“Deberíamos empezar por recordarnos a nosotros mismos que un Acontecimiento es un punto de inflexión radical, que es, en su autentica dimensión, invisible. [...] En un acontecimiento no solo las cosas cambian: lo que cambia es el propio parámetro por el que medimos los hechos de cambio, es decir un punto de inflexión cambia el campo entero dentro del cual aparecen los hechos. Hoy en día, cuando las cosas cambian todo el tiempo a una velocidad frenética sin precedentes, es crucial tener esto en cuenta. Sin embargo, bajo todo este cambio constante no es difícil discernir la uniformidad bastante aburrida, como si las cosas cambiaran para que todo pueda permanecer igual.”¹¹⁶

Tal y como menciona Zizek, un acontecimiento no es exactamente una acción, es más bien un instante, un momento de cambio, en el que una contingencia, lo que hasta entonces se mostraba como una posibilidad, se convierte en ineludible. Un acontecimiento es un punto en una variable en el que la probabilidad se inscribe como exigencia, transformando el orden perceptivo de lo que hasta entonces operaba. Se trata pues, de una inflexión que no es un acto (un suceso reclamado), de un hecho casi inapreciable y a su vez ineludible que

115 *Ibidem* p.17116 *Ibidem* p.155



posee el potencial de instaurar un nuevo orden de sentido. Haciendo que la percepción misma de ese orden funcione reescribiendo su sentido y su necesidad de existencia. Haciendo uso de un ejemplo más mundano, podríamos decir que enamorarse, es un acontecimiento, ya que se trata de un suceso que propicia que el contexto se reconfigure. De algún modo, todo lo que hasta entonces había ocurrido, parece recobrar un nuevo sentido por el cual, se muestra como parte necesaria e ineludible. Todo lo que precede al acontecimiento parece parte de una estrategia necesaria para llegar al acontecimiento del enamoramiento. Este acto, este cambio de paradigma que provoca el acontecimiento, hace que cada suceso anterior parezca cumplir una función propicia para provocar el encuentro y el enamoramiento. Se inscribe un nuevo orden que incluso crea un nuevo sentido retroactivamente, haciendo que el proceso por el cual se ha llegado a dicho suceso adquiera sentido propio. Es una especie de noción de proceso preestablecido, el fundamento mismo de estar destinado a que aquello sucediera y por lo tanto, le dota de sentido del que carecía con anterioridad. El enamoramiento, puede ser un acontecimiento con potencial de reescritura sobre la realidad. Tiene lugar algo que hasta entonces carecía de sentido y lo que hasta entonces operaba se ve reescrito. Las relaciones anteriores se ven redimensionadas, las pasiones antiguas redibujadas, los afectos previos redimensionados y la realidad misma parece encontrar un nuevo sentido que hace que todo adquiera un significado propio. En esta inflexión se establece una nueva noción en la que la contingencia se vuelve exigencia.

304

De igual modo hay que mencionar que es propio de un acontecimiento, al igual que en el caso del amor, la invención de un nuevo sentido que re-articula y reordena todo el campo, el acontecimiento como irrupción configura una nueva realidad que pareciera imposible que hasta entonces no se percibiese. Se trata de un instante que cambia radicalmente, la realidad y la percepción sobre esta misma. En un acontecimiento, lo que hasta entonces se situaba en estadio potencial se convierte en real, haciendo que en el transcurso de dicha variación acontecimental, se lleve a cabo un proceso por el que la contingencia se invierte en necesidad. El resultado se convierte en un proceso de la aparición de lo necesario. De modo que, los sucesos del propio proceso “habrán sido”¹¹⁷ necesarios, o como diría

117 DUPUY, J. P. (2005). *Petite metaphysique des tsunamis* [Pequeña metafísica de los tsunamis], Paris: Seuil, p.19



Jean-Pierre Dupuy, *“y por consiguiente, es la materialización del acontecimiento, el hecho de tener lugar, la que crea la necesidad de ésta de una forma retroactiva”*.

De algún modo es un procedimiento en el que el CÓMO se convierte en QUÉ, haciendo además que este proceso, en esa transformación, se vuelva ineludible. En este transcurso las potencialidades que operan terminan por constituirse como nueva realidad, siendo esta una acción por la que se genera una inscripción de sentido propio. Hay veces que el proceso es necesario, aunque no tenga una finalidad en sí misma. Por ejemplo podemos poner el caso de pedir disculpas.

305

“El tema es por supuesto, que aunque el resultado final es que no es necesaria ninguna disculpa, uno tiene que pasar por todo el proceso de ofrecerla. [No me debes ninguna disculpa] solo puede decirse una vez que sí he ofrecido una disculpa, así que aunque formalmente (no sucede nada)- el ofrecimiento de la disculpa se declara innecesario- hay un beneficio al final del proceso (quizás, incluso se salva la amistad). El proceso dialéctico es, por consiguiente, más refinado de lo que podría parecer. La noción estándar es que, en el, uno solo puede llegar a la verdad final a través del camino de los errores, así que esos errores no se descartan simplemente, sino que se “suprimen” en la verdad final, preservados en ella como sus momentos.”¹¹⁸

El viaje es necesario para llegar al nuevo lugar. Su potencial reside en mostrar el estado de las cosas y no su estadio ideal. Su fuerza reside en reinterpretar a través del cambio de prisma el nuevo contexto, confiriéndole un nuevo sentido al total de la operación productora. Ese transcurso, permite que las contingencias y potencialidades sean operativas, estén accionadas y que a pesar de no haber cambiado nada lo transformen, creando así una operación en la que todo es movido, al mutar el modo en el que se las percibe. En este movimiento de inflexión, lo que hasta entonces era mera posibilidad se convierte en exigencia. En el transcurso, la operación artística crea un efecto en el que la imagen o la pieza no se concibe como una producción, como se pretendía bajo un prisma proyectual, se convierte en un efecto, es decir, se llega a ella por necesidad, por la fuerza de lo inevitable. La potencia se instala en una realidad cambiando, estructurando nuevamente un nuevo significante, que rehabilita el sentido de lo que hasta entonces operaba. Ya no ocurre como en el capítulo anterior, que lo retroactivo dilata el significante por sustitución de

118 ŽIŽEK, S. (2014) op.cit., p.100

signos, en este nuevo operar procesual que procura la aparición del acontecimiento, el campo simbólico y el imaginario se golpean en un accidente con lo real dando lugar a un acontecimiento.

Tal y como nos expone el filósofo y dramaturgo Alain Badiou en su ensayo *El ser y el acontecimiento*¹¹⁹, “*el acontecimiento es aquello que se muestra capaz de transformar el mismo principio de cambio*”. Es decir, se trata de una contingencia, un encuentro o suceso contingente que termina por convertirse en necesidad, un suceso que genera un principio universal que exige mucho esfuerzo en una dirección y con el que se funda un nuevo orden ante las cosas.

De igual modo, si reparamos en el principio Hegeliano, un comienzo dialéctico comienza con una idea afirmativa hacia la que se esfuerza. Sin embargo, en el transcurso de este esfuerzo, la idea misma sufre una profunda transformación (no solo una adaptación táctica, sino una transformación esencial), porque la idea misma está atrapada en el proceso (sobre) determinada por su propia materialización. Este es el sistema operativo con el que funciona el nuevo prisma procesual y el acontecimiento como estrategia productiva. Se trata de un proceso que se esfuerza hacia una idea, pero que en el transcurso de su operación sufre una transformación en la que el propio proceso se atrapa en la materialización de la idea dando lugar a un acontecer donde lo real irrumpe y le confiere a la operación artística de un sentido que hasta entonces carecía. Bajo esta premisa del nuevo paradigma procesual que proponemos, como mencionábamos en líneas anteriores, el objeto, la pieza, ya no se percibe como una sustancia concreta, no se trata ya de una materialización de una idea, sino que nos enfrentamos a un movimiento que produce un desplazamiento en el cual, el proyecto deviene espacio acontecimental que acciona estrategias performativas, propias del estar transcurriendo (ing), estar operando propio de la metodología performativa, permitiendo que este *modus operandi* despliegue todo su potencial creador.

Atendamos pues, a qué tipo de producción artística puede dar lugar el operar bajo estas premisas. Qué tipo de proyecto es el que da pie al proceso, permitiendo incluso propiciando que el acontecimiento puro en el que la forma se convierte en objeto de reflexión, tome el

119 BADIOU, A. (1988) *L'être et l'événement*. Paris: Seuil. (1999). Edición castellana. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

lugar central de la producción artística. Tendrá que ser un espacio de reflexión y de producción artística que articule una irrupción de lo real, donde tal y como ocurre con la poesía, consiga que el orden de lo simbólico y el imaginario irrumpen contra lo real y de ello se produzca un campo propio que se retroalimente sobre su propia reflexión convertida en producción. Un encontronazo de lo simbólico y el imaginario con lo real que propicie una producción que enfatice el proceso mismo y que el tiempo del CÓMO se capaz de constituir el QUÉ. Un espacio donde el modo, es decir, el operar performativo, configure un sentido propio y auto-referencial.

307

Un espacio de producción que reflexione sobre la propia cualidad performativa y procesual de la creación y la producción artística. Un territorio de producción en el que el acontecimiento sea la cualidad contingente de la performatividad convertida en necesidad creadora. Una operación artística y estratégica de producción que dé lugar a la formalización de un modo de entender la creatividad y el proyecto artístico, donde se empodera el proceso y se convierte en argumento de trabajo co-fundacional. Un territorio de operaciones performativas que niegue la resolución de la tensión y convierta esta irresolubilidad en problemática propia. Un gesto que consiga rechazar la resolución del proyecto, negando el fin, la distensión de la operación creativa misma del proyecto, manteniendo como objetivo alcanzar y elevar la praxis a estatus de proceso productivo. Ello mismo creará lazos y tensiones que lo retroalimenten y que lo mantengan en una articulación constante entre sí mismo y el fuera de campo.

Este tipo de operación artística que proponemos, tendrá que dar pie a producciones en las que el tema venga dado exactamente por el proceso de experimentación y que por lo tanto, expongan el CÓMO y el acontecimiento propio de la creación, ese punto de inflexión en el que la contingencia se inscribe como necesidad constitutiva de sentido.

Un proceso simultáneo de producción e investigación artística que reflexione sobre su capacidad de procedimiento. Es decir, un proceso en el cual la praxis se convierta en tema reflexivo, de modo que, como afirma el principio hegeliano, en el transcurso del ejercicio de ese esfuerzo hacia una idea, la propia idea se vea transformada por el proceso de constitución y que termine siendo determinada por

este proceso de materialización. Es decir, el proceso de llevar a cabo una idea, un proyecto, sus contingencias y sus determinaciones en el transcurso de su materialización, termina constituyendo el tema. El CÓMO deviene en el QUÉ, hasta tal punto que se produce un efecto en el que el proceso propicia un acontecimiento reflexivo y productivo simultáneo que posibilita que la forma se convierta en el querer decir. Se trata pues, de un proceso proyectual a caballo entre la autoreflexividad y la producción plástica que constituye una investigación artística.

“La investigación artística parece motivada por una fuerza interior –que sin duda se originó en la infancia más freudiana- y no por el deseo de presentar ante el mundo pruebas concluyentes de un determinado razonamiento. La investigación artística es compulsiva, obsesiva, maniaca, iluminada y termina por agotamiento, mas que por alcanzar conclusiones satisfactorias.”¹²⁰

308

Veamos pues qué tipo de proyectos consiguen este tipo de movimiento transformador de contingencias en acontecimientos de lo real, en el territorio de las artes plásticas. Así pues, la operación artística tendrá que basarse en un puro acontecimiento, un acontecimiento que no busque sentido y que el encontrarlo produzca una operación sobre su propio proceder. Tendrán que accionar estrategias productivas que funcionen de forma similar a como se instituye su operación realizativa el arte de Haiku, donde se establece un acontecimiento puro de sinsentido que hace que, mediante la colisión de lo simbólico y lo imaginario con lo real en medio se conviertan en contenido de sí mismos. Una operación en la que el sentido de la operación creadora pasa a contenerse a sí misma. Estableciendo una exitosa correspondencia entre forma y contenido en la que se crea una forma donde resultan inseparables. Como efecto de lo cual, la operación artística se aleja al máximo de la ilustración y establece el acontecimiento de comprensión de la producción de esa materia como imagen. Por el mismo motivo crea un alejamiento del gesto simbólico y la metáfora, eliminando la posibilidad del cliché como forma y produciendo un acontecimiento de comprensión de la producción y el proceso artísticos. En este movimiento de inflexión, lo que hasta entonces era mera posibilidad se convierte en exigencia. En el transcurso, la operación artística crea un efecto en el que

120 GARCÍA, D. (2011) “Más mística que racionalista, alcanzar verdades que la lógica no puede alcanzar en En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica. Barcelona: Contra textos. Museu d’Art contemporani de Barcelona (MACBA) p. 59

la imagen o la pieza no se concibe como un fin de la producción, tal y como se pretende bajo un prisma proyectual, se convierte en un efecto, es decir, se llega a ella por necesidad, por la fuerza de lo inevitable.

Se trata de un espacio de investigación, un proceso de reflexión sin conclusión posible, en el que solo es posible abrir nuevas derivas contingentes. Este sistema de desarrollo procesual no permite que se proceda a mostrar o ilustrar un tema, ya que se basa en encarnar una operación artística, y por consiguiente, procura que un acontecimiento artístico puro pueda tener lugar. Realizando así el principio de la operación acontecimental en el que, como explicábamos al inicio de este capítulo, el resultado excede a la causa, produciendo ese goce propio de la creación.

MOSTRAR EL PROCESO, INTUIR EL ACONTECIMIENTO.

En este nuevo apartado haremos hincapié en trabajos de artistas contemporáneos que teniendo en cuenta las condiciones de producción y las nuevas estructuras de abordaje de los proyectos, se centrarán en proponer trabajos que se amparan en este nuevo paradigma de lo procesual anteriormente descrito.

Para ello cada uno de ellos utiliza distintas estrategias, o acciona diversos matices, pero en todo ello podemos apreciar un creciente interés por mostrar el proceso, por hacer visible el estado de las cosas y tratar de desnudar cómo el proceso creativo esta formado por un acontecimiento inesperado que de repente resulta como catalizador de un nuevo significante hasta entonces inapreciable.

310

Para ello nos fijaremos en tres ejemplos que comparten entre ellos el formato audiovisual, pero que a pesar de esta similitud, cada uno de ellos accede a distintas estrategias creativas basadas en la performatividad.

La artista Belga Sarah Vanagt (Brujas, 1976) suele trabajar habitualmente con el formato audiovisual, la fotografía e instalaciones, en las que despliega su interés por reflexionar acerca de temas que cuestionen la veracidad de la imagen, su procedencia y su modo de constituir el orden histórico. En esta ocasión nos centraremos en la película de cine creada en colaboración con la historiadora y al mismo tiempo prima de la artista, Katrien Vanagt.

Esta película, *In Wakin Hours* -Sarah Vanagt (Brujas, 1976) & Katrien Vanagt (Brujas, 1977)- es el fruto de la articulación de los intereses y pasión de las dos mujeres respecto al legado histórico como materia reflexiva y su afán por cuestionarse el orden establecido tanto a nivel científico como en el lenguaje fílmico. El trabajo que analizamos es fruto de un proceso experimental compartido, en el que las dos mujeres, combinan sus deseos de conocimiento e inquietudes profesionales con el propósito de crear una película que de cuenta de todo ello. Se trata de un cortometraje de 18 minutos en

el que las dos creadoras se proponen llevar a cabo, el experimento, publicado en 1632 en su tratado de oftalmografía, por el investigador Vopiscus Fortunatus Plempius.

En dicho experimento, se explica con exhaustivo detalle los pasos a seguir para reproducir de forma simple y casera, el sistema ocular humano. Para lo cual, simplemente se requiere un ojo de vaca fresco, la membrana de un huevo para cubrirlo y un soporte que lo mantenga.

La película, como ya hemos mencionado, aborda la tarea de dar cuenta del propósito experimental que el propio Plempius expone en su tratado. Hay que mencionar que la investigadora Katrien Vanagt es historiadora especializada en los escritos de dicho autor y que por lo tanto su conocimiento sobre el tratado y el experimento que propone es exhaustivo. Así pues, entre las dos creadoras y en colaboración con sus hijos ponen en marcha la grabación de este *documental performativo*¹²¹ en el que utilizan como excusa el experimento para iniciar un proceso de praxis y reflexión en torno al lenguaje cinematográfico, su forma y su potencial creativo.

La película se inicia con un plano en la cocina de la casa de una de ellas, en el que podemos ver como Katrien empieza a ejecutar las instrucciones para construir esta especie de artefacto visionario que el experimento describe. Siguiendo las premisas del propio Plempius, que consisten en imitar nuestro sistema de visión a través de la construcción de un simulacro de ojo que lo reproduzca, construye un artefacto con el ojo de vaca, la membrana de huevo y un soporte que lo mantiene todo unido. Este invento casero les permite experimentar con el funcionamiento del sistema oftalmográfico de un ser humano. A lo largo del cortometraje las dos mujeres y sus hijos van

121 NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós. (2013) *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM establece como categorías cuatro modos documentales de representación –expositivo, de observación, participativo y reflexivo– expuestos en el libro *La representación de la realidad* (1991), añadiendo a posteriori en su libro *Introduction to documentary* (2001) –los modos performativo y poético, que se caracterizan por ser una segregación y evolución de los modos participativo y expositivo respectivamente–. Modalidad performativa. Último modo introducido por Nichols, aparecido hace relativamente poco tiempo, cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Focaliza el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista. El énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto, y no tanto hacia su capacidad representacional, se acerca de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas.

En resumen, según Nichols cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de una manera diferente, y elabora a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador.



probando cómo se ve y se perciben las distintas superficies y objetos a través de este artefacto orgánico de visionado.

Mientras la película avanza, se puede ir apreciando el enorme interés de las dos mujeres por convertir este experimento, legado de la historia y los tratados de oftalmografía, en un acontecimiento compartido. El documental se va construyendo a medida que el experimento óptico avanza, es decir, parece no responder a ningún guión previo, a ninguna pauta prevista con anterioridad, parece que se va construyendo en tanto en cuanto se van descubriendo las posibilidades que el objeto de visionado, el simulacro de ojo, le otorga. De algún modo, el experimento que se va desarrollando sin previo aviso y sin prenociones, hace que la película y su rodaje tomen la misma metodología procesual en la que, sin previa planificación, y de un modo similar a lo que ocurre con lo que el simulacro de ojo muestra a la cámara lo que se va encontrando, la cámara va adoptando una posición de experimentación con los encuentros de imágenes que se van sucediendo. La cámara tiene que afrontar la grabación, como parte natural del propio experimento, ya que, tan experimento es hacer visionar a través de un ojo de vaca, como el hecho de querer convertir este acontecimiento en una película. La pieza audiovisual propone la tarea de encarar el documental como un acto aprehensivo, en donde ser capaz de dar cuenta de un acto imprevisto, ser capaz de lidiar con las contingencias y mostrar un acontecimiento. De este modo, el inicial destino, en el cual se entremezcla el deseo por hacer el experimento con el de grabar una película, se va desdibujando en beneficio de una actitud experimental también a nivel de grabación, que le confiere a la película ese matiz tan característico de película autoreflexiva en la que no existe un fin concreto más allá del de experimentarse y constituirse a sí misma en el transcurso de ese proceso experimental.

Sarah Vanagt es una creadora que, habitualmente, en sus trabajos muestra un gran interés por explorar los orígenes del cine, es decir, muchas de sus películas habilita referencias de la historia del cine, sus inicios, convirtiendo esta autoreflexividad medial en objetivo de la película. Sus creaciones mantienen normalmente un alto grado de auto-referencialidad en la que la autora especula sobre los orígenes y el medio como espacio expresivo y reflexivo. De algún modo podría



mos decir que en el cine de esta creadora Belga el propio medio y sus estrategias tienden a convertirse en tema. En la película que nos ocupa en concreto, se ven fusionados su interés por los orígenes del cine y su función en la creación de narrativas a través de la puesta en praxis de este tratado de la teoría de la visión, pareciera que *In waking hours* le otorga la oportunidad de fusionar cuestiones históricas, acometiendo el estudio de la percepción de éstas desde ámbito del cine y desde la historia de la ciencia.

En este caso el cine se muestra como espacio creativo donde pueden converger el interés de la artista sobre cine como lenguaje, forma y medio. En este proceso, a caballo entre acto experimental y de construcción de narrativa, la imagen no es un referente preconcebido, no se trata de un fin prediseñado que conseguir, mas bien nos encontramos ante una metodología procesual en la que se va construyendo en tanto que se va descubriendo. El resultado es una pieza de cine muda, en donde a lo largo de dieciocho minutos, asistimos a la tarea de ser espectadores de este acontecimiento de descubrimiento del funcionamiento de aparato de la visión.

315

De algún modo, Sarah Vanagt consigue dar cuenta del mágico acontecimiento de la visión, mediante este *documental procesual*, en el que despliega su pasión y espíritu críticos por el aparato cinematográfico. El resultado es un cortometraje en el que las dos primas llevan a la praxis el campo teórico, consiguiendo hacer de este acto de experimentación una experiencia compartida que despliega un acontecimiento de comprensión desde la praxis. De algún modo, convierten esa praxis en objeto reflexivo tanto en el plano intelectual como formalmente, haciendo de ello un acontecimiento del cine como lenguaje. En este proceso consiguen hacer emerger la verdad de la visión y del cine.

Podríamos decir sin ninguna duda que se trata de una película en la que no existe fin propio, más que el de llevar a cabo un acto experimental, el conseguir constituir un proceso que dé cuenta de la experiencia enriquecedora que ello procura. Por ello, la imagen, a diferencia de lo que comúnmente sucede en el cine, no se postula como un fin, sino que se reivindica a sí misma como una consecuencia, producto de la vivencia del proceder del experimento y



la grabación en sí mismos. Es decir, la imagen ocupa el lugar de lo ideal imaginario (proyecto), sino que se produce como consecuencia de la búsqueda del experimento (proceso). En este sentido también podríamos afirmar que se trata de una película en la que el proceso constituye el fin y por lo tanto, en la que el tema central es el proceso de experimentación en sí mismo.

Travelling amazonia, Marine Hugonnier (Paris 1969), es la película cierre que completa la trilogía compuesta por Ariadna (2003), Last tour (2004) y Travelling amazonia (2006). En esta trilogía la artista Francesa Marine Hugonnier, plantea como tema central, la imposibilidad de la mirada y la capacidad de cuestionamiento de esta. Las tres películas abordan la tarea de construir trabajos de corte documental que reflexionen entorno al paisaje y el uso político que sobre éste se ha hecho a lo largo de la historia. Podríamos decir que se trata de tres películas en las que la artista va desgarrando políticas de la mirada impuestas sobre ciertos espacios y territorios. En todas ellas, crea un punto de vista crítico sobre el paisaje y su uso, estableciendo la construcción cinematográfica como lenguaje capaz de construir una categoría política.

317

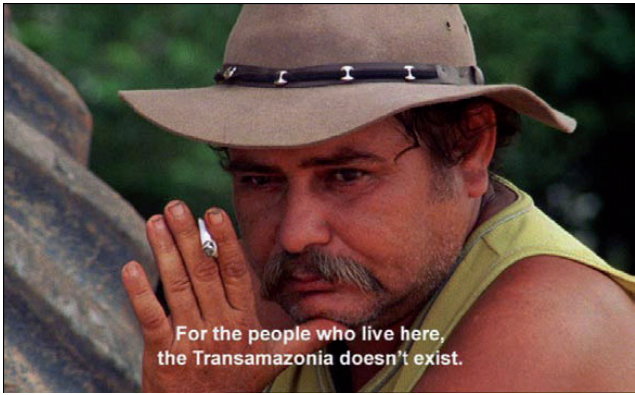
La creadora construye películas con un acuciado corte conceptual donde suele terminar por asumir afecciones propias de este estilo donde se cuestiona el propio uso y potencial del medio, y su responsabilidad en la tarea de construir un lenguaje y una mirada.

La trilogía ahonda sobre los procesos de construcción de la mirada y su manipulación a través de los discursos y proyectos políticos también desde el propio lenguaje del cine. Tal y como señala la comisaria Carolina Grau citando a la propia artista:

The trilogy is a reflection on how we gaze, as Hugonnier has said “Ariana is about the military gaze, The last Tour the tourist gaze, while Travelling Amazonia is about what had inspired the gaze in the first instance. They raise questions about the process of viewing.”¹²²

Centrándonos en la película Travelling Amazonia, es imprescindible mencionar el contexto específico que trata la película. El film aborda el proyecto de grabar un documental en torno a la autopista

122 GRAU, C. Look Again. <http://carolagraupress.wixsite.com/carolinagrau/look-again?lightbox=i8kmo> [consulta: 10 de Junio 2017]



transamazónica que se pretendió construir bajo la dictadura de los años setenta en Brasil. Esta autopista, aspiraba a trazar una línea conectora entre la costa pacífica y la atlántica. Trataba de conectar los dos extremos del país para de este modo establecer un tráfico fluido de mercancías. Como casi todos los proyectos megalómanos de esta época, la autopista no pudo llevarse a cabo pero a su paso el proyecto dejó visible un residuo. Un vestigio de la autopista que crea un trazo de intención que atraviesa el Amazonas.

Tal y como menciona uno de los personajes del propio documental, el Transamazonia no existe para los lugareños, la autopista existe solo en el papel, no en la realidad es decir, existe la idea de ella, el proyecto, pero no su real.

319

El propósito inicial de la artista, era el de dar con ese lugar que en el imaginario y la narrativa popular existen sobre la autopista. Ese punto en el camino en donde la carretera se encuentra con el bosque. La intención de la artista era la de grabar este punto de colisión, el lugar de inflexión donde el proyecto (la autopista) no puede avanzar y la abrupta realidad (el bosque) choca, colisiona con la idea. Su objetivo era el de grabar mediante un travelling una secuencia en donde se da cuenta de este instante de confrontación entre los dos mundos, el de las ideas y el real.

En el transcurso de este propósito, la artista va detectando que ese lugar ideal no existe y por lo tanto, de algún modo se queda sin proyecto. Ese descubrimiento hace que lo que iba a ser una secuencia de un lugar concreto, tenga que virar hacia la realización de un *documental performativo*¹²³ que va construyéndose con grabaciones del proceso de búsqueda de dicho lugar. En esa necesidad de adecuación a lo real, surge su nueva forma, donde cada secuencia de la película se corresponde con una parada en un punto del mapa en busca de aquel lugar ideal, donde termina entablando conversaciones y realizando entrevistas a los lugareños. En paralelo a esta búsqueda infructuosa, se lleva a cabo la tarea inicial de construir el travelling con el que grabar el lugar. El travelling ha de construirse con los mismos materiales con los que se iba a construir la autopista, de manera que se establece un paralelismo entre la construcción del travelling y la autopista

123 NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Madrid: Paidós. (2013) Introducción al documental. Ciudad de México: UNAM.



Asistimos así a una película de 23 minutos en la que entre secuencias de entrevistas con los lugareños podemos ver también el propósito de la artista por construir el artefacto que le permita grabar su secuencia soñada. El artefacto que le permita llevar a cabo el propósito y proyecto que ella tiene en mente. Al final de la película podemos ver como finalmente con el travelling construido, éste se monta en la autopista para llevar a cabo la grabación de la secuencia soñada. En este intersticio entre el montaje del travelling que es la posibilidad misma de la grabación de la secuencia, que es el tema y propósito del proyecto, la noche se echa encima, de manera que, finalmente la secuencia se graba a oscuras es decir, es una secuencia en negro, es en sí misma la constatación de la imposibilidad de representación y de producción de imagen.

321

Por lo tanto, el proyecto, la búsqueda de ese punto de inflexión en el que el bosque y la autopista se encuentran, acompañados por el propósito de ser grabados en una secuencia, son la intención fallida que pone en marcha el proyecto de la artista francesa. Podríamos decir que, se trata de un proyecto fallido, que en su irrealizabilidad muta. Nos encontramos ante un proyecto que ante la imposibilidad de alcanzar su propósito, va mutando, desplazando su actitud proyectual hacia un prisma mucho más procesual, en el que la imposibilidad misma se convierte en tema y motor. El proyecto fracasa y cuanto más se frustra más gana territorio el aspecto procesual de la película. El proyecto cede espacio a medida que la cualidad procesual de la película se ensancha.

De esta forma, si en el inicio la intención era la de mostrar el aspecto del uso político del paisaje, esta idea se ve transformada en un documental de la propia imposibilidad de contar o construir esta narrativa. El fracaso del proyecto da pie a un documental de corte performativo y por lo tanto, procesual, que incide en la idea de querer desarrollarse, en la idea de querer construirse como tema. El propósito mismo queda inconcluso. Se revela así su incapacidad de llevarlo a cabo, o tal vez su deseo profundo de no hacerlo, de mantenerlo en estado permanente de irresolución, en estadio procesual. Estableciendo como estrategia de creación un *modus operandi* rizomático en el que el documental reflexiona sobre su propia viabilidad, su propio deseo y su imposibilidad de erigir representación.

En este punto es en el que, la posibilidad, (el proyecto) mismo se convierte en necesidad para poner en marcha un propósito mucho menos certero, más complejo y auto-reflexivo, en el que, la posibilidad misma se convierte en necesidad. Así pues, advertimos como este viraje procesual en el campo de las artes plásticas, hace que el CÓMO,

se convierta en el QUÉ. Se alza así un proyecto procesual donde el tema es una reflexión sobre su proceder mismo y el cual termina construyendo un proyecto de investigación sobre el propio medio y sobre la capacidad de la propia producción artística en su praxis.

La película es pues, un proceso de tentativa de filmación en si mismo, el tema es el deseo de grabar, el deseo de hacer una película, la posibilidad de llevar a cabo un proyecto de filmación.

El último de los trabajos audiovisuales que examinaremos a fin de ilustrar esta idea de los proyectos que tienen como fin y como propósito el deseo de mostrar el proceso de creación convertido este en tema reflexivo y abordable desde la praxis, será la pieza de carácter instalacional del Gipuzkoano, *Kolpez kolpe* (2003) de Iñaki Garmendia (Ordizia 1972).

322

Kolpez kolpe (2003) es una instalación que combina, fotografías, video y un dispositivo a modo de mesa que dispone diversos materiales relacionados con la pieza. La mesa, dispone para el espectador materiales en su mayoría de categoría archivo que aluden a las canciones y discos de música, con sus letras que el video trata como material de ensayo. Sobre la superficie de la tabla podemos observar, portadas de los discos de Kortatu y Zarama con las letras impresas de sus canciones. Esa mismas letras son las que unos performes interpretan en el video que se nos muestra. Del mismo modo tanto el proyector del que se proyecta el video así como imágenes de la performance y su proceso son dispuestos sobre esta superficie. En la pared del espacio que la acoge, se nos muestran imágenes en blanco y negro enmarcadas que combinan fotografías con dibujo.

La instalación *Kolpez kolpe (2003)* es una pieza, que de algún modo podríamos denominar secundaria, de la performance del mismo nombre que en el año 2002 se llevo a cabo en Taipei. La pieza instalación del 2003, es una pieza autónoma creada a posteriori de la performance, se trata de una pieza que al igual que los anteriores ejemplos, muestra el deseo de los artistas de este nuevo paradigma procesual, por constatar el proceso como lugar expresivo y experimental válido para la creación. Ya que se trata de una pieza que de algún modo al margen de la performance para y por lo que fue creada, adquiere una absoluta autonomía. Además de ello, se erige con una contundencia fuera de lo común como pieza. Por lo tanto, la instalación *Kolpez kolpe (2003)*, además de negar la performance como resultado válido, enfatiza la idea de que, lo que ocurrió en el transcurso y en el proceso de producción de la performance fue mucho más relevante y más enriquecedor para el artista. Se trata pues de una pieza que elimina el origen y su causa del entramado productivo y se queda meramente con el proceso.

Para ello, el artista Iñaki Garmendia aísla la performance en una pieza autónoma, y en paralelo (aunque producida con posterioridad) que surge en la tarea de producir una pieza que de cuenta de lo relevante del proceso de producción.

Analicemos la performance y de lo que ésta trataba para ir esclareciendo distintos aspectos de la posterior producción de la pieza en formato instalacional.

“Garmendia registra procesos, acciones y elementos muy concretos de la intrahistoria local, de la historia del arte, la música y de las subculturas juveniles, disociando sus aspectos más significativos y situándolos en un marco global. La identificación a priori de estas imágenes, ya estén en formato vídeo, performance, fotografía o dibujo, puede resultar en ocasiones complicada para el espectador que busca una clave para descifrarlas desde sus propias vivencias. En este punto el trabajo de Garmendia se apoya en un régimen de exclusiones, que a veces afectan al medio de representación mismo y otras adquieren un tinte más metafórico.”¹²⁴

124 Pagina Web Galería Moises Perez de Albeniz. <http://www.moisesperezdealbeniz.com> [consulta: 12 de Junio 2017]



En una primera instancia, la performance *Kolpez kolpe (2002)* trata de abordar la labor de proponer a un grupo de música la tarea de interpretar temas de rock, característicos y emblemáticos del rock radical vasco que resultan característicos de cierto momento histórico de la cultura vasca. Se trata de los álbumes de la década de los ochenta de Kortatu y el grupo Zarama. La performance se basaba en que los músicos taiwaneses interpretasen algunas de las canciones de estos discos. En dicho propósito se explora la viabilidad de que el rock funcione como lenguaje global, y su capacidad de construcción como modo de expresión a través de sus denominadores comunes. Para ello el artista toma la decisión de no traducir las letras y por lo tanto, se trata mas bien de establecer un nexo de unión en donde mas allá del idioma muestre que el rock funciona como lenguaje propio.

325

La performance se llevaba a cabo en el contexto de la bienal de Taipei y para ello, el artista construyó una pequeña elevación que funcionaba como espacio a delimitar y de subjetivación. La tarima, además de aislar, perimetraba el espacio donde la operación artística acontecía. Este espacio se utilizó tanto para los ensayos y el trabajo de traducción e intercambio con los músicos, así como para llevar finalmente la performance a cabo. Se trata de un claro ejercicio de deslocalización en el que se construye una poética de lo global. En ella se acentúan aspectos locales funcionando de un modo global que hace que se articule un nuevo orden de entendimiento en donde desde la falta y la ruptura del sentido, un nuevo significante mas poderoso se erige. La performance por lo tanto se llevo a cabo sobre la plataforma mencionada a lo largo de la bienal.

“La ligera elevación del escenario es suficiente para distanciar el experimento del contexto cultural específico y situarlo en un plano más abstracto y formal. En realidad se acerca mucho a un experimento de ingeniería cultural en el que la misma experiencia está produciendo un territorio nuevo. Los gestos, las poses y las actitudes tan propios del mundo del rock demarcan un espacio en el que esos signos se comparten por encima de los contenidos literales y locales. La atmósfera produce el entendimiento más allá de lo que las palabras digan. Por eso, el vídeo constituye el punto nodal de Kolpez Kolpe. El ritmo de la edición tan característico que imprime Iñaki Garmendia incide en la impresión de que contemplamos un acontecimiento cuyo significado queda suspendido.”¹²⁵

125 GUERRA, C. (2003) “Kolpez Kolpe, Iñaki Garmendia” en Zehar, (2003, num 52, Pag.65)

La pieza que nos ocupa, parece responder a una necesidad mucho más personal del artista, que de algún modo parece responder a su necesidad personal de esclarecerse a sí mismo, lo que en la encrucijada de llevar a cabo la performance estaba operando a nivel representacional. La instalación ahonda en lo ocurrido en dicho proceso de producción artística, de modo que más que producir una representación literal y narrativa de lo acontecido, se postula como un cuestionamiento más pausado, como un proceso de lentificación en donde el artista se da el tiempo y el espacio para reflexionar sobre las potencialidades que maniobraban en aquel proceso. La instalación es una pieza post-performance que vira sobre sí misma, estableciendo un vínculo intertextual con los referentes musicales, el proceso productivo y el registro de la performance.

326

El video, da cuenta del acontecimiento de producción de la performance, pero elimina la performance, elimina ninguna intención de ser registro de esta. Se trata de un video que durante veintitrés minutos nos muestra lo real del acontecimiento artístico, lo real del proceso de producción plástica de la pieza. No se trata de un video que nos muestra en formato de registro y de manera literal la performance, se trata de un video que da cuenta de que lo importante aconteció fuera de la performance en el proceso de traducción y comunicación entre los intérpretes y el artista. Iñaki Garmendia enfatiza la idea de que el resultado es lo menos relevante de esta pieza, y subraya la importancia del proceso productivo. La toma de decisiones y el modo en el que se va constituyendo la representación priman por encima del resultado final. Por ello, el video no es resultado de la performance sino más bien un híbrido lleno de rupturas narrativas del propio proceso de constitución que se cuestiona sobre cada instante en el proceso del acontecimiento creativo y del proceso de elaboración de este.

El artista, de algún modo, se afana en mostrarnos en el trabajo audiovisual que forma parte de su proyecto instalacional, que el video no es un mero registro de la acción y que por lo tanto éste, adquiere un sentido distinto y más complejo que la tarea de inscripción de la acción. Para subrayar esta idea, el audiovisual que vemos no solo registra el proceso sino que, además decide anular y dejar de lado el momento final en el cual el concierto tiene lugar, dejando éste

fuera del campo de la cámara. En esta acción y toma de decisión de no mostrar el acto final, anula el propósito como evento creador de acción, pero al dejarlo como referencia sonora que funciona y tiene lugar fuera de campo, lo hace valer como sistema de referencia.

Podríamos decir que no mostrar el concierto, el ni siquiera encuadrarlo, invalida el final como objetivo y lo re-encuadra como excusa, como si se hubiera dando cuenta de que el tema inicial y el fin solo eran un pretexto para poner en marcha un proceso de reflexión-productiva que propicie un encontronazo con lo real del proceso artístico, estableciendo un orden acontecimental mucho mas potente e interesante que el de crear una performance.

La instalación, por lo tanto, y el video que en ella encontramos en concreto, van un paso más allá del documental performativo que mencionábamos en los anteriores casos. El artista Iñaki Garmendia parece haberse percatado de que entre la causa, es decir, la performance, y su resultado, hay una clara brecha producida por el proceso de producción que responde a la cualidad acontecimental propia de la operación artística y que es la que produce ese excedente imprevisto, ese residuo que otorga al artista y al propio proceder artístico, el poder del goce, y por lo tanto, un sentido mucho más complejo e imprevisto de lo que a priori se pudiera esperar del proyecto diseñado. El desliz de exceso de sobreproducción del goce que esa brecha de desencuentro entre causa y resultado, es sobre lo que el artista repara y convierte en pieza *secundaria*, que pareciera terminar siendo la central a pesar de que no estuviese contemplada priori.

Se trata pues, de una instalación que congrega distintos aspectos y formalizaciones del proceso de búsqueda de materialización de la performance *Kolpez kolpe (2002)*. La decisión del artista de crear dos piezas diferentes donde se cristalizan dos aspectos distintos del proyecto, enfatiza la idea de que por un lado la performance se adscribe a un orden de la acción performativa como obra, como producción final, en donde el resultado es acción, un bolo, y por otro lado la pieza instalación *Kolpez kolpe (2003)* en donde se realzan y se subrayan el aspecto procesual propio de la performatividad que recalca sobre aspectos del proceder. En este sentido, esta visión del artista donde intuye y nos hace ver el aspecto procesual y performativo del desarrollo de la actividad artística parece apuntar a estrategias



de producción en donde el fin además de ser parcial o totalmente desdibujado, y donde el cómo del asunto ocupa el tema central del proyecto, dibuja una nueva querencia por apuntar hacia una concepción del proyecto como un tiempo y un espacio donde se congregan las potencialidades necesarias para establecer un proceso del orden acontecimental y creativo puro. Así pues, la propuesta del Ordizarrá trabaja tratando de dirigir la mirada hacia un proceso que en su esfuerzo hacia una idea, se ve transformado conteniendo el deseo de su propia materialización en la propia idea de llevarse a cabo.

En este sentido podemos exponer que las tres propuestas artísticas que hemos utilizado como ejemplo, se caracterizan por el propósito de anulación o invisibilización de la consecuencia. Las tres suprimen como resultado válido ninguna posible conclusión del la actividad artística del proyecto. En cierto modo, podemos decir que invalidan la obtención del objetivo proyectual manteniendo la tensión propia del proceso de ejecución y la búsqueda de formalización que la praxis produce.

En la primera de las propuestas el objetivo proyectual se ve anulado por la misma concepción del proyecto, ya que la intención es la de llevar a cabo el experimento y esto no implica ningún objetivo a conseguir más que su propio desarrollo. En el segundo ejemplo, la intención de grabar un travelling en la autopista del amazonia se ve invalidado por una cuestión de fuerza mayor, la de la falta de luz que hace que resulte imposible llegar a cabo la idea inicial del proyecto. Por lo tanto, en este caso se hace palpable que la imposibilidad desautoriza la meta de la operación artística. En el tercer ejemplo, la decisión del artista de suprimir la imagen de la performance insinúa la negativa del artista por producir pieza documental de la acción.

En este sentido el artista opta por la búsqueda de ese espacio de fricción entre el propósito y el resultado, esa apertura y ese lugar de producción del excedente de lo imprevisto que se crea en los proyectos de corte procesual. El artista decide posicionarse en esa brecha y opta por mostrar el resultado, a caballo entre propósito archivístico y registro documental, creando una instalación producto de la investigación para la performance y su experiencia creativa.

En esta última pieza se vislumbra, que más allá de asunción del fracaso, el artista intuye que ha de asumirse la imposibilidad como parte de la ejecución creativa. Que la operación artística no trataba simplemente de crear una performance, sino que en su proceso esta activando cuestiones de potencialidades y contingencias inexploradas, que son relevantes. Potencias inexploradas que han sido puestas en juego y que por lo tanto conforman parte de la producción tanto como las opciones empleadas. Parece que en su disposición instalacional propone una pieza a caballo entre el trabajo de archivo, el registro documental y lo experiencial, que señala el excedente imprevisto que se produce en el proceder creativo. Articula así, una directriz de creación contemporánea en la que la potencia se convierte en materia creativa y constitucional.

330

SER EL PROCESO, PROPICIAR EL ACONTECIMIENTO

De igual modo, podemos encontrar otro número de artistas que, más allá de querer dar cuenta del proceso creativo, sitúan la problemática productiva en incidir sobre la existencia de esas potencialidades que son tanto las constitutivas como las que quedan fuera de campo del proceso creativo. De algún modo, si los anteriores ejemplos se caracterizaban por querer dar cuenta del proceso de creación y por crear una muestra de las potencias que han formado parte de ese producto, estos nuevos trabajos se caracterizarán por mostrar en su eje, como si de materia se tratara, tanto las potencialidades del proceso creativo como las inexploradas. Cuando menciono potencias me refiero tanto a las que se han ejecutado como a las que se han descartado, de manera que el fuera de campo es a su vez integrado como constituyente.

Estas nuevas propuestas dirigen su mirada hacia la operación entre potencialidades, eliminando por completo el propósito y la consecución de ningún objetivo, y se centran en la operación artística como campo reflexivo y productivo de sí mismo. Establecen una operación creativa que funciona como espacio de invalidación de la productividad. Un ejercicio de articulación donde las potencialidades se inser-

tan o descarta, un ejercicio de toma de decisiones que opera desde lo inmaterial y donde la potencialidades son materia de pensamiento y formalización a su vez.

Estas propuestas plásticas son ejercicios de exposición del estado turbulento de las cosas y proponen una fase inconclusa de éstas, que parece señalar hacia el concepto de potencia como aquello que siempre está por venir, como ese espacio irrealizado propio de la performatividad.

331

*“ Todo resta aquí en el modo en el que tiene lugar el paso de la potencia al acto. La simetría entre poder ser y poder no ser, de hecho, es solo aparente. En la potencia de ser, la potencia tiene por objeto un cierto acto, en el sentido de que por ella, *energein*, ser-en-acto, solo puede significar el pasaje a aquella determinada actividad (por esto Schelling definía esta potencia como ciega, que no puede no pasar al acto); para la potencia de no ser, por su parte, el acto no puede jamás consistir en un simple tránsito de potencia ad actum: ella es, por tanto, una potencia que tiene por objeto la potencia misma, una *potentia potentiae* [...] Solo una potencia que puede la potencia como la impotencia es, por ello la potencia suprema. Si toda potencia es tanto potencia de ser como potencia de no ser, el pasaje al acto solo puede tener lugar trasportando (Aristóteles dice <<salvando>>) en el acto la propia potencia de no ser. Esto significa que, si a todo pianista pertenece necesariamente la potencia de tocar y la de no tocar su piano, Glenn Gould es, por tanto, solo aquel que puede no-hacerlo sonar y, dirigiendo su potencia no solo al acto, sino también a su impotencia misma, hace sonar el piano, por decirlo así, con su potencia de no hacerlo sonar. Frente a la habilidad, que simplemente niega y abandona la propia potencia de no tocar, la maestría conserva y ejercita en el acto no su potencia de tocar (esta es la posición de la ironía, que afirma la superioridad de la potencia positiva sobre el acto), sino aquella de no tocar.”¹²⁶*

Los proyectos expuesto anteriormente accionaban el aspecto realizativo de la ejecución artística, es decir, maniobraban en torno a un concepto de potencia llevada al acto, una potencialidad tal y como Agamben la define; *potencia ad actum*, en la que todo el esfuerzo de la operación se dirige a la acción. Todo su sentido se construye en llevar a cabo el acto, enfatizando y subrayando ese aspecto realizativo de la performatividad. Se trata por lo tanto de proyectos que construyen un *ser en la acción*, un acto definido y construido en su ser en su llevarse a cabo, a pesar de que los proyectos mencionados asuman e incluso exploten el fracaso como materia. De igual modo, cabría preguntarse cómo podría ejecutarse una performatividad

entendida como estrategia de producción de proyectos plásticos, en la que las potencias implicadas se resuelvan también como potencialidades de no ser. Como potencias no realizadas.

¿Cómo podría la performatividad establecer un territorio de maniobras donde la potencia del no ser-acto se salve y a su vez se convierta en parte constitutiva del entramado de articulación de potencialidades que un proyecto procesual pretende establecer? Tendría que ser un proyecto donde la performatividad se resuelva asumiendo y transportando en su quehacer aquello que no pasa al plano realizativo, tendría que conseguir establecer un ejercicio que resuelva la impotencia como parte de la potencia misma de la acción. De algún modo, la performance tal y como la hemos entendido hasta ahora, regulaba una vinculación con el aspecto realizativo de los proyectos. Pero el perfil realizativo de la producción artística se mantiene latente exactamente porque no pasa a convertirse en realizado. Podríamos decir que la performatividad es un potencial creativo, en aquellas propuestas en las que aun no ha pasado a conformar el aspecto realizado del ejercicio de producción. Es performativo en cuanto no ha llegado a realizarse y no ha transformado esa potencia latente de lo performativo en ser-acto. En esa latencia, la potencia de no ser se mantiene como eje estructural de la propia naturaleza performativa.

332

Aquella brecha que se producía entre lo proyectado y lo que se llega a producir, es el espacio por el cual la potencia consigue mantenerse irresuelta, y por lo tanto operativa. En ese espacio de no correspondencia entre el deseo, la idea y lo real, lo que acontece, es donde se crea la imposibilidad de tránsito de la potencia al acto, y por lo tanto donde la potencia se salva a sí misma, preservándose como fuerza irrealizada. En este nuevo modo de proceder, donde se atienden las potencias del acto creativo, la performatividad como estrategia productiva tendría que ser capaz de crear una operación del orden acontecimental que salve el exceso existente entre el proyecto y su ejecución. Una propuesta en donde la maniobra performativa accione y preserve lo no llevado al acto. Por lo tanto, hablamos de una operación de irrupción de lo real que asuma el potencial de aquello que no se ejecuta, pero que de igual modo, mantenga ese eje radical de la operación creativa.

En cierto modo, esa potencia no forzada a ejecutarse, a disolverse, funciona como un fuera de campo, que no se materializa, pero que de igual modo opera como fuerza activa en la producción, convirtiéndose en parte estructural de lo que sí se está llevando a cabo. Tal y como la pensadora Bojana Kunts defiende, la percepción de la performance y de las actividades performativas y sus posibles direcciones futuras pasa por la asunción de la no materialización.

333

“In the core of a performance there is a resistance to actualisation, a kind of working together which resists the presupposed ‘now’ of performance. A performance is a result of a creative process that is interrelated around what it could be and tracing what has yet to come. A performance deals with the rupture between that which has yet to come and that which has not yet happened, a kind of exposure of time of another becoming. I imagine a performance then as a kind of experiential and inventive field of working together, which paradoxically can come to light with all its transformative power when it is not actualised. It is a continuation and disclosure of lesser acts, acts which don’t end in their own finalisation, a kind of active present that is intertwined with the unrealised thought of the real. I can then imagine a performance as a kind of a perceptive state, with no total experience and burning out. A performance that would enable a bodily state of intensities, but would also give us the licence to daydream. A performance which could be an experiential field of affective and perceptive modes of becoming. An event which would also allow itself not to happen, which would be always, interrupted in mid-sentence.”¹²⁷

Buscamos entonces proyectos performativos que sean capaces de erigir proposiciones. Proyectos que propongan intensidades y encuentros de potencias, bosquejos que no impongan una visión de lo ya realizado y que establezca una lectura impuesta. Proyectos artísticos que mantenga en estadio latente lo irrealizado para que así, en esa suspensión del sentido a medio construir se establezca un espacio para la imaginación. Para que lo no realizado, lo realizativo latente y palpitante, se ejecute como fuerza estructural y sentido proyectual de la operación performativa. Una operación artística capaz de salvar y a su vez corporeizar las intensidades, a fin de cuentas, un performatividad consciente del potencial de su capacidad performativa.

127 KUNST. B, y RUHSAM. M, (2009) “On Potentiality and the Future of Performance” publicado en Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft / Uncalled. Dance and Performance of the Future; Sigrid Gareis & Krassimira Kruschkova (hg.,ed.) <http://wp.me/p1iVyi-1Q>



“There is not performative artwork, because there is no non-performative artwork”.¹²⁸

Así mismo, tal y como defiende la crítica Dorothea Hantelman, no existe obra -y por extensión proyecto artístico- que no sea performativo o que no participe de un alto grado de performatividad. La propia naturaleza de producción artística atiende a esta necesidad estructural del proceder e investigación propios de los proyectos plásticos. Una práctica artística siempre transitará por el territorio performativo ya que, en tanto que se desarrolla, va revelando las potencias que descubre y ejecuta en su proceder. Todo gesto está provisto de una capacidad inherente, de una fuerza de acción o de una potencialidad que tiene por objeto su potencia misma. Esta característica de la consciencia sobre su capacidad, afecta a la realización de lo que se ejecuta y a la organización y percepción de lo que permanece en torno a este acontecimiento. Por esta misma razón, podemos decir que un acontecimiento es un cambio, una inflexión que descubre su potencia en la transición de sí misma.

334

“An art that is conscious of the efficacy of its own performativity could possibly replace [critique] with a more constructive and effective attitude.”¹²⁹

En este sentido, podemos decir que la performatividad se convierte en esa *potentia potentiae*, que invocando una potencia de sí misma, un uso y reflexión sobre sí misma, procuran ser consciente de su poder transformador. Por ello, la performatividad no reafirma su sentido y su razón de ser en la ejecución del acto, sino que transforma esta consciencia del poder de su potencial intrínseco en su funcionamiento como *modus operandi* propio de un acontecimiento. La práctica artística no puede eximirse de esta característica propia del proceder en arte y, por lo tanto, deberá ser consciente de las contingencias, que lo alejan de la necesidad del estatus simbólico y lo obligan a operar en lo real, ejecutando así un proceder mucho más eficaz y consciente.

128 HANTELMAANN, D. (2010) How to do things with art. Zurich: JPR/Ringier.

129 Ibidem (Un arte que es consciente de la eficacia de su propia performatividad podría sustituir [la actitud crítica] por una actitud más constructiva y efectiva). “trad. a.”



Se establece entonces un estado de autoconciencia de la propia eficacia y potencia de sí misma, que hacen que la práctica artística deba inevitablemente alejarse del espacio de lo simbólico y lo imaginario.

Se produce así una operación artística consciente de su propia performatividad y, por lo tanto, de su propia procesualidad, que sumergen el ejercicio artístico en una maniobra *productiva*¹³⁰ que se centra exclusivamente en lo real de la producción, proporcionado por el acontecimiento artístico y su potencial de colisión con lo real. Nos encontraríamos, ante un ejercicio de articulación de potencias, que encuentra la razón de ser en establecer la operación de las potencias sobre sí mismas.

335

*“There is a paradox that is constantly reproduced when art comes close to its non-representational substrate: this is when, stripped of its symbolic layer, it reveals an infrastructural layer that one never quite knows how to deal with.”*¹³¹

Esta performatividad consciente de sí, que acciona una *potentia potentia*, una potencia que aboga por seguir siendo potencia irresuelta, una potencia consciente de su potencial operativo, establece un movimiento que deslegitima las estrategias de maniobra en el plano simbólico. Con ello, actualiza la necesidad de encontrar una potencia estructural de la propia potencialidad performativa. Se funda entonces una performatividad que no actúa en lo representacional, sino en lo estructural del proyecto y del proceder productivos. Esta nueva performatividad, sabedora del potencial estructural y realizativo de sí misma, establece nuevos vínculos con el aspecto proyectual. Para ello, parte de la negación de la propia necesidad de producción y establece así un futuro proyectivo que habrá de mantener la constante tensión de esta performatividad irrealizada.

Ya no se trata de proyectos que asumen el fracaso como tema o como fin, sino que nos encontramos ante propuestas creativas que desde el inicio invalidan la propia noción proyectual de la producción y la suplantán por una procesualidad performativa (realizativa) en suspensión.

130 Sin necesidad de producir nada más que su propio ejercicio.

131 FONTDEVILA, O. (2016) Performativity as a Modus Operandi. http://oriolfontdevila.net/wp-content/uploads/2016/11/Oriol-Fontdevila_Performativity-as-a-Modus-Operandi.pdf



The screen is a wall



Para esclarecer estos aspectos realizativos propios de los proyectos de este nuevo paradigma procesual, en donde además de mostrar el proceso, ciertas propuestas abogan por hacerlo acontecer y provocar esa colisión con lo real liberando a las propuestas de la necesidad de ejecución con el plano simbólico, utilizaremos a modo de ilustración tres proyectos significantes, que atraviesan estrategias de planteamiento y ejecución distintas.

La siguiente propuesta que analizamos es la creación videográfica Scénario du Film *Passion* 1982 (Guión de la película “*Passion*”), del cineasta Jean Luc Godard (Paris, 1930). En primera instancia, se puede apreciar en ella que el trabajo en el formato de video, a diferencia del que realiza en celuloide, le permite al creador otorgarse ciertas licencias creativas que hacen que la pieza se encamine hacia un trabajo más documental, que le otorga ciertos tintes procesuales.

337

Se trata de una pieza de video en la que el artista reflexiona en torno a las posibilidades de guion de la película *Passion* (1982), llevada a cabo con casi un año de anterioridad. Esta pieza audiovisual, de cincuenta y cuatro minutos de duración, permite al cineasta francés establecer una narratividad inconclusa donde explora las distintas tentativas de guion y de montaje que su película *La pasión* (1982) hubiera podido adquirir. La libertad del formato abre una nueva vía de experimentación a nivel material y conceptual, que sumergen al cineasta en un proceso creativo a caballo entre lo documental, lo reflexivo y lo creativo.

A lo largo de esta propuesta audiovisual, el director de cine va explorando las posibilidades y decisiones adquiridas en la película. En el transcurso del video, nos expone mediante una narrativa exhaustiva las fuentes de inspiración, los descartes, las dudas, las improvisaciones, las conclusiones, así como las implicaciones estructurales y compositivas que cada una de ellas conlleva.

Tal y como el propio título de la pieza de video augura, durante casi la hora de duración que se extiende el video, el artista explora el porqué y el cómo se construyó el guion de la película. Godard debate cuestiones referentes a la naturaleza de la película y su proceso de creación mediante una voz en off, mientras las imágenes de la película son proyectadas. Estas muestran partes del imaginario de

referencia del artista francés, intercaladas con recortes de la película; en este montaje se hace patente cuáles son las fuerzas y pulsiones que operan en ese proceso, cuáles las potencias que se ponen en juego y cuáles las potencialidades realizativas que lo empujan a tomar tales decisiones de guion. En este sentido, el artista hace patente que el interés de su trabajo reside en establecer un análisis exhaustivo del proceso de creación. Subraya la importancia de la toma de decisiones y de las derivas no presupuestadas que el proyecto por su carácter procesual pueda tomar. Establece una lectura minuciosa sobre el propio proceso creativo, haciendo patente la idea de que el Cómo del desarrollo del proyecto, finalmente termina constituyendo el Qué. *Scénario du Film Passion 1982* se construye a base de cuestionar el Cómo de la producción cinematográfica. Así ese Cómo se convierte en una nueva pieza autónoma, haciendo que el propósito de la pieza sea exactamente el cuestionamiento del modo de construcción del guion, y el proceder de un artista en el transcurso de la producción de un proyecto. El interés del artista reside en analizar cuáles son los procesos creativos, las intuiciones y los espacios de incertidumbre por los que un creador y su trabajo transitan en el transcurso de desvelamiento de un proyecto.

338

El cineasta nos quiere hacer ver cómo se piensa, intuye, y se hace. Nos quiere mostrar esa ruptura que se desvela en el proceso creativo, entre el ser-en-acto y esa *potentia potentiae*. La película constituye la consagración de aquella potencia llevada al acto, esa potencia ciega, mientras que la pieza audiovisual se crea partiendo de la necesidad del artista por crear un espacio de recuperación de esas potencias, de las contingencias aún palpitantes, aquellas que no han sido accionadas en la creación de la película y deben ser *salvadas*¹³².

Al lo largo del trabajo audiovisual, el cineasta explora esta tensión propia del proceso creativo. Ese punto de suspensión que el instante de creación mantiene y en el cual se establece una dialéctica con la potencia de sí misma. El artista recurre a la estrategia performativa del proceso creativo para mantener en vilo esa *potentia potentiae* propia del proceder realizativo en el que lo irresuelto se convierte en motor y modus operandi.

132 AGAMBEN. G, Op. cit, p.35

La propuesta pone en claro que lo realizado (la película *Passion*) es incapaz de dar cuenta de ciertas potencias y, por lo tanto, que aquello que ha pasado al estadio de lo realizado, ha desmembrado su potencial creativo y realizativo. El artista muestra así su necesidad de volver al ciclo performativo (realizativo), en donde aún la pulsión es posible, en donde el proyecto sigue manteniendo la potencialidad propia de lo que está en proceso. Lo realizado no despierta interés, ya que esa fase palpitante de cuestionamiento y de tensión donde irrumpe el acontecimiento creativo, aquello que no se puede provocar ni proyectar, ha quedado invalidado.

Godard nos sumerge en un video en el que nos hace partícipes de ese quiebro entre lo que se ha llevado al acto, esa potencia *ser-en-acto* y esa *potencia potentiae*, dejando claro que su interés y su verdadera pasión se instauran en el goce de mantener el proceso creativo en esa constante fricción, abierto, latente e irresuelto, consiguiendo así que ningún sentido se imponga, dejando abierto el significado a la imaginación y creando ese momento acontecimental en donde el proyecto colisiona con lo irrefutable de lo real, para construir un proceso creativo.

339

La siguiente propuesta plástica resulta igualmente significativa dentro de este nuevo marco procesual y acontecimental que proponemos. Se trata del proyecto del artista británico Jeremy Deller (Londres 1966), concebido específicamente para el Skulptur Projekte Münster. Tal y como el propio título de la pieza señala, se trata de un proyecto que se lleva a cabo durante diez años. Este atributo de la extensa durabilidad incide sobre la idea del tiempo natural y sobre el deseo de que la naturaleza responda a un cuestión planteada por el humano.

El proyecto propuesto por el artista londinense (*Speak To The Earth And It Will Tell You, 2007-2017*) se ha desarrollado en el transcurso del impás de diez años que se establece entre una muestra y la siguiente. Se trata de un proyecto concebido como proceso que se lleva a cabo durante el tiempo que transcurre entre una edición y la siguiente. El proyecto se compone de dos partes diferenciadas. Una es la concerniente a la propuesta de participación con ciertos agentes de la ciudad, y la otra el llamamiento a una participación menos reglada y libre que se establece con los asistentes a la muestra del año 2007.



Speak To The Earth And It Will Tell You, 2007-2017 establece a través de la colaboración con las asociaciones, de los Klein Gardens (Pequeños jardines) un proyecto en red con los distintos agentes culturales de la ciudad. Para ello elige los característicos pequeños jardines y sus actividades como espacio creativo en el que llevar a cabo el proyecto. El artista establece una relación productiva con estas asociaciones, pidiéndoles que realicen durante este espacio de diez años un diario de las actividades de cada uno de sus jardines. De este modo, establece una red de colaboradores que narran la actividad que transcurre en estos espacios privados. Estos diarios dan cuenta del proceso de la vida de los jardines, que a su vez son parte de la vida cultural de la ciudad y crean una lectura transversal a la actividad pública y grandilocuente de la Feria Münster. El trabajo con estas pequeñas sociedades recoge el proceso de desarrollo y de la vida cotidiana de la ciudad, al margen de su gran evento. De alguna manera, se trata de una estrategia que pone en el foco de interés el enfatizar la importancia del espacio temporal invisibilizado por los eventos de la feria. Se trata de un trabajo que recoge minuciosa y humildemente los acontecimientos de la vida de estos jardines, acontecimientos de la vida real y cultural de la ciudad que normalmente permanecen invisibilizados dentro de los eventos de renombre que se producen para la muestra.

Esta parte del proyecto se muestra mediante un formato instalacional, en una de las casetas de estos jardines. En ella, se disponen a modo de libro de consulta los diarios llevados a cabo por todas estas organizaciones. Estos están situados en unas baldas y el visitante dispone de una mesa para poder acceder al contenido de estos libros de registros de actividades de los pequeños jardines.

En esta propuesta, el proyecto se concibe como un ciclo en el transcurso del cual se acciona un proceso colaborativo que se desarrolla de acuerdo a la naturaleza periódica propia del contexto que la alberga. Resulta significativo que este proyecto procesual se desarrolle en el contexto absolutamente proyectual como resulta el Skultur Projekte Münster. El hecho de que se lleve a cabo en el contexto de una feria donde usualmente se proponen proyectos (Projekte) hace que sea especialmente significativa esta decisión del artista donde

el concepto de proyecto se ve sustituido por el de proceso, además marcado por el ciclo temporal concreto de espera entre feria y feria. Este hecho pone de relieve que lo verdaderamente importante no transcurre en el tiempo de exhibición pública de la muestra, sino que acontece a la sombra de la feria, en el tejido cultural y en el tiempo privado de la ciudad.

Los diarios recogen a modo de minuciosos registros de actividades, mediante dibujos, anotaciones y otros formatos, los acontecimientos de los jardines y otros procederes del día a día de estas asociaciones que dan cuenta del proceso de actividades que producen la vida de estos espacios.

342

En paralelo a esta actividad, tal y como mencionábamos al inicio, el proyecto se compone de otro acontecimiento casi imperceptible, pero conceptualmente relevante en la concepción del proyecto. Se trata de la participación que se inicia en el año 2007, coincidiendo con la anterior Feria Muster cuando se inicio el proyecto. En aquella muestra, el artista vendió packs de semillas de la especie *Davidia Involucrata*. Esta especie se caracteriza por florecer una vez cada diez años, lapso temporal que coincide con el paréntesis que la ciudad se toma entre muestra y muestra, por lo tanto, de manera sutil, los participantes del año 2007 (en caso de que finalmente hayan participado y sembrado la semilla) serán recordados al volver a la feria de Skulptur Projekte Münster por el acontecimiento floral de la *Davidia Involucrata*. Este acontecimiento de floración de la conífera funciona como detonante fuera de campo, haciendo que, lejos del lugar y evento de la muestra, algo suceda re-direccionando la mirada hacia la feria. Su función es la de hacer coincidir el acontecimiento natural con la cita artística y, de este modo, recordar que en el espacio de esos diez años, donde aparentemente nada ha sucedido, todo ha seguido en marcha y evolucionando, para que el acontecimiento esperado, la cita con el propio acontecimiento artístico pueda tener lugar.

Nos encontramos nuevamente ante un proyecto que, mediante estrategias performativas, articula un proyecto colaborativo que propone un lapso temporal como territorio acontecimental de las potencias realizativas. Un espacio de construcción procesual del arte

para el arte. Nos muestra un proyecto que sin producción aparente, sin producto alguno, evidencia la potencia propia de la performatividad como estrategia creativa y brinda a lo realizativo su capacidad de establecer un proceso acontecimental. Se trata de un proyecto que además de realzar el aspecto de necesidad de colaboración para producir el acontecimiento, enfatiza la necesidad de un estado procesual como estatus operativo. Por un lado, nos muestra el proceso que ha dado lugar el proyecto mediante los diarios de actividades de los jardines, donde desvela la potencia ciega, aquella que ha pasado al acto. Ese ser-en-acto y su registro dan cuenta de este proceso de creación meticulosos de los jardines y sus actividades diarias. Por otro lado, acciona la idea de *potentia potentiae* mediante esta semilla de *Davidia Involucrata* que ha podido ser sembrada o no y, por lo tanto, siempre mantendrá la consciencia de su potencialidad, de esa potencia que la habita, siendo esa potencia consciente de sí misma, que se transporta mediante su estatus de contingencia, ya que puede ser detonada en cualquier momento.

El artista implementa la propuesta de carácter performativo tratando las nociones de potencia e impotencia de lo realizativo, que hacen que el proyecto se cuestione su estatus, su cualidad performativa, mediante la ejecución o no de lo realizativo (performativo) de la propuesta colaborativa. El acontecimiento floral, la posibilidad de que la semilla florezca establece un cuestionamiento de la potencia en sí, ya que la propuesta puede llegar a ser (*ser-en-acto*) o, de lo contrario, mantenerse en ese estado palpitante. En ese caso, asumiría el estado de consciencia de su propia potencialidad en suspenso, en espera de ser accionada, que su naturaleza de semilla le otorga, y que caracteriza la potencialidad irrealizada propia de la estrategia performativa.

La función de esa semilla vendrá a ser la de mantener en eterna promesa el ciclo creativo, de modo que, al no cerrarlo, al no pasar totalmente al plano de lo realizado, mantiene en constante tensión la capacidad realizativa, performativa de este nuevo paradigma procesual. Se trata de un proyecto que *salva* su potencia. La semilla, como objeto y proyecto (potencial) escultórico, es el ejemplo vivo y concreto de esta potencia transportada que mantiene su posibilidad de no ser acto, y mantener la promesa de no florecer.



El hecho de que este proyecto de larga duración incida sobre la capacidad realizativa/performativa de un proyecto de colaboración y enfatice la idea del tiempo como materia creativa, como fuerza operacional, hace que la concepción del tema del proyecto se centre en el tiempo que transcurre entre su comienzo y su final. Se nos plantea un final inconcluso en donde lo que se pone en valor es el entre del proceso, anulando ninguna finalidad del proyecto como fin.

El artista pone en juego el lapso temporal como potencia incontrolable pero precisa y necesaria para que el acontecimiento tenga lugar. Ese tiempo alberga el proceso en donde la potencia necesaria para que el acontecimiento que proporciona un encuentro certero e inapelable con lo real se produzca. La propuesta de Jeremy Deller proporciona la producción de un acontecimiento; se trata de un proyecto que aborda el propio potencial realizativo de las estrategias performativas y colaborativas, un proyecto que renuncia a desarrollar todas sus potencias para así mantener viva su propia capacidad performativa, un proyecto que se constituye como proceso que acciona la posibilidad de pasar al acto o no.

345

Como tercer ejemplo de este nuevo paradigma procesual que hace hincapié en abordar el tratamiento del acto creativo como un acontecimiento, y que ya no se contenta con solo mostrarlo, analizaremos una pieza - *Cuttings*, Shedboatshed (Mobile Architecture No.2) - del artista Simon Starling (1967, Epsom, Reino Unido) realizada expresamente para la exposición *Cuttings* del 2005 en el Museum Gegenwartskunst de Basel.

El británico propone una pieza de carácter instalacional, que a primera vista parece un simple cobertizo con un remo. Se trata de un antiguo cobertizo que parece haber sido trasladado hasta la sala de exposiciones. Pudiera parecer que el cobertizo ha sido instalado allí sin más, como una pieza cualquiera, nada hace augurar el elaborado y complejo proceso de ello, que constituye una verdadera estrategia performativa de creación y conceptualización que le otorgan a la operación artística el verdadero sentido.

Como su propio título indica, se trata de un desplazamiento espacial, en el transcurso del cual el cobertizo se convierte en barco para nue



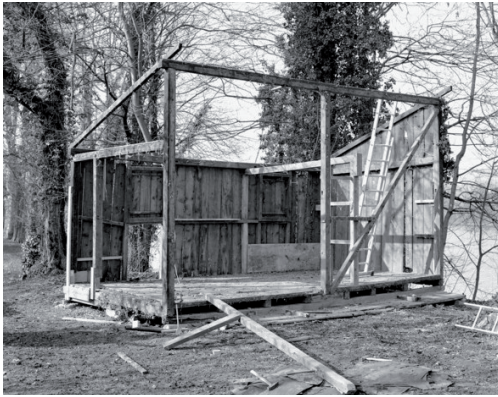
vamente pasar a reconstituirse como cobertizo. *Cuttings, Shedboats-hed (Mobile Architecture No.2)* acciona un movimiento espacial que implica un cambio formal. Dicho cambio detona un acontecimiento artístico que termina por formar la propia operación artística. La construcción se encontraba a orillas del río Rin, a 8 km de distancia de la sala de exposiciones en Basel. Era un cobertizo abandonado dentro del cual había un remo utilizado en los tradicionales barcos Weidlin. Fue desmontado tabla a tabla, para con ellas construir un barco, un tradicional Weidlin, que navegando por el Rin, recorrió esta distancia de 8 km, transportando el resto de tablas de madera, hasta la sala de exposiciones. Una vez allí, todas las tablas, incluyendo con las que se construyó el barco, volvieron a reubicarse en construir la estructura del cobertizo. De modo que en el nuevo emplazamiento se reconstruyó pieza por pieza el cobertizo con su forma inicial.

347

Es por ello que nada delata el proceso de creación de dicha instalación. Se trata de un proceso de orden acontecimental, en el que nada parece haber sucedido, pero en el transcurso del cual, todo el campo significativo ha mutado. La forma final no desvela el acontecimiento formal, conceptual y productivo por el que se ha transitado, pero realmente la concepción, sentido y ordenación de potencias han cambiado absolutamente. Se trata de una operación artística en la que se establece un reordenamiento de las potencialidades. El proceso de creación, el ENTRE que es consecuencia del efecto que excede a su causa, funciona como cuestionamiento de la productividad misma.

En este caso la causa y su fin son formalmente gemelas, pero el exceso que se produce en el transcurso de una a otra es el que proporciona sentido de ser al proyecto. Este punto de inflexión provoca un cambio en la ordenación de las potencias que desestabiliza totalmente el sentido y orden que anteriormente imperaba y que, a pesar de mantener la apariencia, establece un nuevo sentido en el que todo cuanto lo constituía ha sido transformado.

Se trata de un no-acto que, respetando su cualidad acontecimental, provoca una inflexión en la que cambia radicalmente la realidad y su percepción. Ésta muta en el momento presente, pero implica un



cambio en su percepción en el pasado y también la transforma como contingencia o potencia futura.

Es una operación en la que no existe ni causa discernible ni efecto reconocible, pero que efectúa una reordenación de las potencias que en ella operan que, conscientes de su potencialidad y dejando de lado el plano simbólico e imaginario, efectúan un movimiento de colisión con lo real. Este encuentro inapelable con lo real abre la brecha entre causa y efecto, estableciendo en esa grieta un espacio de maniobras legítimo para el proceso, que se dedica a remodelar las potencias sin por ello tener que trascender en acto. De este modo, mantiene la estrategia de producción en perpetuo estado realizativo, y da cuenta de la potencialidad de este *modus operandi* performativo que, consciente de sí mismo, de su potencia, del estar siendo (being), se aventura a no tener que efectuarse. Una vez más, el proceso de creación, el tiempo y espacio donde acontece la operación creativa, son los que dan sentido, los que constituyen en tema. Crea un efecto por el cual el objeto de estudio se centra en el cuestionamiento de la propia eficacia performativa. Nuevamente nos encontramos ante un proceso que da pie a la creación de un acontecimiento no productor, un acontecimiento que detona un procedimiento que actúa sobre sí mismo. Con ello, la performatividad se instituye como *modus operandi* y estrategia de realización, a la vez que la insta a cuestionar su procedimiento liberándola de la necesidad de llevar a cabo el acto. El artista crea así un proyecto consciente de la operatividad performativa que saca todo el rendimiento posible al no tener que llevarse a cabo.

Las tres propuestas, cada una a su modo, accionan este espacio reflexivo y autopoiético sobre la operatividad performativa que resulta tan productivo. Todas ellas fijan la necesidad de cuestionamiento sobre la propia inercia de efectuar la performatividad, defendiendo la valía de mantener la potencia de lo realizativo en estado latente.

Como hemos visto a través de distintas maniobras de producción y mediante distintos formatos, los proyectos llevan a cabo un desmembramiento y cuestionamiento del carácter performativo y del papel de éste como estrategia productiva. Ello hace que la performatividad se reafirme como *modus operandi* para el desarrollo del proyecto plástico. De este modo, el proceso de creación inevitable

mente deviene en tema, teniendo que cuestionarse a sí mismo sobre el proceder. En este nuevo paradigma creativo que se nos presenta, parece inevitable que se produzcan proyectos con una querencia hacia lo procesual que reparen en la necesidad de mantener este estadio de realizativo (estar realizándose) inconcluso y palpitante para que la operación performativa, convertida en *modus operandi*, no pierda su razón de ser y pueda llevar a cabo una maniobra de consciencia que la dote de un sentido estructural y que la aleje del orden simbólico e imaginario, haciéndola enfrentarse con lo real de la operación artística.

Hablamos, pues, de un proceder artístico consciente de que su maniobra es una articulación de potencias y no la ejecución de estas. Este conocimiento le otorga la capacidad de transformar el principio de cambio en sí mismo. Esta actividad artística deniega la correlación entre causa y el efecto de ésta, y se centra en el lapso que discurre entre estos estadios para proporcionar al proceso de la actividad y la creación artísticas el espacio necesario para que el acontecimiento ocurra. Esta creatividad entendida como acontecimiento puro e indómito ya no exige efectuarse, sino que propone una colisión ineludible con lo real que reescriba, desde la autoconsciencia, un nuevo sentido del campo de operaciones y del propio proceder artístico; es una performatividad consciente de sí misma, que se ha convertido en *modus operandi* y que, por lo tanto, ha de reflexionar sobre su uso como estrategia creativa contemporánea. Al no pretender ejecutarse, la maniobra creativa (performativa-realizativa) crea un espacio de tensión procedimental y un tiempo procesual, así como un territorio donde la contingencia de la no ejecución propicia la consciencia de sí misma, y provocan una inversión dialéctica entre el *Cómo* y el *Qué*. De este modo el cuestionamiento del *Cómo*, el interrogante de la operación sobre sí misma, erige un *Qué* no argumental que escapa de lo ilustrativo de lo simbólico.

Excéntrica desde fuera del eje

Como mencionábamos en la apertura del capítulo de este tercer cuerpo de ensayo, *Excéntrica* era un proyecto que pretendía experimentar ciertos aspectos de la performatividad utilizada como estrategia de trabajo que para mí resultaban de suma importancia. El deseo de acercamiento hacia la performatividad como maniobra de producción real venía dado por el paralelo apego a trabajar en otras disciplinas. En el deseo de hacer converger un modo realizativo y disciplinas no propias de esta forma se pretendía crear una producción transversal que ensalzase los aspectos realizativos del resto de procedimientos, como son la escultura, el video, la fotografía o el dibujo. *Excéntrica* pretendía ser capaz de poner en pie de guerra y crear un estado convulsivo de estos territorios de creación, que mediante la irrupción de un modus operandi performativo terminase cuestionando su modo de realización, y estableciese así una reflexividad sobre sí mismo y sobre la cualidad performativa de cualquier producción.

352

Se trataba de un proyecto que quería crear un estado reflexivo sobre su propia operatividad. Se proponía un interrogante sobre la vigencia de ésta como método de creación, estableciendo así un espacio de creación reflexivo que permitiese ir construyendo, a medida que se iban descubriendo, parámetros de accionamiento que permitieran extender a nivel formal esta concepción de la falta de eje central.

Para ello, el proyecto debía de poner en juego un sistema de sentido propio que funcionase como estrategia de producción de formas y que además apuntalase conceptualmente el proyecto. En este sentido, la excentricidad como sistema de desarrollo y movimiento permitía crear patrones de ejecución que fuesen aplicados desde un procedimiento performativo y estableciesen así la forma (excéntrica) como lenguaje propio de producción.

De igual modo, todas las piezas resultantes debían mantener el carácter fragmentario e inconcluso, para que mediante su articulación surgiese una forma implementadora del sentido global del proyecto. Se buscaba crear un proyecto en el proceso del cual se produjeran

una cantidad de acontecimientos sensibles suficientes (cada uno de ellos crease un resultado formal), capaz de no necesitar el tema para dar sentido a su procedimiento, y que se accionase con la mera intención de encontrar sentido y ser un suceso en sí mismo.

Es decir, que el proyecto pretendía encontrar su sentido en el accionamiento de la performatividad como *modus operandi*, para que así su propia irresolubilidad y el mantener en tensión esta fuerza performativa de realización, conformasen una inercia capaz de crear acercamientos y resultados parciales.

Se presuponía que solo de este modo el proyecto sería capaz de refrenar la incidencia de lo imaginario y lo simbólico, y crear un encuentro puro con lo real de la realización, convirtiendo a la performatividad en fuerza estructural y formal, y haciendo que la irrupción del acontecimiento se estableciese. Querer dejar al margen los aspectos simbólicos y de imaginario en la creación responde a la intención de llevar a cabo un proyecto de producción que no se vea accionado por el deseo o por el amor al acto creativo, y así pueda ser un proceso productivo en el que el goce de operar encuentre su lugar.

Así, el título y el tema en sí debían ser suficientemente relevantes para ser capaces de funcionar como un enunciado performativo que ya delimitase las posibilidades o potencias del modo en el que el desarrollo formal y estructural del proyecto podían abordarse. Como ya he mencionado, los resultados formales no eran más que aproximaciones parciales de un conjunto global, que tendría que ser capaz de crear una forma de articulación en el que el sentido total pudiese erigirse.

Excéntrica ponía en entredicho la eficacia de la realización, y proponía un lapso en el que el proceso fuese capaz de producir acontecimientos que redibujasen la concepción misma del proyecto. Su propósito más complejo era el de establecer una operación creativa que sirviese para entablar un proyecto de experimentación y de investigación en el que no fuese necesario producir nada más que el destello de potencialidades puestas en juego y articuladas de distintos modos que mostrasen la potencia de la performatividad como posibilidad de accionamiento.

Estos eran los objetivos globales y los parámetros de acción del proyecto, pero examinemos individualmente cada pieza para establecer en cuáles de ellas se pudieron respetar las premisas que se pretendían llevar a cabo.

Boundary Structures

Este conjunto escultórico de 13 piezas se crea a partir de la acción de perimetrar objetos de deseo que encuentro en el estudio. De algún modo establece un grupo de órbitas que, rodeando el objeto de deseo, dibujan el límite de dicho cuerpo. Al vaciar las líneas delimitadoras, se crea una forma blanda que no corresponde con la forma del objeto de inicio y que le otorga a la pieza una autonomía necesaria para que no funcione como subsidiaria del procedimiento y sea capaz de crear su sentido formal propio.

354

Esta pieza pone en marcha un sistema propio que, atendiendo a la naturaleza de la excentricidad, aplica su sistema de movimiento en la producción de forma. El desarrollo escultórico respeta el sistema que a su vez convierte en forma el aspecto conceptual del proyecto.

Se trata de un ejercicio de producción de forma que responde a los parámetros conceptuales del conjunto del proyecto y que en su ejecución establece una relacionalidad de la forma con el querer decir. De este modo, minimiza la importancia del tema, desplazándolo a un lugar secundario que a su vez hace que el argumento del proyecto se encuentre concentrado en la estrategia empleada para crear unas formas. La pieza, mediante su estrategia performativa de producción, invierte el CÓMO y el QUÉ, consiguiendo que la excentricidad en vez de ser un tema o una cuestión a ilustrar mediante la praxis artística, sea el CÓMO de la realización. Es decir, *Boundary Structures* hace de la excentricidad el modo mediante el que se lleva a cabo el aspecto performativo del concepto. Por ello *Excéntrica* no permite que la excentricidad sea algo a abordar, sino que hace que la excentricidad sea el modo de abordar la producción de obra apoyándose para ello en la performatividad como estrategia realizativa.

En ese mismo sentido, el ejercicio de creación de piezas no se agota, sino que se agota por extenuación, pero podría seguir aplicando el sistema de creación excéntrica a todo tipo de cuerpos de deseo,

estableciendo así una cadena sin fin de producción posible. Por ello, también podemos afirmar que es una propuesta que no agota su potencial ya que no se lleva a cabo del todo, y mantiene activo el potencial del sistema performativo de creación de *Boundary Structures*.

Cartografías celestes.

De un modo similar a lo que ocurre en la pieza *Boundary Structures*, *Cartografías Celestes* también propone una pieza que en sí misma es un modo de hacer. Se trata de una pieza que de algún modo mantiene la cualidad de partitura o carta de órdenes para llevar a cabo una acción performativa convertida en pieza. Al mismo tiempo, trata de invertir el orden entre el argumento (tema) y su querer decir (forma). Al igual que ocurriera con la pieza anterior, se trata de una pieza instalacional que combina la partitura que produce y que muestra el cómo proceder con el resultado de este procedimiento que a su vez se convierte en un qué. Y es que *Cartografías Celestes* combina esculturas de hierro, alabastro y madera, que son utilizadas para trazar un recorrido de las estrellas en el cielo, con dípticos de fotografías que son el resultado de fotografiar el punto de inicio y el punto final que dichas estructuras marcaban en el cielo.

355

Por esta razón esta pieza con carácter instalacional también acciona la performatividad en un sentido de potencialidad, y a pesar de mostrarnos el método para el procedimiento de su creación, y a pesar también de ocultarnos el proceso en sí mismo, acciona este tiempo de creación dando a cada acto fotográfico el estatus de acontecimiento, ya que todas las capturas funcionan como un acontecimiento creativo donde los tiempos se congregan (pasado, presente y futuro de la acción performativa) y aleja al resultado de crear una mera representación residual de registro o archivo.

Así pues, *Cartografías Celestes* también funciona como un sistema de producción que pone en práctica la potencialidad del aparato realizativo de la estrategia performativa. Con ello, se crea un *modus operandi* propio, con lógica de sistema propia que además da cuenta de su forma de construir y del resultado de ésta como imágenes. Es una pieza y un sistema de organización y producción al mismo tiempo.

Goian behean (ariba abajo)

El video *Goian behean* también pretendía proponer un sistema de realización que crease una relación de dependencia entre el díptico de videos, en la que el eje de uno forzase el encuadre y la posición del otro.

En este sentido podemos decir que la pieza funciona tal y como se esperaba, pero si nos atenemos a los parámetros generales del proyecto, en donde la performatividad más allá de cómo estrategia debía de ser capaz de producir acontecimientos, podemos observar que, a pesar de formalizarse de un modo correcto y de funcionar como pieza autónoma, ésta no consigue explotar el potencial del sistema que ella misma produce, y se queda en mero ejercicio o pieza suelta de producción. Por lo tanto no es capaz de articular el sentido de la excentricidad como movimiento o forma fundacional en el seno del proceso de producción plástica.

356

Hay que admitir en este caso que la pieza es válida en términos formales, pero funciona solo de un modo autónomo y no consigue implementar ningún aspecto global del proyecto *Excéntrica*. El carácter de la pieza no instauro un orden colectivo de sentido.

Posiciones 1-15

El grupo de dibujos que conforman esta pieza es en cierto modo parte de *Cartografías Celestes*, ya que se trata de apuntes, bocetos de los movimientos llevados a cabo en el cielo con las lanzas de hierro para capturar las fotografías.

El valor de este grupo de humildes dibujos reside en que invierte el estado de preliminar/boceto con la pieza, haciendo que los dibujos de posibles movimientos de las lanzas de *Cartografías* se convierten en piezas. Una vez más, se trata de una partitura de movimiento que, más allá de su potencial para la acción, constituye un acontecimiento creativo en sí mismo. Se trata de un pequeño conjunto de dibujos que pretende crear una secuencia de movimiento y que en ese proceder termina por constituirse como pieza.

Su pretensión nunca fue la de adquirir el estatus de pieza, pero como ya mencionáramos con anterioridad, la producción de este proyecto

se ha llevado a cabo de modo orgánico y, en definitiva, eso ha propiciado que estudios o apuntes preliminares finalmente sean percibidos como piezas potenciales. Un boceto en definitiva siempre es una potencialidad que nos muestra la contingencia futura de llevarse a cabo. Algo similar ocurre con esta pieza que, además de mantener todo el potencial de la posible operación performativa, funciona como nexo de unión de los tiempos que sí aborda *Cartografías Celestes*. Estos dibujos representan el proceso, el entre de la operación creativa que sí se lleva a cabo en la pieza *Cartografías*.

Es, por lo tanto, una pieza que es partitura y proceso a la vez, y que por esta cualidad de boceto y de ensayo procesual mantiene a modo de promesa inalcanzable el potencial de la operación que la actividad performativa pudiera llevar a cabo con ella para producir un acontecimiento artístico. La pieza proponía un sistema de producción performativo que estableciese un proceso capaz de producir acontecimientos creativos. En este sentido, aplicaba las pautas que se habían preestablecido para el proyecto, manteniendo vigente la tensión de lo no realizado y apuntando hacia una concepción de la performatividad entendida como contingencia realizativa.

357

Movimientos orbitales en el estudio

Esta pieza nace partiendo de la imposibilidad de producción del video que se pretendía crear. En una primera instancia se aspiraba a crear un video que mostrase los movimientos y relaciones orbitales entre el mundo, la tierra y el sol. Los planetas eran representados por dos travestis y el punto de vista del sol lo adquiría la cámara de video. Finalmente la imposibilidad de conseguir articular un video que respetase el tipo de movimiento excéntrico, terminó por hacer que éste se formalizase como serie de fotografías.

El material videográfico no se consideró válido para las pautas impuestas como pilares del proyecto, ya que no conseguía mantener con el resto de piezas una relación en la que lo irrealizado y la posibilidad de aplicar ese sistema de producción de imágenes produjese ninguna tensión productiva. El video solo daba cuenta de lo efectuado, es decir, sólo mostraba un registro de la acción llevada a cabo y por lo tanto deslegitimaba el potencial activo de la performatividad como sistema de producción. El video funcionaba como mero regis-

tro de la performance y anulaba absolutamente cualquier potencial posible.

La razón de elegir las imágenes sueltas de la grabación era la de tratar de articularlas entre sí y con los esquemas de movimientos de los planetas. De este modo se desvelaba algo del boceto de movimientos, algo de la raíz de la excentricidad como sistema de desplazamiento espacial, y se mostraba un potencial del acto performativo que el video en su autonomía escondía.

El articular las imágenes de registro de la acción y los esquemas de movimiento dibujados en planchas de cobre (en matrices de grabado), hacía que el sentido global permaneciese abierto para no destruir todo el potencial de ese sistema de relaciones de dependencia e inercias que se proponía en la acción llevada a cabo por los travestis.

358

Serie de fotografías

Las series de fotografías nacen, por un lado, del resultado de la performance realizada con los travestis, y por otro lado de las imágenes de captura en las visitas a las cueva y a las salidas nocturnas para estudiar los cielos. Con todas ellas traté de crear una articulación donde el sentido de la excentricidad pudiera percibirse. Para ello se unieron imágenes de travestis, de estalactitas y también de expediciones nocturnas en busca de Mercurio. Todas ellas trataban de mostrar el proceso de acercamiento y de desarrollo del proyecto. Cada una a su modo mostraba un estado procesual, una forma latente no determinante del proyecto, pero el conjunto no conseguía articular la excentricidad como idea central. Las imágenes funcionaban por grupos de pertenencia pero no conseguían articularse entre sí para producir un exceso, un sentido que fuera más allá de lo que cada imagen mostraba.

La problemática residía en que la imagen no era una consecuencia de un procedimiento procesual, sino que era la representación del proceso, de un imaginario que no conseguía trascender de la superficie estética de sí misma.

Es por ello que hay que admitir que esta pieza solo consigue dar cuenta de la excentricidad como cliché, como imagen representada, sin conseguir que la excentricidad sea un CÓMO que produce la imagen, que la excentricidad sea un potencial que crea la estructura y lógica de la pieza.

Excéntrica

Como ya mencionamos, se trata de una pieza escultórica que funciona a modo de instalación haciendo que su desarrollo y tamaño dependan del espacio que la alberga. El cierto modo *Excéntrica* da cuenta de la excentricidad como potencia. La excentricidad como potencia llevada a cabo, como una potencia que es el acto, ya que el sistema de crecimiento de la pieza es excéntrica y se constituye en base a lo que se va desarrollando. Por otro lado también da cuenta de una *potentia potentiae*, una potencia consciente de su potencial, y que salva en su constituirse la potencia de no hacerlo. Es una pieza que no se cierra en sí misma y que explora en cada instalación aspectos formales distintos de sí misma.

359

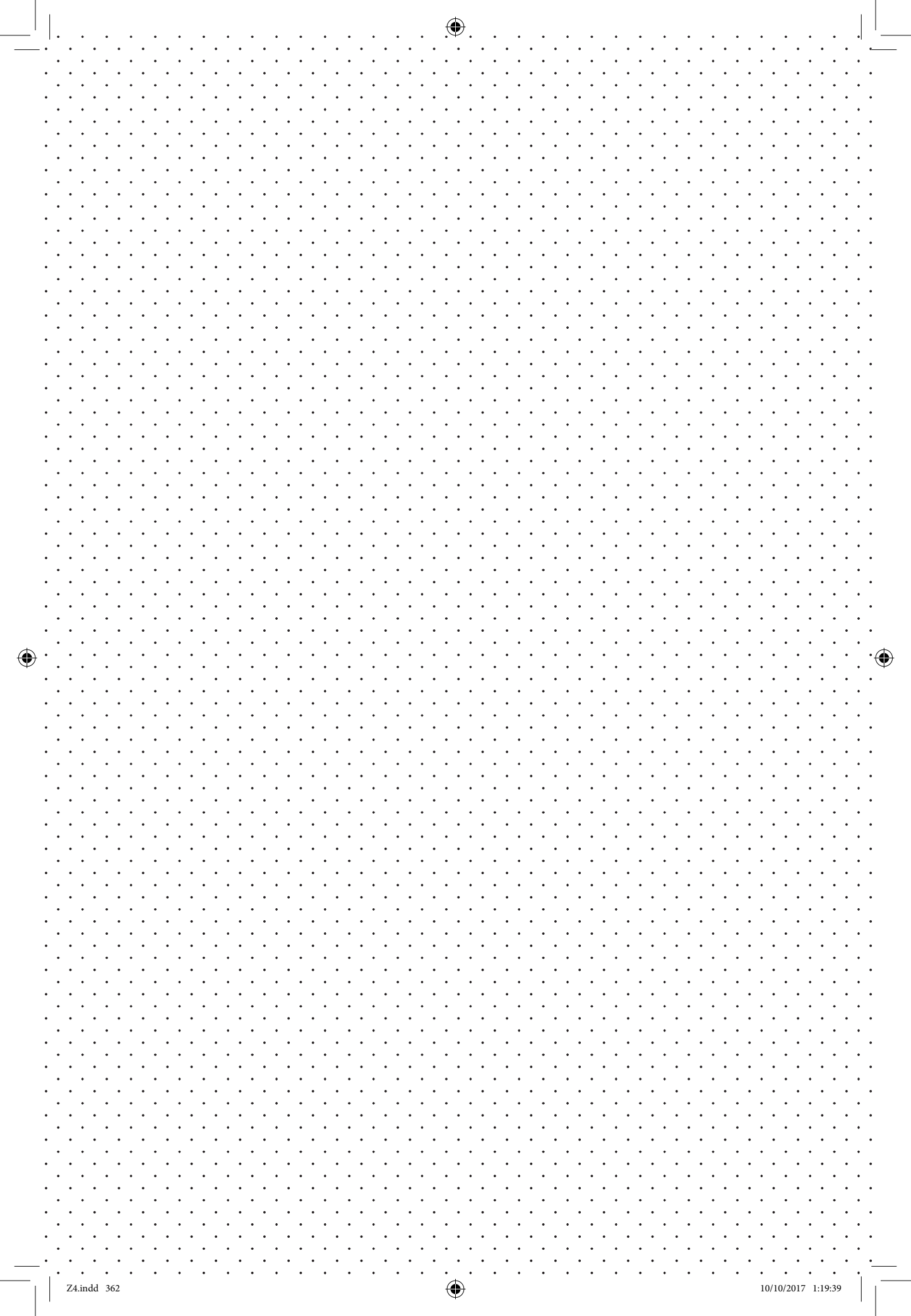
Las fotografías del proceso que la acompañan también enfatizan esta pretensión de abrir el sentido, sin dejar que la pieza se cierre sobre sí misma. *Excéntrica* hace que el tema del proyecto se manifieste al mismo tiempo como sistema de construcción e imagen. La excentricidad es un objeto estructural a la vez que lo que configura la imagen y representación de sí misma.

Tras este repaso de las piezas, podemos constatar que no todas ellas consiguen mantener la tensión que la estrategia performativa aplicada como *modus operandi* debiera articular en un proyecto en el que la performatividad se cuestionase su potencial realizativo. Las piezas, debieran de dar cuenta sobre el cuestionamiento de la necesidad o no de formalizar su cualidad realizativa, decidiendo permanecer en ese estado potencial que le sirve de motor.

Las piezas que mejor resuelven este deseo, este aspecto que el proyecto quería experimentar y poner en jaque, son aquellas que utilizan la performatividad de un modo desnudo, aquellas que dan cuenta y muestran, como si del resultado se tratase, el sistema o estrategia de producción para llevar a cabo la acción. Estas son las

piezas que mantiene en vilo esta querencia del potencial activo y no realizado de la excentricidad como sistema de desarrollo, y por lo tanto las que han sido capaz de producir un goce en su proceso de producción.

Si analizamos el conjunto del proyecto, está claro que *Excéntrica* no se agota, que su propia naturaleza podría seguir produciendo un sin fin de sistemas y lógicas de producción aplicadas. El valor de este proyecto reside en que su tema mismo es un detonante que crea una metodología aplicable a distintos ámbitos, y por lo tanto es un proyecto para emprender procesos de objetualización y que además se agita por agotamiento, no por haber llegado a explorar todas las posibilidades que propone. Dicho lo cual, *Excéntrica* como intención de proyecto procesual que quiere explorar la performatividad como un sistema de articulación de potencialidades no llevada a cabo, como potencias, nos ha resultado válida.



CONCLUSIONES



La presente tesis abordaba, en primer lugar, la tarea de enfrentarse a un trabajo de investigación sin perder el eje de la producción artística. Se proponía, pues, de un trabajo que vertebrara una investigación desde la posición de una artista, con el objetivo de entender, tanto a nivel teórico como de praxis, el trabajo propio. En ese sentido, considero que he conseguido desarrollar un planteamiento metodológico que me ha permitido establecer una dialéctica entre los niveles teórico, formal y de producción.

Concretamente, me enfrentaba a un trabajo de escrutinio de diversas propuestas llevadas a cabo por otros artistas así como las ejecutadas a título personal. Al mismo tiempo, he articulado distintos planteamientos teóricos y filosóficos que pueden ayudar a interpretar los modos de hacer de esas prácticas. Así, considero que he logrado establecer un eje articular entre el aspecto teórico y filosófico que abordan distintas teorías, que más adelante expondremos, con trabajos de artistas reconocidos, y con mi propia práctica artística, en la que he conseguido experimentar los planteamiento iniciales aplicándolos al proceso de producción artística.

364

Las conclusiones se presentan en dos fases. En primera instancia considero como conclusiones parciales las presentadas en cada uno de los cuerpos de ensayo. Con éstas pretendo atender a la especificidad del modo de hacer elaborado en cada apartado. Éstas nos servirán de base para llegar a las conclusiones generales, es decir, una lectura global y articulada que me permita enfrentarme a cerrar este ensayo con conclusiones más completas.

Cada uno de los capítulos habilita un afecto -deseo, amor y goce- que, a su vez, avanza la problemática de enfatizar cada uno de los aspectos de la teoría lacaniana de lo imaginario, lo simbólico y lo real. Hablo de enfatizar uno de los aspectos, ya que tratar de aislarlos en un proyecto resultaría imposible. Nunca ninguno de los órdenes, -imaginario, simbólico, real- puede hallarse aislado del resto, ya que los tres campos funcionan siempre en una interrelación. Por lo tanto, aspiro a subrayar la incidencia de uno de ellos en cada capítulo para reparar en la problemática y el conflicto que proporciona a la praxis artística, teniendo en cuenta que siempre se configuran en una relación de dependencias.



La problemática del deseo, el amor y el goce, nos sirve para tratar el paradigma desde el que se ha abordado el ejercicio de la praxis. Cada uno de ellos avanza un nuevo espacio de operaciones que considero que se muestra válido, a día de hoy, para las prácticas performativas. Respondiendo a uno de mis objetivos iniciales, concretamente el de analizar la forma en que la performatividad puede ser llevada a cabo con un sentido propio y realizativo, cada cuerpo de ensayo experimenta e investiga el procedimiento de la performatividad como estrategia de producción, tratada desde su aplicación en el orden imaginario, simbólico y real.

365

El primer cuerpo de ensayo propone un ejercicio de creación desde la pulsión del deseo. Así, planteo el modo en que este afecto puede proporcionar un espacio de reflexión sobre la problemática de funcionamiento de lo imaginario. Para ello, la práctica performativa tiene que habilitar una estrategia que haga aflorar de forma crítica la confusión que crea el objeto de deseo, una confusión entre lo imaginario y lo real. Se trata de una estrategia en la que lo imaginario, lo sublimado e inalcanzable, suplanta el espacio de lo real, haciendo que el deseo imponga lo inalcanzable, lo imaginario domine el ejercicio y termine imposibilitando una experiencia con lo real.

Por ello, deducimos que si la performatividad aspira a ser crítica con esta confusión, debería generar una reflexión en torno a la producción de imágenes proporcionadas por la propia performatividad. Es decir, tendrá que crear un ejercicio de reflexión sobre la incidencia de los medios de registro, partiendo para esto de la documentación producida como base para un ejercicio reflexivo-productivo, y con el objetivo de enfatizar la idea de que la actividad performativa es un sistema de inscripción de sentido propio. He optado, por lo tanto, en centrar nuestra atención en una operación performativa que cree una mirada crítica sobre el proceso de registro de las prácticas realizativas, enfatizando su capacidad de inscribir sentido y de producción de imagen.

Esta mirada crítica se vuelca sobre el proceso de registro de la acción, y este proceso de documentación desemboca en un ejercicio de inscripción de sentido. Los medios tecnológicos de documentación operan accionando una estrategia en la que la acción se vuelve imagen, lo real se convierte en signo, en huella. Este *modus operandi* hace que la performatividad proceda como un acto inscriptor de sentido con capacidad significadora.

El proyecto de obra propia que he unido a esta forma de acercamiento es *Vexations*, que me ofrecía la posibilidad de activar una exhaustiva investigación sobre el potencial de inscripción de las prácticas performativas. Así, la reflexión derivada del estudio de la teoría y la práctica de otros artistas aplicadas a mi propio trabajo me ha hecho tener una conciencia más profunda de sus lógicas de funcionamiento.

En *Vexations* he podido comprobar que la restricción del uso de los medios de registro para la documentación crea una relación con el proceso de producción de imágenes en el que éstas se ven restringidas a ser huella, invalidando el potencial productivo y performativo que tienen los propios medios de producción de imagen. Esta forma de uso de los medios propicia que el proceso de producción de la imagen no sea un espacio performativo. El único modo de liberar esta problemática será autorizando una participación donde se explote el potencial realizativo de los medios de registro y documentación. De este modo, lo real y la capacidad de acción de la estrategia performativa no se verán neutralizados por su conversión en imagen. *Vexations* y el cuerpo de análisis que le acompaña, en el capítulo del deseo, nos ayuda a dilucidar formas de hacer que activen un sentido crítico sobre la capacidad inscriptora de sentido de la actividad performativa.

No obstante, sentía la necesidad de seguir ahondando en otros modos de acercamiento a la performatividad que fueran capaces de superar el marco que había denominado como deseo, el campo de lo imaginario. Este camino me lleva a abordar el acto creativo desde el afecto del amor, como modo de funcionamiento en el que se analiza la incidencia de las prácticas performativas desde el campo de lo simbólico. El amor genera un cortocircuito de sustitución de la parte (el amante) por el todo. El ejercicio del amor lleva a cabo un proceso de confusión en el que la persona amada, el fragmento, ocupa el lugar del todo, del

absoluto, que le hace ocupar el espacio significativo global. El amor hace que en esta confusión de la parte por el todo, el significado y el significante se confundan y, a pesar de ser consciente de esta operación de suplantación que comete, el amor no cesa de generar este ejercicio de reemplazamiento. Ser consciente de este error de lectura le hace tener que ejecutar una estrategia de dilación del significado, que mantenga esta operación de reemplazo accionada.

Al igual que en el amor, donde la parcialidad suplanta el estatus del todo, la performatividad debe de ser capaz de recrear esta estructura y entablar una relación de sustitución de signos, que promueven una reescritura (como relectura) del significante. Si aplicamos este funcionamiento a la estrategia performativa, observamos que esta treta se mantiene en funcionamiento gracias a que la operación realizativa también es capaz de llevar a cabo un ejercicio de distanciamiento de la consecución del sentido. Para ello la performatividad establece una praxis que lleva a cabo una operación de sustitución signica. Para ser capaz de formular esta suspensión del sentido, la estrategia performativa tendrá que ser capaz de ejecutar un ejercicio simultáneo de lectura y reescritura de sentido. De este modo, la cadena de sustitución de signos se mantendrá accionada, suplantándose una y otra vez y manteniendo la tensión entre significante y significado.

Es por ello que el capítulo explora la performatividad como movimiento retroactivo. Esta herramienta teórica nos vale para comprender una estrategia de relectura que proporciona un nuevo significante.

La operación de reescritura promueve una *différance*, el cambio significante a través del distanciamiento, y consecuentemente, proporciona un espacio de resignificación. La performatividad puede ser entonces entendida como potencia de significación de lectura, al mismo tiempo que de reescritura. Esta performatividad, al revisar y operar retroactivamente, permite establecer una lectura resignificada, que a su vez niega la necesidad de un original, y hace que sea posible reescribir una nueva percepción de lo acontecido. Me interesa especialmente que se genera una operación representacional consciente de que la brecha entre el significante y el significado es irresoluble. Esa fractura es el territorio de conflicto en el que es posible operar, es el espacio que puede dar pie a nuevas producciones plásticas que asuman el fracaso de significar.



Al retornar sobre mi obra *Buen tiempo, buen tiempo en la vida*, pude analizarla desde el prisma de la retroactividad y esclarecer la lógica con la que había actuado en la praxis. En mi objetivo de que el legado de Reich no supusiera un simple tema, un qué ilustrado, la idea de la retroactividad fue la que me permitió accionar una operación que activase el potencial performativo de dichas teorías, y crease lecturas de carácter realizativo sobre el pasado. Al volver sobre las piezas una a una, constaté la importancia del montaje expositivo para conseguir la articulación de piezas-signo como distanciamiento, como estrategia que irrumpe en la ilusión de encontrarnos ante un ser completo. Así, puedo concluir que la performatividad presente en el proyecto despliega a la vez que cuestiona la capacidad de lectura resignificante de la estrategia realizativa; incidiendo en la problemática del orden simbólico, opera en esa brecha que el amor crea entre el significado y el significante.

368

Esta performatividad asume su incapacidad de significar, y por ello renuncia a la imposición contemporánea de tener que ilustrar nada. En su lugar, esta estrategia de producción repara en lo realizativo, otorga espacio al cómo para que el procedimiento demuestre su capacidad signíca, y es este cómo quien, operativo, establece un significante. *Buen tiempo, buen tiempo a la vida*, tras la elaboración del segundo cuerpo, se presenta ante mis ojos como un proyecto artístico que atiende al proceso como espacio relevante y productor de significante; como un proyecto artístico que empieza a dejar de lado la necesidad de un tema para ocuparse del potencial de la operación forma retroactiva.

El tercer y último cuerpo de ensayo está guiado por la idea de goce. Al contrario de la creencia generalizada, el goce se encuentra en el polo opuesto del placer y, lejos de ser un liberador de tensión, consiste precisamente en posicionarse en esa tensión que el placer trata de liberar. Es por lo tanto su imposibilidad resolutive, su situarse en la tensión, lo que caracteriza al goce, y es desde esta tensión desde donde se producirá el acontecimiento.

Si nos acercamos al goce desde un planteamiento de la práctica artística, supone un acercamiento a la tarea de producción desde el paradigma de enfrentarse a lo real. El goce es aquel excedente que se



produce en la colisión insalvable con lo real. El goce no problematiza ni con lo simbólico ni con el imaginario, el campo de acción del goce es aquel en donde surge un fenómeno.

Este fenómeno va a resultar fundamental. De hecho, operar desde el paradigma de lo real supone que lo performativo tenga que activar una operación de producción basada en el orden acontecimental. Esta estrategia de producción se caracteriza por tener la capacidad de crear un suceso contingente que haga colisionar lo simbólico y lo imaginario contra lo real a través de un acontecimiento. Definimos como tal al suceso no esperado que golpea lo real, creando un encuentro de potencias que reordena todo el campo hasta entonces perceptible. Se trata de un fenómeno irruptivo que pierde su miedo a no significar. A la estrategia performativa capaz de crear un acontecimiento de lo real no le ocupa el referente imaginario o lo simbólico, no le ocupa el desencuentro entre significado y significante, solo le ocupa hacer surgir un nuevo orden de significante. La estrategia performativa que acciona el goce se ocupa de proporcionar un acontecimiento puro, un acontecimiento que reordena la percepción y el campo significante, que restablezca incluso el significante mismo. La performatividad creará, como si un poema fuese, un acontecimiento de puro sinsentido, pero que a su vez es constitutivo de sí mismo. Se trata de una estrategia performativa con una forma de operar que encuentra la lógica en establecer la operatividad sobre sí misma.

Se trataría de una operación en la que el lenguaje performativo se niega su capacidad de inscripción, y deja de pretender ser una operación de inscripción de sentido. Se trata de una performatividad conocedora de su potencial, que goza de ella, permitiéndose no tener que llevar a cabo su cualidad realizativa. Esta performatividad se ocupa en mantener el proceder activo que establece un encuentro de las potencialidades inconclusas, estableciendo una maniobra productora que sabe que lo realizado ya no le pertenece. Casi me atrevo a calificarla de performatividad resabida, que opta por mantenerse en la tensión de la contingencia de la realización para no renunciar a su potencial y para no cerrar nunca el ciclo autopoietico de reflexividad y crítica sobre sí misma. Esta estrategia de producción exige un proyecto que ya no puede ser más que un proceso, un proceso donde los acontecimientos sensibles y relevantes serán capaces de crear un corpus de desarrollo.

En este tercer cuerpo me concentré en mi obra *Excéntrica*, que precisamente nació de mi necesidad de partir desde un cómo en lugar de desde un qué; es decir, me interesaba desarrollar un estado reflexivo sobre su propia operatividad, de manera que a partir de ahí se fueran creando acontecimientos que me permitieran ir construyendo paulatinamente. El tema no consistía en algo a ilustrar, sino que definía la forma de activar la praxis, un lenguaje propio de producción, sin un eje central claro que dirigiera el proceso. La performatividad se presenta en este caso como *modus operandi*, como estrategia que crea una situación de irresolubilidad, de tensión performativa de realización, que es característica del goce.

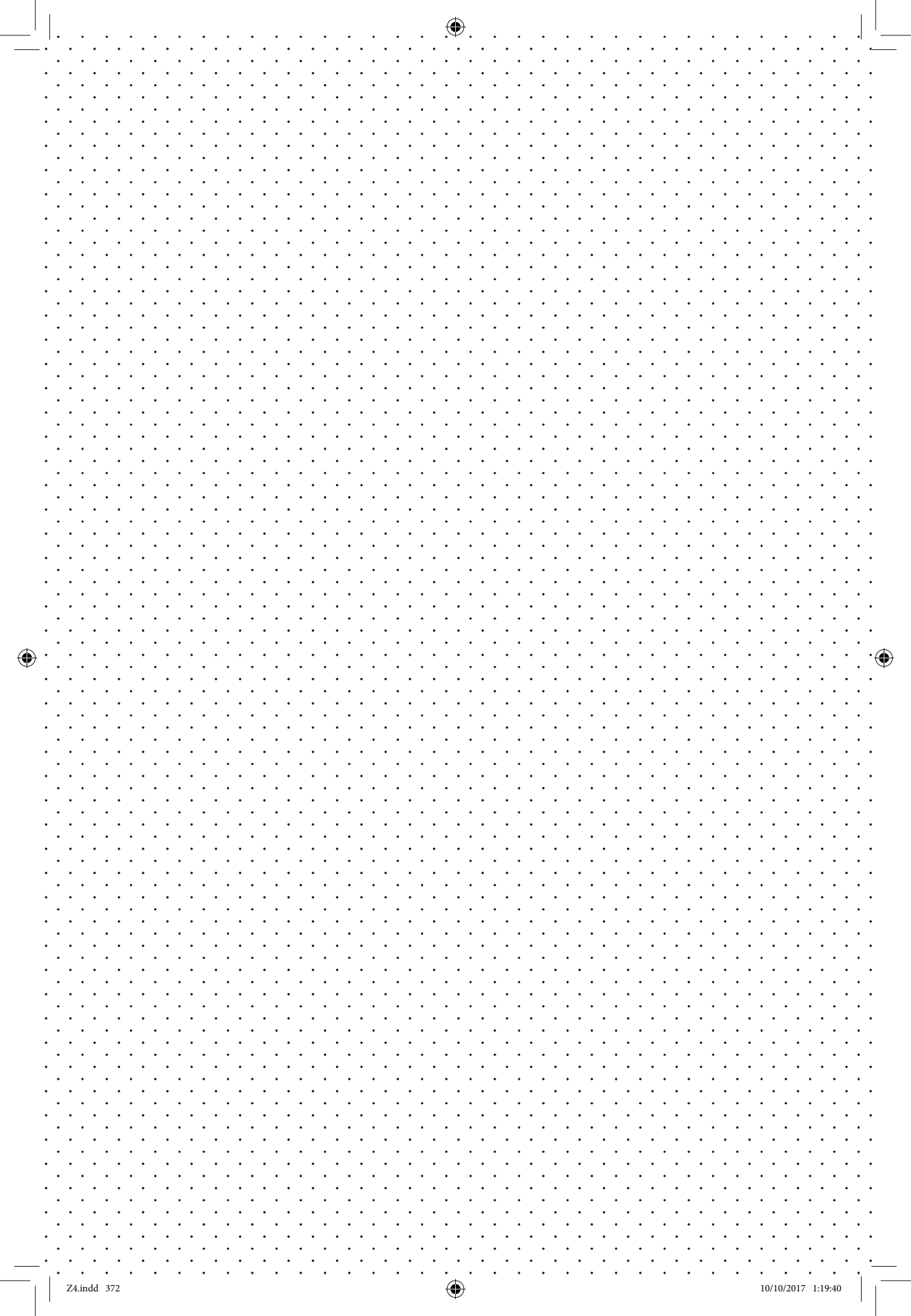
Para concluir y completar estas conclusiones, diremos que esta investigación propone tres paradigmas distintos que la performatividad puede habitar en el ejercicio de las prácticas contemporáneas. Se trata de tres territorios afectivos que proporcionan a la performatividad distintas estrategias de producción, que le posibilitan crear puntos de encuentro con otras disciplinas; tres lugares desde los que la performatividad adquiere distintas estrategias de producción y encuentro con el resto de prácticas artísticas. Acompañando a estos paradigmas, he querido presentar tres proyectos que accionan la performatividad entendida como estrategia de inscripción, como estrategia de lectura reescribiente y como renuncia a la cualidad inscriptora de ésta.

Este recorrido nos ha permitido observar la forma en que las distintas estrategias de realización del proyecto artístico crean un sucesivo desplazamiento del qué (tema) del proyecto creativo, otorgándole paralelamente más énfasis al cómo (proceso). Ello procura que la propia concepción del proyecto se enfrente a un viraje procesual que le condiciona en la concepción del propio propósito experimental.

A través de esta investigación, he conseguido definir estos tres lugares donde considero que la performatividad puede seguir siendo efectiva y no caer necesariamente en los territorios agotados a los que el aprovechamiento manierista le ha llevado. Buscaba para mi práctica, y en estos lugares he encontrado, una performatividad cuestionadora de sí misma y en búsqueda de nuevos modos de poder ser; una performatividad que encuentra brechas donde poder

operar para seguir siendo una fuerza latente, en esta contemporaneidad en donde parece haberse convertido en lugar común para todos los ámbitos de la humanística.

Una performatividad que no quiere ser cualidad sino procedimiento.
Una performatividad que no es un qué, sino que postula un cómo para poder seguir siendo una forma insurgente.



BIBLIOGRAFÍA



ADORNO, T. y BENJAMIN, W. (1998). Correspondencia 1928-1940. Madrid. Trotta.

AGAMBEN, G. (1999). Potentialities. Stanford, California. Stanford University Press.

(2005). El hombre sin contenido. Barcelona. Átera.

(2005). Lo Abierto, El hombre y el animal. Valencia, Pre-Textos.

(2006). La Comunidad que viene. Valencia. Pre-textos.

ARDENE, P. (2006). Un arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación. Murcia. Azarbe, S.L.

374

APPADURAI, A. (2007). El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia. Barcelona. Tusquets.

ARENDT, H. (1963). Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal. Barcelona. Lumen Ensayo.

AUSTIN, J.L. (1998). Cómo hacer cosas con palabras. Barcelona. Paidós.

BADIOU, A. (1988). *l' être et L'événement*. Paris. Seuil. - (1999). El ser y el acontecimiento. Buenos Aires. Manantial.

BARTHES, R. (1987). El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona. Paidós Comunicación.

(1995). La cámara Lúcida. Barcelona. Paidós Comunicación. (1989).

(2000). Fragmentos de un discurso amoroso. Madrid. Siglo XXI.

(2002). Ensayos críticos. Barcelona. Seix Barral.

(2007). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona. Paidós Comunicación.

BAUDRILLARD, J. (1978). Cultura y Simulacro. Barcelona. Kairós. - (1991). La transparencia del mal. Barcelona. Anagrama.

BAUMAN, Z. (2009). Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre. Barcelona. Tusquets.

BENJAMIN, W. (1983). Charles Baudelaire: A Liryc Poet in the era



of High Capitalism. London and New York. Verso.
(1986). Reflections. Nueva York. Peter Demetz.
(1991). Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid. Taurus.
(2008). Sobre la fotografía. Valencia. Pre-Textos.
(2014). Iluminaciones. Baudelaire. Madrid. Abada.
BLASCO, S. (2013). Investigación artística y universidad: materiales para su debate. Madrid. Asimétricas.

BOURRIAUD, N.(2004). Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo.
(2006). Estética relacional. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo.
(2009). Radicante. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo.

375

BOLTER, J.D. y GRUSIN, R. (2000). Remediation. Understanding New Media. Massachusetts. The Mit Press.

BISHOP, C. (2005). Installation Art. London. Tate Publishing.

BREA, J.L. (2002). La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca. Consorcio Salamanca.
(2005). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid. Akal.

BRETCH, B. (2004). Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento. Escrito sobre teatro. Madrid. Alba.

BUCI-GLUKSMANN, L. (2006). Estética de lo efímero. Madrid. Arena Libros S.L.

BUTLER, J. (1997). Excitable speech. A politics of the Performative. New York & London. Routledge.
-(1997). Lenguaje, poder e identidad. Madrid. Síntesis S.A.

DE NAVERÁN, I. y ÉCIJA, A. (2013). Lecturas sobre danza y coreografía. Artea.

- DEBORD, G. (2000). *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia. Pre-Textos.
- DELEUZE, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona. Anagrama.
- (1984) *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona. Paidós.
- (2000). Nietzsche. (1965). Traducción de Isidro Herrera Alejandro del Río. Madrid. Arena Libros.
- (2004). *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona. Paidós Comunicación.
- (2006). *Conversaciones*. Valencia. Pre-Textos.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia. Pre-Textos.
- (2008). RIZOMA. Introducción. Valencia. Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos la editorial del hombre. Primera edición 1989.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona. Paidós.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. Antonio Machado Libros.
- (2009). *Ser cráneo*. Madrid. Cuatroediciones
- (2012). *Arde la imagen*. México. Ve S.A de C.V.
- (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.
- DUPUY, J.P. (2002). *Por un catastrophisme éclairé*. Paris. Essais.
- ECO, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona. Ariel.
- EINSTEIN, C. (2002). *La Escultura Negra y otros escritos*. Barcelona. Gustavo Gili, S.A.
- FREUD, S. (1999). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traducido del alemán al inglés bajo la dirección general de James Strachey. (1923-1925) 24 vol. London. The Hogarth Press.
- FISCHER –LICHTTE, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid. Abada.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. La vanguardia a finales del siglo. Madrid. Akal/ Arte Contemporáneo.
- FOUCAULT, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid. El Libro de Bolsillo. Alianza.

GALLOWAY, A.R., THACKER, E. y MACKENZIE, W. (2013). Ex-comunication. Three inquiries in Media and Mediation. Chicago & London. The University of Chicago Press.

GOLDSMITH, D.A. (2003). El documental. Barcelona. Océano.

GREEN, D. (2007). ¿Qué ha sido de la fotografía? Barcelona. Gustavo Gili.

GOMBRICH, E.H. (1987). La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid. Alianza

GUASCH, A.M. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid. AlianzaForma.

(2016). El arte en la era de lo global: 1989-2015. Madrid. Alianza.

GUATTARI, F. (1996). Caosmosis. Buenos Aires. Manatíal.

GUY, D. (2010). La sociedad del espectáculo. Valencia. Pre-Textos.

HANTELMANN, D. (2010). How to do things with art. Zurich. JPR/Ringier.

KAFKA, F. (2013). El proceso. Madrid. Alianza.

KOSOFKY SEDGWICK, E. y BELBEL BULLEJOS, M.J. (2013). Conocimiento feminista y políticas de traducción I. San Sebastián. Arteleku.

(2014). Conocimiento feminista y políticas de traducción II. San Sebastián. Arteleku.

KRAUSS, E.R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid. Alianza.

KRISTEVA, J. (2000). El porvenir de una revuelta. Barcelona. Seix Barral S.A.

LEPECKI, A. (2006). Agotar la danza, performance y política del movimiento. Madrid. Universidad de Alcalá de Henares.

LYOTARD, J.F. (1998). La condición postmoderna. Madrid. Cáte-



dra.

MAGION, E., et al. (2009). *Ne pas jouer avec des choses mortes*. Paris. Les presses du Reel.

MORAZA, J.L. (2007). *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cedeac

MARCHÁN FIZ, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Akal.

McLUHAN, M., y FIORE, Q. (2001). *The médium is the massage. An inventory of effects*. Gingko Press. Penguin Books.

378

MILLER, J.A. (1983). *Todo el mundo es loco. Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*. Buenos Aires. Paidós.

NICHOLLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona. Paidós.

(2013). *Introducción al documental*. México D.F. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

OITICIA, H. (2013). *Materialismos Hélio Oiticica*. Buenos Aires: Manantial

OTEIZA, J. (1997). *Goya mañana*. Navarra. Fundación-Museo Jorge Oteiza.

PHELAN, P. (2005). *Unmarked. The politics of performance*. London and New York. Routledge. Taylor & Francis e-Library.

RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Ed. Ellago ediciones. S.L. Castellon. La Fabrique éditions, Pontevedra España.

RUSH, M. (1999). *New Media in Late 20-th Century Art*. London. Thames & Hudson Ltd.

SAN MARTIN, J. y MORAZA, J.L. (2006). *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Paper Laborategia. Navarra. Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza.

SCHWARTZ, H. (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid. Cátedra.

SONTAG, S. (2014). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Ma-



drid. Debolsillo.

(2014). Sobre la fotografía. Madrid. Debolsillo.

(1996). Contra la interpretación. Madrid. Alfaguara.

(2003). Ante el dolor de los demás. Madrid. Alfaguara, Santillana Ediciones Generales.

VV.AA. (2013). 18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidro Valcárcel Medina.

VV.AA. (2011). En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica. Barcelona. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

VV.AA. (2015). Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. Madrid. Brumaria.

VV.AA. (2010) Revista de Estudios de Danza. Práctica e investigación. Madrid: servicio de publicaciones de la universidad de Alcalá.

VV.AA. (2006). Out of actions. Between performance and the objects, 1949-1979. London. Thames&Hudson.

WALL, J. (2007). Fotografía e inteligencia líquida. Barcelona. Gustavo Gili.

ZIGMUND, B. (2007). Tiempos líquidos. Barcelona. Tusquets.

ZIZEK, S. (2009). Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales. Barcelona. Paidós.

-(2014). Acontecimiento. Madrid. Sexto Piso.

ARTÍCULOS

AGUIRRE, P. "Ibon Aranberri: huellas" en revista de arte contemporáneo Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento. N° 14.

ALBARRAN, J. y ESTELLA, I. et al. (2015). "Introducción, llámalo performance: historia, disciplina y recepción.", en *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* Madrid: Brumaria, A.C. p.11.
AUSLANDER, P. (2006). "The performativity of performance documentation." *Journal of performance and art. Mit press journal* .Vol 28, issue 3, Septiembre 2006. pp.1-10.

380

DOMANSKA, E. (2011). "El viraje preformativo de la humanística actual", en revista *Criterios* nº37, *Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. La Habana pp.125-142.

ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, C. & IRURETAGOIENA LABEAGA, Z. (2016). "Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum: el discurso como entramado performativo." *Revista Croma, Estudios Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717, 4 (8): 33-42. p. 35.

FREUD, S. Historia de una neurosis infantil, más conocida como el caso del Hombre de los Lobos, fue escrita en 1914 y publicada en 1918. *Complete Psychological Works of Sigmund Freud, The Vol 17: "An Infantile Neurosis" and Other Works, Vol. 17.*

GARCÍA, D. (2011) "Más mística que racionalista, alcanzar verdades que la lógica no puede alcanzar" en *Entorno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: *Contra textos. Museu d'Art contemporani de Barcelona (MACBA)*. p.59.

GREEN, D. y LOWRY, J. (2007) "De lo presencial a lo preformativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfico" en *¿Que ha sido de la fotografía?* Barcelona. Gustavo Gili, SL. p.53.

HINOJOSA, L. (2015). "Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos." en *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.

JONES, A. (1997). *Presence in Absentia. Experiencing performance as Documentation*. *Art Journal*, Vol 56, nº4, 18997, pp.11-18.

LACAN, J. (1963). *El seminario. Libro 10. La angustia*, inédito, clase 13, 6-3-63. (1999). Referenciado en LACANIANA ISSSN 1668-737X, Numero 5 N(nueva época) Junio 2005, Foro Psicoanalítico, de Buenos Aires. *Realidades sexuales y el inconsciente*. Editorial Dunken. Buenos Aires 2005.

MAZZUCHELLI, A. (2005, octubre). *La producción de presencia y las humanidades*. Entrevista a H.U Gumbrecht . *Nomadas nº23*, Universidad Central Colombia, pp.185-192.

381

MORAZA, J.L. (2004). “El deseo del artista”. Transcripción seminario “Arte y Saber”, conferencia realizada en Arteleku. San Sebastián y UNIA (Sevilla).

MORAZA, J.L, (2006) “El reverso del dibujo” en Oteiza Laboratorio de papeles, Orkoien: Fundación Museo Oteiza. p.168.

O’DELL, K. (1997). *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s*. *Performance Research* 2, 1: pp.76-77.

PHELAN, P. (2003). *Performance, Live Culture and Things of the Heart*, *Journal of Visual Culture*.p.295.

STILES, K. (“Incorrupted Joy, International Arts Actions”, en VV.AA.: *Out of actions. Between performance and the objects, 1949-1979*. Op.cit, p.293.

STILECITADA, K. por Amelia Jones en, “Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, College Art Association.pp.11-18.

WALL, J. (1995). “Señales de indiferencia-. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, art. Cit, p.282.

REVISTAS Y CATÁLOGOS

BARRAGAN, P. (2001). "No lo llames Performance". Salamanca. El Museo del barrio.

FONTDEVILA, O. (2016). "Performativity as a Modus Operandi". http://oriolfontdevila.net/wp-content/uploads/2016/11/Oriol-Fontdevila_Performativity-as-a-Modus-Operandi.pdf

GUERRA, C. (2003) "Kolpez Kolpe, Iñaki Garmendia "en Zehar, (nº 52, Pag.65)

382

La Caixa Obra Social. (2005). "Tiempos de vídeo. 1965-2005. Colección nouveaux médias del centre pompidou con la participación de la colección de arte contemporáneo".

MAGION, E. et al. (2009). "Ne pas jouer avec des choses nortes". Paris: Les presses du Reel.

MEDINA, C. (2015). "Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular" (Catálogo de la exposición CA2M, Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo celebrada 22/082015-07/06/2015 y Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, México, celebrada 22/08/2015-07/02/2016 D.F.) p. 52.

MORITZ, K. (2008). Ausencia de la acción, Sala Rekalde (Catálogo de la exposición Ghost Box celebrada en Bilbao del 10 de Julio al 21 de Septiembre del 2008) p.85

VERGARA, L. (2008) La voz que vuelve, Sala Rekalde (Catálogo de la exposición Ghost Box celebrada en Bilbao del 10 de Julio al 21 de Septiembre del 2008) p.111

VV.AA. (2015). Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular (Catálogo de la exposición CA2M, Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo celebrada 22/082015-07/06/2015 y Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, México, celebrada 22/08/2015-07/02/2016 D.F.) p. 52.

ZEHAR-65-. (2008). Cuerpos Frontera. San Sebastián. Arteleku.
-(2009). Performancedición. San Sebastián. Arteleku.

PUBLICACIONES DIGITALES

ACCONCI, V. http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/blinks-1969/

AUSLANDER, P. Op.cit. p.4 <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1>

BARTHES, R. (1964). “Retórica de la imagen.” en Comunicaciones n4. p.42, http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71.

BERNAT, R. <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>

383

BRAIER, E. “Puntualizaciones desde una relectura de la retroactividad (Nachträglichkeit; après-coup) en la obra de Freud” en Interca-vis. 21.< http://intercanvis.es/articulos/21/art_n021_03R.html >

CONSTANTE, A. (2014) Web Casa/arte/MAR <http://www.obrasdarte.com/mar-abre-mostra-de-jonathas-de-andrade-por-adriane-constante/?lang=en>

DERRIDA, J. (1986). La Diferencia/ [Différanace]. p.7. Edición electrónica de www.philosophia.cl Escuela de filosofía Universidad ARCIS.

GRAU, C. Look Again. <http://carolagraupress.wixsite.com/carolina-grau/look-again?lightbox=i8kmo>

Pagina Web Galería Moises Perez de Albeniz. [http:// www.moises-perezdealbeniz.com](http://www.moises-perezdealbeniz.com)

FRATINI, R. “Ex operato” Pagina Web Roger Bernat .< <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>>

GUIMARÃES, J. (2015). “Entrevista a Roger Bernat “ en Archivo Virtual de artes escénicas. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&clase=&tipo=> . [Consulta 25/02/2017]

Yael Davids < <http://yaeldavids.com/pdf/Portfolio-2012-IMGS.pdf> >

EUBA, J.M., <http://carrerasmugica.com/exhibition/jon-mikel-eu->

ba-2015-notacion-adicional-y-equivalencias/ . p. 1. Última consulta 24/04/2017.

MILLER, J.A. Transcripción entrevista con Jacques Alain Miller en Nueva escuela Lacaniana del campo Freudiano, Ciudad de México. <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Problemas-de-pareja/352/Sobre-el-amor-Jacques-Alain-Miller>

PREGO, S. “Centro de Arte Laboral de Gijón” <https://www.youtube.com/watch?v=HTrLVpuzpvg> [Última consulta 10/03/2016]

