

Cuerpo en boca: El cuerpo como agente discursivo en las prácticas de performance o arte de acción.

Introducción.

El presente artículo trata sobre el lenguaje, los mecanismos, las prácticas y los procedimientos del arte de acción. ¿Qué es la *performance*? ¿Para qué sirve? La *performance* sucede. Es el resultado de un proceso y de la interacción entre agentes transformadores, circunstancias, realidades y entornos. No hay certezas.

Después de haber presenciado varias *performances* etiquetadas como tal, comencé a preguntarme en qué consiste dicha práctica; cuáles son las circunstancias para que eso ocurra. Hace un tiempo me encontré un libro en casa que parecía contener información al respecto. A partir de ahí, empecé a interesarme más sobre esta disciplina artística.

Este trabajo tiene como objetivo conocer parte del lenguaje del arte de acción a través del análisis de tres obras que transitan por el universo del cuerpo; su estructura, paisajes, intersticios y dimensiones: *Ser Devenir*, de Lara Brown; *Tensiones en ángulo de 90 grados*, de Laura Corcuera, y *Sobre la espera*, de Ana Matey. Se han elegido estas tres piezas por el particular tratamiento que hacen sus autoras de la corporalidad en relación con el tiempo y el espacio y, en consecuencia, por la proyección y las lecturas que genera un cuerpo siendo el foco de la acción. Para ello se ha consultado bibliografía sobre la historia y la teoría de las prácticas de la *performance* y sobre la transcendencia del cuerpo como

elemento performativo. A su vez, se ha mantenido un intercambio conversacional con dos de las tres artistas (Lara Brown y Laura Corcuera) cuyas obras se analizan aquí, con el fin de partir de una fuente de información más próxima y personal, de conocer cómo entienden y viven ellas la *performance*, por qué la hacen y cómo es su proceso de creación.

En este artículo se ofrece, en primer lugar, un acercamiento al concepto y contexto de la *performance*, es decir, qué se entiende por el arte de acción, cuáles son sus coordenadas fundamentales, qué y quiénes intervienen y cuáles son sus propósitos. Asimismo, se describe brevemente el panorama del arte de acción en España; cuál es su historia y quiénes algunas de las diversas figuras más representativas. A continuación, se aborda la idea del cuerpo como discurso (agente enunciador), como ser-objeto y como ser-sujeto. Esto es el ser como materia y organismo y como mente, idea y espíritu. Se explicará cómo el cuerpo constituye una interfaz, un código y, por lo tanto, un texto expuesto a la multiinterpretación. Partiendo de este planteamiento, se analizan las obras de las tres *performers* mencionadas, quienes exploran y habitan los territorios, los límites, el tránsito, la subjetividad, la transformación y el devenir de los cuerpos y de las dimensiones espacio-temporales. De esta manera se comprobará cómo el cuerpo, a pesar de ser una entidad abstracta, integra un elemento discursivo, dadas su agencialidad y condición de partitura motriz, gestual y textual.

1. Aquí y ahora. Tiempo, espacio y presencia. Qué se entiende por *performance*.

La *performance* o el arte de acción es una intersección e interrelación de interdisciplinariedad. Puede entenderse y concebirse de varias maneras y desde diferentes perspectivas.

No es una disciplina concreta o en concreto. Es proceso, edición, presente, expectativa, palimpsesto, situación. No es una representación; es una presentación; presenta. No se interpretan personajes. En la *performance* el/la artista es sujeto y es objeto.

Nadie sabe el resultado, se está haciendo; podría decirse incluso que no hay resultado, sino simplemente el desarrollo de una proposición de una situación. [...] Muchas veces no sabes cuándo empieza ni cuándo termina; no tiene los mismos elementos respecto a una obra plástica tradicional (Ferrer, 2009: 20).

Consiste en exponer una serie de estímulos, la realidad circundante, para producir significado, un impacto, una impresión: «Podemos engranar el lenguaje y las estrategias de estimulación que nos rodean y crear algo nuevo» (Roysdon, 2009: 68). Trata de «reinterpretar la realidad construyendo o reconstruyendo conceptos mediante lo efímero del tiempo real, del cuerpo y de un concepto socio-espacial determinado» (Tejo, 2009: 77). La idea de *performance* como edición «se ubica en la decisión de aceptar o rechazar el estímulo» (Roysdon, 2009: 65). Esto es, tanto la decisión de aquello que se toma del medio, como la de suprimir, eliminar, incorporar o transformar lo que se escoge.

La *performance* gira en torno a tres coordenadas o dimensiones esenciales: tiempo, espacio y presencia. Posee un carácter efímero e inédito y, en buena parte, impredecible. «En *performance*, como en la vida, ni se repite, ni vuelve ni se posee. Es un tiempo limitado que ha tenido un antes y tendrá un después. [...] La *performance* ocurre, nos ocurre; por eso no vale ni que lo expliquen ni que te lo expliquen» (Cueto, 2009: 81). La obra performativa es de naturaleza voluble, resulta inmediata y a la vez procesual; está en construcción y, por lo tanto, es única e irrepetible. «Es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora, por un enunciador y un destinatario,

en unas circunstancias compartidas, haciendo coincidir los dos ejes de la comunicación social» (Vilariño Picos, 2013: 223). Siendo el tiempo policrónico y performativo, tiene lugar un arte de acción que se va haciendo. Esta evanescencia supone un problema de preservación en el tiempo en cuanto a su formato de conservación y reproducción. Los archivos de vídeo y fotografía son documentos que solo sirven «como estímulo a la memoria para recordar la acción» (Raventós Pons, 2011: 26).

El espacio, al igual que el cuerpo, constituye un elemento crucial y asaz significativo. Es parlante, performativo y sígnico-semántico. Existe como lugar material y tangible, territorio de afectación^[1], interacción, exposición y tránsito. Se juega con el espacio real y el espacio artístico, cuyas barreras y/o fronteras se diluyen. «Existe una noción de espacialidad que es propia de las prácticas artísticas: su capacidad de materializar nuevos espacios, espacios-otros, situados más allá del espacio real. [...] La materialización efímera, pero constatable, de un espacio» (Garbayo Maeztu, 2016: 171). Esos intersticios se visualizan como “heterotopías” –según el término acuñado y propuesto por Foucault–, es decir, como «contra-espacios que no están codificados socialmente» (Garbayo Maeztu, 2016: 171). El espacio también puede ser un medio de experiencias ética y estética, en tanto que configura y codifica un territorio de significado de acuerdo con unos valores, una ideología y un concepto de belleza asociado al ámbito de “lo artístico”.

La presencia viene determinada y materializada por la corporalidad. El artista es cuerpo, sujeto y objeto. Esta entidad corpórea deviene el sujeto de la acción, epicentro y vórtice de la teoría de la recepción. La presencia física del artista establece una relación (*relación*) con el arte y con el espectador, cuya pasividad intenta alterar, ya que, quiera o no, se encuentra situado en el interior de la acción. «La presencia del cuerpo, su materialidad, mediatizada por la iterabilidad, es capaz de abrir nuevas perspectivas corporales

distintas incluso de la nuestra propia» (Garbayo Maeztu, 2016: 21).

El inexorable vínculo que se crea entre artista y espectador convierte a este último en *spect-actor*, es decir, no solo en partícipe de la acción, sino en responsable, incidente, detonante, escenario de la misma. La reciprocidad entre estos dos “tipos” de sujetos es un fenómeno determinado por la interrelación y la afectación. El espectador también tiene potestad sobre la acción; es más, toma decisiones continuamente desde la perspectiva en que decide situarse. Forma parte de la *performance* desde el momento en que decide presenciarse. A su vez, el espectador es un componente del plano sonoro, se integra dentro de él; de las dimensiones espacio-tiempo, de la semioticidad. Si irrumpe o interviene en el transcurso de la acción, esta es susceptible de transformarse, de intensificarse, de adoptar otro curso semántico y pragmático, otro punto de vista, así como de finalizar. Ahí reside el potencial transformador del arte y el afán de que el espectador se convierta en actante, en co-sujeto: «La transformación de la obra de arte en acontecimiento y de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico» (Fischer-Lichte, 2017: 46). Tiene lugar una bilateralidad, retroalimentación y reciprocidad de significados entre público (espectador activo) y artista/*performer*.

Por otra parte, «cada individuo genera significados acordes con sus condiciones subjetivas» (Fischer-Lichte, 2017: 307). En este sentido, el significado se vuelve opinión y libre interpretación. A menudo agobian el vacío de sentido y coherencia y el desconcierto provocados por las *performances*. Es un tema más que recurrente. Cuando la gente asiste y forma parte de una *performance* cuestiona su “argumento” y finalidad, porque padece la necesidad de entender las circunstancias que le rodean: «Entonces, ¿qué significado tiene esto que hemos visto? ¿Qué quiere decir el/la artista con esto? ¿Quiere

transmitir una idea en concreto? ¿Por qué hacen esto así? ¿Qué es esto? ¿Y esto es arte? Eso yo también lo sé/puedo hacer[2]». Lo cierto es que estas preguntas no tienen una única respuesta en términos de verdad absoluta. Todas las opiniones, visiones y consideraciones son válidas. Ahora bien, si hay algo que caracterice a la *performance* es la transgresión, la perturbación, la reflexión, la agitación y la *desestructuralización*. Constituye una herramienta, una estrategia y un medio de conflicto y afectación. Como arte de acción, la *performance* presenta micro o macroacciones dentro de unas coordenadas de tiempo-espacio-presencia. Obviamente, existen multiplicidad de acciones y variedad de actantes, pudiendo interferir e intervenir en ellas diversidad de espacios, de sujetos, de objetos y de otros elementos que lo conforman, como puede ser el sonido. «La sonoridad genera siempre espacialidad (no solo en el sentido del espacio atmosférico). La vocalidad, además, produce siempre corporalidad. Con y en la voz se originan tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad» (Fischer-Lichte, 2017: 255). Según el paradigma de la estética hermenéutica, cualquier elemento es un incesante generador de sentidos y significados. Una acción puede ir desde medirse el cuerpo y contarse infinitamente los dedos de las manos –como hicieron Esther Ferrer (*Íntimo y personal*) y Àngels Ribé (*Counting my fingers*) en los años setenta–, hasta enunciar el abecedario en inmersión (debajo del agua). Se busca transcender la vulnerabilidad y explorar los límites.

La *performance* juega con la liminalidad, esto es, con los niveles de umbral y tránsito; algo que tiene que ver con el proceso y el estado procesual de las cosas, ya sean etapas de la vida, estados de ánimo, crecimiento, deterioro, duermevela, hipnagogia, viaje, etc. Lo liminal es eventual, puntual, intermediario, transitorio, puente, suspensión, limbo, atemporalidad o intemporalidad. Una sala de espera, como su nombre indica, es un lugar que precede a otra situación, un proemio. La liminalidad nos sitúa en un límite o frontera

(física, mental o emocional) indeterminada, ambigua, vacilante y cambiante. No es ni A ni B, sino porvenir y preámbulo. Por otra parte, explora los límites de lo políticamente correcto, de lo prohibido, lo tabú, lo marginal, lo excéntrico, lo inefable, clandestino. Además, también aborda el universo de lo cotidiano; cuestiona y transgrede las convenciones, lo normativo, lo tácito y preconcebido.

Está claro que la *performance* es un concepto muy amplio, en gran medida abstracto, indefinido e indeterminado y, sobre todo, polémico en cuestiones categóricas. Otro de los problemas que suscita esta disciplina artística es el debate sobre su clasificación, definición y categorización. Como ya se ha indicado, al público le agobian la imprecisión y el vacío nominal de lo que observa; necesita certezas y explicaciones concretas y clarividentes para asimilar contenidos. «¿Qué es *performance*? ¿Entonces esto es (una) *performance*? ¿Qué diferencia hay entre teatro y *performance*?». El arte de acción no es teatro porque no representa, sino que, como ya se ha comentado, *presenta*; es presente y, como todo acto presente y de presencia, se contempla imprevisible, a pesar de que pueda seguirse una partitura de la(s) acción(es) a presentar. Aunque en ocasiones aparente rasgos de teatralidad, queda lejos de su intención, ya que no concibe el hecho teatral como espectáculo sino, más bien, como acontecimiento. Presentación y representación son concebidos, en principio, como conceptos antagónicos, asociándose el primero a la inmediatez, naturalidad, autenticidad, totalidad y “experiencia de plenitud”, y representación, por el contrario, a metarrelato, mimesis, imitación, reproducción y prescripción. Sin embargo, de acuerdo a la teoría propuesta por Fischer-Lichte, «la percepción puede dar un giro en el mismo acto de percibir» (Fischer-Lichte, 2017: 295), es decir, que la interpretación está condicionada por la percepción fenoménica de cada individuo. Esto es el fenómeno de la “multiestabilidad perceptiva”. La percepción viene determinada por un estado de consciencia que nos hace percibir y entender

algo como ese *algo*. Si el espectador «interviene en la autopoiesis del bucle de retroalimentación, no puede no tomar parte»; es, a la vez, «parte y generador del proceso que pretende entender» (Fischer-Lichte, 2017: 309).

Explicada en términos de éxito o fracaso, según la teoría de los enunciados constatativos y performativos de Austin[31], la performatividad puede residir en el intento de entender la *performance*; en si la hemos “entendido” o no. Si bien «el espectador es afectado físicamente por la percepción, esto es, por lo percibido» (Fischer-Lichte, 2017: 310), el significado «no puede escindirse de la materialidad, entenderse como un concepto» (Fischer-Lichte, 2017: 311). En los problemas de la debatible interpretación y “comprensión” *a posteriori*, intervienen los factores recuerdo y memoria (la comprensión depende del recuerdo, dado que no es posible procesar toda la información a tiempo real) y el factor traducción (de significados no-lingüísticos en lingüísticos; esto es, la verbalización de las impresiones). De nuevo, la recepción responde a nociones de intersticidad, liminalidad, inestabilidad, indefinición e indeterminación.

En resumen, la *performance* o arte de acción es concebida y percibida como un acto artístico, ejecutado por una o más personas denominadas artistas o *performers*, en un tiempo, espacio y circunstancias (in)determinadas. Estas acciones y situaciones pueden durar unos minutos o incluso varias horas. A veces no cuentan con un público consciente porque pueden tener lugar en espacios no codificados paradigmáticamente como artísticos, como la calle, un hospital, una oficina, un centro educativo... Sin embargo, artista y espectador «experimentan simultáneamente la acción; una acción que no es lineal, ni existe planteamiento, nudo y desenlace como encontramos en el teatro tradicional» (Raventós-Pons, 2011: 19). Se produce una interrelación entre arte y vida; artístico y cotidiano. La *performance* es un concepto eviterno, constructo, intangible. Proceso, presente, experiencia, tomar conciencia de estar

vivo, provocar y compartir situaciones y acciones con un público interferente; ocurrir, vivir, reflexionar, estar, sentir y hacer. Aquí y ahora.

2. Panorama de la performance en España.

En los años sesenta surge un nuevo movimiento feminista que estará estrechamente ligado al mundo de la *performance* (varias *performances* adquirirán un claro tono de activismo feminista), donde un número significativo de artistas son mujeres. Se empiezan a cuestionar y a analizar la opresión, la abnegación, el rol, la imagen, la entidad y la identidad de la mujer. Los años sesenta y setenta marcan un antes y un después en el panorama de los derechos y libertades de las mujeres. Es un momento de apertura y reflexión; «de fuerte militancia, de acciones y manifestaciones reivindicativas en la calle, de discusiones, lecturas de los textos feministas más significativos de la época y de debates» (Aizpuru, 2009: 31). Se genera un discurso sobre el cuerpo, sobre este como territorio de placer, como objeto de dominio público; se discute sobre las «relaciones sexuales estereotipadas, cuyos modelos impuestos se conceptualizaron como relaciones de poder» (Aizpuru, 2009:31). Se produce, por consiguiente, un cambio de actitud y de enfoque en el arte. Se acentúan la investigación y el debate sobre conceptos clave: feminismo, patriarcado, relaciones personales y político-sociales. Varias artistas ponen su cuerpo en acción, lo exponen en un contexto artístico para someterlo a la interpelación. De este modo, el cuerpo se convierte en su herramienta de trabajo porque es, sin lugar a dudas, un elemento performativo que no deja indiferente. Esta mina de significados interviene como catalizador de una revolución sexual aún hoy en activo. «Muchas mujeres representaron los procesos por los que atraviesan sus propios cuerpos, explorándose las relaciones entre el cuerpo de la mujer como sujeto y como objeto social» (Aizpuru, 2009: 32).

Dentro de este marco del arte de acción, de ideas y de experimentación, se pueden incluir el *happening*^[4], el *action painting*, el *body art* y el famoso movimiento Fluxus. «El arte, que no consiente una cómoda delimitación» (Marchán Fiz, 1990: 291), se mueve en tres dimensiones: sintáctica, semántica y pragmática; esto es que, respectivamente,

posee su léxico –los repertorios materiales–, modelo de orden entre sus elementos –sintaxis–, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales –semántica– y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado –pragmática–. Es pues, un subsistema social de acción(Marchán Fiz, 1990: 13).

Las *performers* de estos años inauguran un nuevo camino de percepción y de creación. Indagan en el ser-sujeto y ser-objeto de la acción desde una perspectiva personal y vivencial; ponen su cuerpo y lo presentan. Esta implicación tan vehemente y visceral pretende acentuar la importancia y el poder semiótico del cuerpo. Muchas veces, llevan a cabo acciones que ponen en riesgo su integridad física y psicológica, lo cual repercute de forma alarmante en el espectador, quien siente que tiene la responsabilidad de parar o censurar según qué tipo de acciones y prácticas. «Todas estas artistas, y muchas más, han jugado con la mediatización y la desintegración del yo establecido» (Aizpuru, 2009: 35), es decir, con la deconstrucción de paradigmas y estereotipos de género y del ser humano.

En España encontramos múltiples y diversos enfoques dentro del arte de acción. Hay un extenso listado de *performers*. Esther Ferrer, Concha Jerez y Nieves Correa son las tres grandes voces consagradas de la historia de la *performance* en España. A su vez, resuenan nombres como Alicia Framis, Àngels Ribé, Fina Miralles, Ana Mendieta, Pilar Albarracín, Bartolomé Ferrando, Ángeles Agrela, Paka Antúnez, Helena Cabello, Eulàlia Valllosera, Carlos Pazos, Grupo Zaj, etc., cuya obra,

en sus inicios, se enmarca en un tardofranquismo opresor, donde la libertad era un bien escaso ypreciado.

El grupo Zaj fue creado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce en Madrid en 1964. Esther Ferrer se unió en 1967, después de que Barce dejara el grupo. Sus intervenciones eran interdisciplinarias. Trabajaban (el grupo finaliza en 1993) con medios visuales y con material musical como influencia de la escuela de John Cage, del neodadaísmo, del budismo Zen y su idea del vacío, así como de las vanguardias experimentales de aquellos años, especialmente el movimiento Fluxus. Zaj presentaba sus piezas como “conciertos” para evitar la censura en la época franquista, ya que los conciertos eran los únicos espectáculos que no tenían que pasar por la censura (Ferrer en Brit y Meats, 2014: 175). A partir de 1973, Esther Ferrer (1937), «una de las pioneras del arte de acción y del discurso feminista» (Raventós-Pons, 2011: 16), conocida a nivel internacional, comenzó a realizar obras individuales que constituyeron un sedimento magistral en la trayectoria artística de España. En su obra destacan el rigor formal y la austeridad, donde todo elemento superfluo es eliminado. Dentro de la dimensión narrativa, extrae sus estructuras de la geometría. Sus *performances* tienen algo de absurdo y se afirman como una negativa a aceptar el orden establecido (Brit y Meats, 2014: 173). Al igual que Nieves Correa, en sus acciones, el cuerpo aparece y se manifiesta en toda su fisicidad; reflejan el paso del tiempo y el deterioro. Para ellas es mucho más interesante mostrar las inclemencias, desgastes e imperfecciones de la vejez que recrearse en la imagen de un cuerpo joven, bello y perfecto, dentro de una sociedad que comercializa y rinde culto al cuerpo de una manera obsesiva. Ambas trabajan con partituras donde concretan unas pautas básicas que constituyen el andamiaje de su macroacción. Estas pautas se escriben de modo objetivo, como si fueran instrucciones. No son como las acotaciones teatrales, porque no incluyen indicaciones subjetivas que pretendan imitar una emoción o sentimiento, sino que

simplemente proporcionan una información sintetizada sobre las acciones que se van a realizar.

Nieves Correa (1960) interrelaciona vida, arte y sociedad en sus *performances*. Indaga en el uso de materiales, en la implicación del público, en el cuerpo como elemento formal sometido a tensión, esfuerzo y opinión, y en la integración de material y medios audiovisuales. «Correa enfatiza a la mujer que actúa, protagonista de la acción. [...] La *performance* se convierte en un acto de resistencia y de protesta» (Raventós-Pons, 2011: 23, 26).

Concha Jerez (1941) sería el tercer pilar de esta tríada paradigmática del arte de acción en España. Se enmarca más bien dentro del arte conceptual, aunque lo cierto es que es una artista polifacética, prolífica y multidisciplinar. Su trabajo se centra tanto en aspectos político-sociales como en el análisis crítico de la sociedad y los medios de comunicación. Durante la dictadura franquista abordó el terreno de la censura y la autocensura. El feminismo está tácitamente presente en su obra.

A día de hoy, el número de *performers* –ya solo en España– es tan amplio que resulta inabarcable en esta breve descripción. Cada vez hay más diversidad de prácticas performáticas enfocadas desde múltiples concepciones, temáticas, disciplinas artísticas y perspectivas. La danza –y, por lo tanto, el cuerpo– ha cobrado mucho protagonismo, incluyéndose como elemento orgánico y físico que presenta, más que un espectáculo estético, un tratamiento anatómico, analítico, crítico y experimental.

Algunas de las muchas figuras más activas y populares del mundo del arte de acción de los últimos años en España son Ana Carceller y Helena Cabello, que empezaron a trabajar conjuntamente a principios de los noventa en torno a políticas y teorías sexuales y de género. Paka Antúnez también se mueve en el plano del discurso de género, los relatos de poder y la

antropología. A su vez, Macarena Nieves Cáceres vincula parte de su producción artística a la acción feminista. Pilar Albarracín enmarca y orienta su obra hacia el feminismo y la sociología desde el análisis de la construcción cultural, la identidad española y, sobre todo, la herencia andaluza como un acervo social y simbólico. Su estética es muy característica. Incorpora rasgos del vestuario y de la danza típicos de su cultura. Trabaja mucho con el bordado y persigue la polémica, la controversia, la ironía y el humor. Alicia Framis combina diseño, arquitectura, moda y arte de acción, interrelacionándolo con diferentes aspectos de la existencia humana y de la sociedad urbana. Aborda e incluye el dilema social en su obra, proponiendo posibles soluciones e invitando a la interacción. Por su parte, Bartolomé Ferrando es una figura consagrada dentro de este ámbito y además es profesor de *performance* y arte intermedia. Como se ha dicho, hay multitud de artistas que abordan la *performance* en su creación. La mayoría se definen como artistas multidisciplinares.

3 El cuerpo como agente discursivo. Polisemia y semiótica del cuerpo.

El cuerpo es un elemento inherente a la *performance*. Somos cuerpo y materia; nos constituimos como «terreno de indagación y sujetos de la acción» (Aizpuru, 2009: 33). Cada gesto nos identifica. Configuramos códigos de intersubjetividad que tienen que ver con las múltiples maneras de entender, de ser y de estar-en-el-mundo. «El cuerpo en *performance* se convierte en un objeto artístico y sujeto de la acción, herramienta de resistencia e instrumento de diálogo. [...] Al transformar el cuerpo de objeto a sujeto, subvierte su rol pasivo por uno activo» (Raventós-Pons, 2011: 16).

Mediante la escritura performativa, se instala al cuerpo en «un espacio de salpicaduras, de giros inesperados, de saltos

al vacío, de choques de subjetividades» (Brijaldo, 2014: 114); intentando superar cualquier limitación. A su vez,

la escritura performativa se enfoca hacia cómo comprendemos el lenguaje, concretamos los actos comunicativos y ponemos en juego nuestras visiones del mundo. [...] Un no-territorio para crear. Entonces se hace más latente la idea de la escritura como intervención de escenarios estáticos, de desterritorialización donde la acción acontece (Brijaldo, 2014: 116).

En este controvertido medio de comunicación, «el cuerpo se convierte en soporte de lo narrativo» (Raventós-Pons, 2011: 21), es decir, se utiliza como agente discursivo. A menudo, el cuerpo es utilizado «como vehículo para cuestionar conceptos de identidad y diferencia, o tratar de subvertir imágenes opresivas que han determinado el comportamiento social de la mujer» (Raventós-Pons, 2011: 18).

Suele recurrirse al desnudo como estrategia para alcanzar la “neutralidad interpretativa”. Sin embargo, la desnudez vulnerabiliza, incomoda, perturba y afecta. La ropa actúa como elemento distractor y definitorio, ya que genera significado –es un elemento signifiante– y, muchas veces, ideas preconcebidas^[5]. «En la *performance*, mostrarse, exponerse, desnudarse, lleva a la teatralización del cuerpo y a la recuperación de la corporeidad» (Raventós-Pons, 2011: 22).

El cuerpo es lo único que tenemos en cuanto a realidad tangible se refiere. Engloba una serie de conceptos que lo individualizan, materializan e identifican: sexo, raza, forma, color, texturas, belleza, canon, sexualidad, convenciones, placer, maternidad, enfermedad, ciencia, pornografía, expresividad, carne, piel, deseo, voluptuosidad, viscosidad, organicidad, conducta, intimidad... «“El cuerpo” del que oímos hablar es necesariamente una abstracción. Cada uno de nosotros permanece envuelto en un cuerpo específico, sometido a su propia dinámica, a sus fuerzas y sus debilidades» (Ewing,

1996: 238).

El cuerpo actúa, es e interfiere como discurso y estrategia discursiva: los cuerpos significan, hablan, performan e intervienen porque son agentes enunciadore. El cuerpo se hace lengua y se apropia del lenguaje, tratándose de un proceso continuo de reinterpretación y resignificación. Existen unas estrategias corporales que funcionan como elementos discursivo-retóricos. Véase, en gran medida, el gesto. «Los cuerpos, por medio de hacerse presentes, ocupan un lugar dentro de la representación y se apropian de él» (Garbayo Maeztu, 2016: 22). Además,

el cuerpo cita: cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les “da cuerpo”. Por eso la performance, como estrategia estética, se puede convertir en un espacio de resistencia (Garbayo Maeztu, 2016: 33).

Según Garbayo, citar consiste en «hacer aparecer en el presente las imágenes de unas acciones, la presencia de unos cuerpos, los restos de un periodo reciente de la historia. Citar implica traer aquí» (Garbayo Maeztu, 2016: 34). Por lo tanto, citar supone verbalizar lo que acontece, el presente; aquello que nos rodea y nos afecta, ya sea implícito, explícito, tabú, secreto (a voces), inconveniencia... El cuerpo adquiere representatividad y visibilidad dentro del espacio público:

Si el cuerpo es el medio por el que se materializa la existencia social del sujeto, en la puesta en escena del cuerpo se juegan toda una serie de cuestiones que atañen no solo a aspectos identitarios, sino también a los modos en que ese cuerpo adquiere representatividad en el espacio público, atendiendo a toda una serie de dinámicas de

inclusión/exclusión (Garbayo Maeztu, 2016: 49).

En términos de agencialidad, integra un “estatus sígnico” que mantiene su “estatus material” cuando es observado en su carnalidad, de modo tangible, medible y concreto. Irrumpe en los espacios público y privado para afectar a la sociedad, la cual deviene inevitable *espect-actora*. Partiendo de la dialéctica corporal de la vulnerabilidad y de las dualidades visibilidad/invisibilidad, presencia/ausencia, se construye una estructura de actantes y elementos codificadores. La *performance* tiene condición de “acontecimiento” y de voluble; lo que antes no significaba (o dicho significado era irrelevante y banal) ahora significa. Así, el arte de acción está, en gran medida, supeditada al contexto; arraigada a sus connotaciones físicas y simbólicas. (Garbayo Maeztu, 2016: 58). Por su parte, el cuerpo, haga lo que haga, siempre es performativo. Como en el escenario, todo en él significa y se multiplica exponencialmente, porque está siendo evaluado, juzgado e interpretado por un público aparentemente pasivo. El cuerpo también actúa como lugar y herramienta; la anatomía es y ocupa un territorio, un lugar y un espacio y, por lo tanto, *significa*.

Uno de los objetivos o propósitos de la *performance*, teniendo en cuenta que «toda acción performática posee resonancias locales y contextuales» (Garbayo Maeztu, 2016: 214), es explorar las fugas de sentido; esto es, los intersticios, la intersubjetividad, las heterotopías, los espacios de posibilidad, marginalidad, materialidad, corporalidad y literalidad. A su vez, busca transgredir los códigos establecidos, naturalizados y normativizados. Pretende adentrarse en la comodidad e incomodidad del cuerpo y analizar los comportamientos y gestos que nos identifican como sujetos: «el gesto y el acto son constitutivos de la corporalidad. A través de su repetición performativa pueden materializar cuerpos, sujetos e identidades» (Garbayo Maeztu, 2016: 224).

El cuerpo desarrolla una literatura, una lingüística y una pragmática corporales, es decir, un lenguaje con el que expresarse en ausencia o como complemento de la palabra, ya que «el habla siempre pasa por el cuerpo y desde él se instaure la comunicación» (Garbayo Maeztu, 2016: 227). El gesto representa el principal recurso discursivo del cuerpo; es la «evidencia semiótica» de este, «una especie de grado cero del lenguaje. [...] De forma más eficaz que la palabra, es capaz de escapar al férreo control que rodea y limita el discurso, para constituirse como fuga del lenguaje normativo. El gesto reducido a su mínima expresión» (Garbayo Maeztu, 2016: 227-230).

La repetición y la iteración son dos factores cruciales en el arte de acción e intervienen directamente con la coordenada tiempo. Cada repetición aporta una variante, instaure una diferencia, por mínima que sea; algo nuevo, un matiz, material discursivo inédito y desconocido. La repetición como heurística es una estrategia y herramienta clave en la *performance*, porque funciona como transformadora de gestos, acciones, significados y resultados, al igual que en un laboratorio cuando se repiten fórmulas y combinaciones para observar y analizar su evolución y su proceso. En este caso, interesa más el proceso que el resultado final, pues no hay unas expectativas claras y prefijadas, sino que lo que prevalece es el presente, el aquí y ahora.

Gracias a la polisemia del cuerpo, a la *corporrealidad*, a su agencialidad y entidad discursiva, este es capaz, en muchas de las acciones, de decir lo inefable y/o aquello que no se puede decir («en muchas de las acciones, parece que el cuerpo intenta decir aquello que no se puede decir» (Garbayo Maeztu, 2016: 183)).

3. Lara Brown. Habitar el cuerpo, masticar el tiempo

Tras haberse formado en diferentes instituciones académicas relacionadas con la interpretación teatral, en la especialización de interpretación gestual –aquella que concibe la interpretación desde el cuerpo, no desde el pensamiento y la psicología–, Lara Brown (1986) emprende el camino de lo que ella denomina «autouniversidad». Se interesa por las artes vivas o parateatrales –antes conocidas como «teatro postdramático»–, donde el peso de la dramaturgia ya no recae únicamente en el texto, sino que se extiende a todos los elementos escenográficos (música, iluminación, coreografía, gestos, decorados, vestuarios...). Le gusta pensar la *performance* como «gestos performativos», donde «hay algo que sucede, pero nadie sabe qué va a suceder y nadie conoce el final» (Brown, 2020b). Considera que hace *performance* dentro de las artes vivas^[6], porque es el contexto donde trabaja y el círculo que más conoce, aunque en realidad, no se preocupa por categorizaciones y etiquetas: «yo hago lo que hago y ellos me señalan» (Brown, 2020b). Entiende la *performance* como la traducción de una idea en una acción; «cómo trasladar un concepto a la herramienta que tú tengas» (Brown, 2020b). Su trabajo está enfocado en la investigación del movimiento y en la idea de cuerpo como aquello que fundamenta los proyectos que realiza.

Lara Brown «coreografía las pautas»; va generando prácticas y herramientas para configurar y secuenciar sus piezas. Parte de la construcción o diseño de «mapas» con diferentes ejercicios, mediante los que va dejándose llevar según vaya enlazándolos: «lugares por donde pasar que sirven para poder terminar la pieza en esa especie del secuestro del cuerpo, moviéndolo y, con el salto, además, y la vibración que te llevan a otro lugar» (Brown, 2020b). Estas prácticas consisten en un análisis exhaustivo y en un recorrido minucioso por todo su cuerpo a través del tacto. Se trata de una acción íntima e introspectiva donde palpa, acaricia, chupa, modela y siente su piel; su cuerpo como materia, organismo y ser-objeto. Busca y

trabaja que cada movimiento le conduzca a otro de manera natural, sin ella forzarlo; mediante el impulso y el devenir del flujo motriz. Como expresa Lara Brown, el salto, la agitación y la vibración le ayudan a conducir y gestionar un final extático. Es en ese punto culminante donde música y movimiento convergen en un ritmo magnético e hipnótico. Entonces, ella ya no es dueña de sus movimientos, sino que sigue la propulsión y el rebote de los mismos. Este esquema de trabajo responde a una coherencia que invita a un trance dual –que no recíproco– entre *performer* y espectador.

A su vez, trabaja mucho con la dimensión temporal, «una dimensión temporal distinta a la de la cotidianeidad» (Brown, 2020b). Ralentiza el tiempo. Mastica la acción a una velocidad pausada, de manera que transgrede el ritmo acelerado al que está acostumbrada la sociedad actual, que cultiva y exige la inmediatez. Sus piezas requieren un público paciente, sin prisa; dispuesto a percibir una realidad analítica y decelerada. Sus prácticas son minuciosas desde la acción; pone el foco e insiste en la acción, a partir de la cual se pueden ir desplegando dimensiones temporales, visuales, espaciales...

La música en su obra comprende un impulso energético. Suele trabajar conjuntamente con Ojo Último, un músico. Aunque rítmicamente la emplea porque le funciona para gestionar y conducir la repetición, no la utiliza como un elemento de adorno, sino como un complemento discreto que no distraiga del foco de la acción. No obstante, aporta un soporte y un sentido rítmicos –también tímbrico– ineludibles.

En cuanto al factor repetición, para ella supone el inicio de la pauta. También cree que es necesario valorar la reiteración, pues al final el material acaba pasando por un filtro en el que se aceptan o rechazan componentes: «me parece que está bien pasar varias veces por el mismo sitio para conquistar esos lugares o para entenderlos de otra manera» (Brown, 2020b). Además, la repetición es necesaria para consolidar y naturalizar la idea y su correspondiente acción.

A su vez, repite movimientos para explorar su dicción corporal. Cada repetición aporta un cambio; material nuevo y un modo diferente de articular el discurso motriz y corporal.

Presentar el cuerpo desnudo es una herramienta esencial para ella, porque trabaja mucho con la piel y la corporalidad, ya que considera que la ropa genera estímulos que interfieren y estorban en la acción: «la ropa sostiene algo como un sujeto más concreto; te hace más personal» (Brown, 2020b). No obstante, si ella elige ponerse un tipo de zapatillas, por ejemplo, es porque busca mostrar algo que la identifique, con el fin de «redondear el “personaje” como artista» (Brown, 2020b). Para ella el cuerpo es un territorio a explorar que, con ropa, resulta inaccesible.

«El desarrollo de su trabajo gira en torno al análisis de la idea de identidad, el cuerpo y la transformación de este como soporte artístico y generador de pensamiento» (*La Poderosa*, 2018).

4. Ser Devenir

Ser Devenir (2018) es el resultado de un proceso de investigación y análisis escrupuloso del cuerpo como materia en constante transformación. Lara Brown se detiene e insiste en la relación que tiene con su cuerpo, «tensando su forma humana en un intento de hacer emerger una nueva dimensión de este, una realidad que lo compone y que, tal vez, no se puede nombrar» (*La Poderosa*, 2018). Con esta pieza, Lara pretende observar y experimentar con su cuerpo, libre de subjetividad y conciencia del ser-sujeto. Se adentra en una disección de la *corporrealidad* que la constituye mediante la formulación de preguntas anatomizadas y la exploración de y desde su fisicidad y viscosidad:

¿Cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia

del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo.

Deleuze y Guattari ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? / Ser Devenir es una práctica que consiste en entender y habitar el cuerpo como un paisaje nuevo en transformación constante. / El resultado es una secuencia que sostiene un estado de búsqueda. Un cuerpo haciéndose preguntas. Donde lo continuo permite a su vez acceder a un lugar que se parece más a un estado de trance que a una metáfora (Brown, 2020).

Lara Brown empieza su *performance*, *Ser Devenir*, sentada en el suelo, vestida con un bañador negro, descalza. Se frota las extremidades con una toallita –no se distingue bien si se está barnizando o humedeciendo la piel con algún líquido–y después empieza a acariciarse, a recorrer y modelar su pierna con las manos. Es un cuerpo que se descubre a sí mismo como cuerpo. Realiza movimientos orgánicos enlazados con fraseo y direccionalidad. Un movimiento impulsa, deviene, encadena y se transforma en otro. Se convierte en una escultura y un cuerpo dinámicos. Analiza y se detiene en cada centímetro de la piel y de la masa corporal. Es consciente del espacio, de su espontánea y natural cinestesia y cenestesia aquí y ahora; de su cuerpo como materia viva y en constante transformación. Explora límites y nuevos horizontes de posiciones y movimientos; adopta posturas inéditas, incómodas, extrañas, no convencionales. Se percibe un ritmo interno y externo en la conducción del movimiento. El factor repetición actúa como elemento transgresor y generador de material nuevo y cambiante. Inevitablemente, aunque no sea esa la intención, las figuras y posturas que va creando dan lugar a un objeto artístico y, a su vez, estético. Todo es parte y resultado de un proceso, de un devenir y evolución dinámicos donde el

cuerpo es un agente transitorio y mudable, materia dúctil, maleable, variable, inestable e incierta. Hacia el final de la pieza comienza a sonar una música (disco-electrónica), cuyo ritmo coincide con el que Lara está produciendo al moverse y golpear con los pies en el suelo. Entra en un estado de trance y continuidad donde cada gesto y movimiento es fruto del impulso del anterior. No se trata de una coreografía explícita, precisa y premeditada. El plano sonoro no prevalece sobre el cuerpo porque, de ser así, el cuerpo perdería protagonismo y dejaría de ser, por lo tanto, el foco de la acción. En este caso, la música no pretende convertirse en un elemento distractor, sino meramente complementario. En el momento en que la música se añade a la acción, se introduce una carga semiótica que el público ha de procesar, de manera que la acción no solo pasa a un segundo plano, sino que se contempla desde otra perspectiva, afectada por un contenido semántico añadido.



Lara Brown durante su *performance Ser Devenir* recorriendo su cuerpo minuciosamente. (foto de Alain Dacheux, 2018)



Lara Brown durante
su *performance Ser
Devenir*. (2018)

Ser Devenir presenta una estructura gradual con un claro punto climático en la parte final, cuando se incorpora y comienza a moverse al ritmo de la música. Esta (macro)acción es una manera de coreografiar, masticar y detener el tiempo, una metamorfosis dilatada y analítica que explora y habita el cuerpo y sus territorios como discurso, agentes enunciadore de un «mientras», un fluir, un durante. Con este cuerpo en proceso, inestable, transitorio y cambiante, Lara Brown logra transmitir un estado de alarma y de indeterminación, ya que no se sabe con certeza hacia dónde conduce su transformación. No obstante, se intuye una evolución. Empieza sentada en el suelo y termina de pie y sacudiendo su cuerpo a una velocidad notablemente más rápida. Los movimientos que realiza son más amplios y enérgicos. Al contrario que al inicio, se desplaza por el espacio. Se desplaza porque ahora ya puede andar. Cuando estaba sentada, podía arrastrarse conforme iba mudando sus posturas. Hasta que se incorpora sobre los dos pies –algo que el público ansía porque necesita resolver esa incertidumbre y esa tensión– hace varias pruebas –intentos– que demuestran inseguridad e inestabilidad. La oscilación de su cuerpo es propia del desequilibrio. Su materia vacila desde el comienzo; no se sabe hacia dónde va a derivar su acción, aunque se intuye –y se espera– que resolverá en algo nuevo y

más grande. Si se quedase todo el rato sentada en el suelo, probablemente el público no lo soportaría; se sentiría defraudado, con las expectativas truncadas. *Ser Devenir* constituye la evolución de un cuerpo a la deriva. Esta evolución puede parecer el resultado de una liberación, la obtención de la libertad de movimiento, un despertar corporal, un orgasmo discursivo y tangible que se ha dejado llevar por la fuerza y la agencialidad motrices... En resumen, consiste en perder la forma humana en busca de la mutación y de una sensibilidad diferente, ajena a toda convención; salirse de los esquemas, de la razón y de los dogmas “rutinizados” que definen cómo deben ser las conductas de los cuerpos. Ante una sociedad anclada en la construcción de identidades desde una mirada sedentaria, Lara Brown hace un ejercicio de desidentificación, donde permite al cuerpo transitar por cualquier realidad posible.

5. Laura Corcuera. Corporeizar conflictos.

Para Laura Corcuera la gran pregunta de la *performance* es: «¿Qué puede pasar? ¿Qué puede acontecer?» (Corcuera, L*C*G*G*). La esencia del arte de acción está regida por los ejes: presencia, aquí y ahora, y los cuerpos en relación y construcción con el espacio (público y privado). La *performance* es, por tener una clara voluntad de ser una acción.

Laura Corcuera (1979) viene del mundo del periodismo y de la semiótica de la comunicación. No obstante, trabaja con y desde el cuerpo, el espacio y la comunidad como puntos cardinales de la acción en indudable interacción. Apela al lugar, al territorio, a la frontera y a unas condiciones, necesidades y relaciones materiales e inmateriales^[7] que, aunque distintas, se retroalimentan; tienen que ver con la vulnerabilidad, la interdependencia y con formar parte de comunidades. Todas

estas coordenadas se activan desde y en torno a la experiencia, la afectación y el conflicto. Laura Corcuera indaga en la corporeización de conflictos desde una perspectiva humana, crítica, ética y veraz. Sus obras son reivindicativas, polémicas y, a veces, incómodas de llevar a cabo y de recibir como público *spect-actor*. Es portadora de valores sociopolíticos fundamentales como la igualdad, la libertad, la democracia, la justicia y la dignidad. Cuestiona el estado de la cuestión de estos pilares básicos de la sociedad que parece devenir cada vez más utópica [\[8\]](#) e inalcanzable. Lleva la *performance* hasta sus últimas consecuencias; se vuelca en la acción dispuesta a explorar límites físicos y sociales, aunque siempre desde el respeto y el cuidado. Afirma que, si algo la caracteriza en sus prácticas, es «el compromiso con la alegría y el juego, el humor, el absurdo, la solidaridad, así como la existencia salvaje y el ritual colectivo; el ser en común, parte de la naturaleza, desencorsetada de prejuicios, estereotipos y categorías» (Corcuera, 2020). Busca resignificar espacios, observarlos e intervenirlos desde otro punto de vista, con mayor atención; saborearlos, integrarse en ellos y contemplarlos desde la agencialidad –comúnmente antropocéntrica–: «La acción afecta y es afectada por aquellas materias (vivas y no vivas) que la componen, compusieron, compondrán» (Corcuera, 2020)–expone.

6.1 Tensiones en ángulo de 90 grados

En *Tensiones en ángulo de 90 grados* (26 de junio de 2017, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España), Laura Corcuera pone de manifiesto que no le gustan «los regímenes disciplinarios que monitorizan su cuerpo» y que «el sistema-ciencia colonial vuelve a la filosofía para hacer terapia decolonial y feminista» (Corcuera, 2017).

Esta *performance* forma parte del ciclo de reflexión colectiva

Millones de perversas. La radicalidad sexual de los años 70(Madrid, 2017). Se trata de un seminario organizado por El Porvenir de la Revuelta—bajo la dirección artística de Fela Vila Núñez—,que invoca la memoria y la labor de los sujetos y movimientos LGTBIQ para lograr la visibilización del colectivo, su progresiva aceptación e inclusión dentro de la sociedad y la conquista de derechos y libertades desde la última década del franquismo. Es una iniciativa que:

pretende conseguir que sean de nuevo transitables fórmulas colectivas de lucha; explora genealogías de ciertos planteamientos transgresores sobre la sexualidad y el género y activa en nuestro presente los usos políticos de las memorias de la radicalidad sexual que el tiempo y sus narraciones oficiales han difuminado(Madrid Destino, 2017).

En la grabación de la *performance* se ve la fachada del edificio Conde Duque de Madrid y dos personas próximas a dos sillones en los extremos. Laura Corcuera se acerca caminando hacia el público, que se encuentra junto a la pared de enfrente, a varios metros de distancia. Les va dando sus objetos personales (una goma de pelo, unos cascos, unas llaves, una camisa...). La gente custodia sus enseres. Le entrega sus objetos y parte de su ropa al público porque, posteriormente, va a ser mojada por una manguera que controla su asistente de la acción. Este es un gesto de *darse* y de dar al público parte de sí misma, de su materialidad. Se queda descalza y vistiendo unos pantalones piratas holgados. Al dejar su torso al descubierto, está aportando información sobre su anatomía como ser-sujeto. Los pechos son una marca, un atributo; el cuerpo evidencia una diferencia genérico-sexual. Se intuye que la *performer* es mujer. Ahora bien, ¿hasta qué punto esa información es relevante en la acción? Se habla de discriminación positiva cuando esta beneficia y potencia el discurso, la intención y el sentido de la acción. En este caso, el hecho de que se presente un cuerpo codificado

como mujer resulta pertinente y funcional en la acción porque se retroalimenta con el texto. Laura Corcuera se dirige hacia las escaleras del edificio anterior y comienza a sonar una voz en *off* –la suya– enunciando un texto.



Laura Corcuera durante su *performance Tensiones en ángulo de 90º* entregándole su camisa a una persona del público. (foto de Cecilia Barriga, 2017)



Laura Corcuera caminando hacia el palacio Conde Duque de Madrid durante su *performance Tensiones en ángulo de 90º*. (foto de Cecilia Barriga, 2017)

En la entonación del texto de la voz en *off*, Laura Corcuera remarca ciertas sílabas y palabras con el fin de resaltar el significado. [\[9\]](#) Asimismo, repite algunos enunciados

de manera correlativa o intercalada: «Líneas diagonales, efímeras tensiones revueltas.»; «El cuerpo ardiente que es un cuerpo articulado.»; «Articulaciones diversas, activadas, en movimiento.»; «Mi cuerpo se convirtió en amenaza.»; «Un animal tembloroso y mojado.» y «La disposición revolucionaria para la gran tarea.» (Corcuera, 2017). Su dicción perfectamente articulada es solemne y vehemente. Tiene lugar una narración dual. Por un lado, se plantea el punto de vista antropocéntrico en el que ella es quien se moja. Por otro, se enfoca desde la perspectiva de la agencialidad de los objetos, donde es el agua el agente que moja y determina parte de la acción y que, a su vez, se complementa con la parte del texto que hace referencia a esa «corporalidad desgarrada de alguien que molestaba», de alguien que defendía sus derechos y libertades.

El texto sirve para contextualizar la acción; aporta un marco de referencias acerca de la idea y la situación que se quieren transmitir. Está compuesto por una serie de enunciados que describen situaciones, estados mentales y corporales, experiencias, ideas, impresiones y sensaciones. El propio título menciona la existencia de unas tensiones en un espacio (de)limitado (un ángulo de noventa grados). Aunque tenga una base científica, es una metáfora. Estas «efímeras tensiones revueltas» determinan, junto con los «puntos de vista, direcciones que estiran cuerpos», el «cuerpo ardiente que es un cuerpo articulado» y la «corporalidad desgarrada de alguien que molestaba» (Corcuera, 2017).

Cuando acaba de emitirse el texto, comienza a sonar una música. La imagen de la *performer* atada a las cintas elásticas representa las tensiones revueltas de las líneas diagonales. Se convierte en la corporeización de una tensión. Se agita y baila con la tirantez y la opresión de las cintas. Se arroja al suelo y se levanta; prueba a realizar movimientos extremos; se enrosca aún más las cintas a su cuerpo; se detiene acurrucada y recibe el agua de la manguera. Engancha

un espejo a una de las cintas y se acerca de nuevo al público colocando este objeto frente a él, con el fin de que se vea reflejado. Seguidamente, se pone a bailar y a darle vueltas en el aire. A continuación, se da latigazos en la espalda con ello. Después, se desabrocha los pantalones y se coloca el espejo en los genitales, con el cristal mirando hacia fuera. Se coloca bocabajo sobre el espejo y lo golpea repetitivamente con su sexo, simulando un acto sexual violento. Se incorpora, se abrocha los pantalones, coge el espejo –ahora roto, rajado–, lo mira y lo tira al suelo. Se vuelve a bajar los pantalones para colocarse una de las cintas –de las que se había soltado previamente– entre los genitales. Se sube los pantalones y camina hacia las escaleras de la fachada del edificio, bailando al ritmo de la música. La *performance* termina cuando Laura Corcuera entra en el palacio del Conde Duque, tras haber interaccionado con sus puertas de entrada y haber lanzado un escupitajo al suelo. Antes de irse, se queda un rato mirando fijamente al público. Inmediatamente después, este aplaude. La manguera que sostenía su asistente en la acción se mueve sola por el suelo y sigue echando agua. Ahora Laura Corcuera es la encarnación de ese «peixet que vas trencar la peixera» (Corcuera, 2017) –‘pececito que rompiste la pecera’–, es decir, de alguien que se hace grande –que se expande con alivio– al liberarse de una opresión y de una humillación. Es la liberación –y la revolución– sexual y corporal.



Laura Corcuera durante su performance *Tensiones en ángulo de 90°* intentando desplazarse con unas cintas elásticas atadas a las extremidades que están sujetas a las columnas y a las barandillas de las rampas de la entrada del palacio Conde Duque de Madrid. (foto de Cecilia Barriga, 2017)



Laura Corcuera durante su performance *Tensiones en ángulo de 90°* con unas cuerdas elásticas atadas a las extremidades, siendo regada por una manguera que sostiene su asistente de la acción. (foto de Cecilia Barriga, 2017)

A través de su acción, Laura Corcuera representa la enajenación y la manipulación del cuerpo, de la integridad física, de la libertad y del pensamiento, tal y como describe el texto. Construye una relación metafórica entre el lenguaje de la geometría y el de los derechos humanos, las tensiones,

las direcciones, las directrices y las fuerzas motrices. Clama a la libertad de expresión y denuncia su vulneración por parte de las autoridades y de aquellas personas y entidades que se aprovechan de su potestad para ejercer la tiranía. Expresa el sentimiento de obstáculo y amenaza mediante la acción real de atarse a las extremidades unas cintas elásticas que se encuentran sujetas a las columnas de las escaleras de un edificio: «Mi cuerpo se convirtió en amenaza. Un obstáculo para el médico, para el cura. Me ataron, me encerraron, me humillaron» (Corcuera, 2017). Como ya se ha mencionado, Laura Corcuera trata de corporeizar conflictos. En este caso, está corporeizando el conflicto y la historia de Rosa Luxemburgo, a quien cita al final del texto: «Sonriente, valiente pese a todo. Rosa de Luxemburgo nos besa, nos bendice en Madrid. Allí, el cuartel del Conde Duque». También hace referencia al plan revolucionario de la lucha de clases y a la «dialéctica de la espontaneidad y la organización» como bases teóricas del pensamiento de la activista: «La disposición revolucionaria para la gran tarea. La gran tarea de reconocernos ante el cielo y la tierra» (Corcuera, 2017). A su vez, alude a la sororidad y a la visibilización de la mujer y del colectivo LGTBIQ: «Corazón de guerreras, un panóptico de tormentas. Nos amamos, nos queremos, nos sostenemos. Esto es un proceso. Presente continuo» (Corcuera, 2017).

En esta pieza el plano sonoro cobra mayor carga semiótica en la acción, al igual que el agua, que constituye un elemento muy significativo y metafórico. El tipo de música es similar al que emplea Lara Brown en *Ser Devenir*. Se complementa sinérgicamente con la acción que realiza Laura Corcuera; la ensalza y la potencia. Hay momentos en los que incluso parece que se mueve al ritmo de la música para fortalecer esa relación violenta entre el timbre y la intensidad, tanto acústica como de la temática del texto, del intertexto y de la acción.

Aquí, como ya se ha comentado, Laura Corcuera también presenta

parte de su cuerpo desnudo. En parte, porque sabía que se iba a mojar, y quizás también porque quiere hacer partícipe y consciente al público de cómo es su cuerpo desnudo, ya que este es un aspecto relevante en la acción y en el discurso. Nos convertimos en cuerpos mediante los «parámetros socializadores» (Torras, 2007: 21). Existe una jerarquización de los cuerpos que interviene en la percepción corporal, siendo estos una materialización y una construcción social-político-cultural. El acto de ser apuntada, regada y mojada por la manguera tiene que ver con la vulnerabilidad de ese «animal tembloroso y mojado», «cuerpo que se convirtió en amenaza y obstáculo» (Corcuera, 2017), víctima enajenada, manipulada, violada, encerrada, coartada, atacada, asesinada.

6. Ana Matey. La *Dimensión* del tiempo.

A Ana Matey (1978) le interesa el arte y, sobre todo, el arte de acción, por su poder de transformación: «primero en el individuo, es decir, en mí misma, y luego en la sociedad. El arte como medio de crecimiento individual y por tanto social, una vía de toma de conciencia. El arte como una manera de vivir y cuestionar la manera en que vivimos» (Matey, *Ana Matey*). Experimenta desde lo vivencial, se detiene en la observación de los procesos, le da mucha importancia a la dimensión temporal y a la relación con la naturaleza. Trabaja con diferentes medios y disciplinas artísticas (está especializada en fotografía) porque considera que cada cual le aporta y le afecta de distinta manera, conduciéndole a nuevas reflexiones. Asimismo, explora el devenir de la repetición: «Realizo experimentos a través de acciones repetitivas y prolongadas en las que ejercito la observación, la transformación, la paciencia y todo ello me lleva a reflexionar sobre cómo nos afectan el tiempo y el espacio en la manera de relacionarnos» (Matey, *Ana Matey*). Una herramienta clave en su proceso creativo –simultáneamente proceso investigador– es el acto de caminar, ya que considera

que es un modo de olvidarse de sí misma, de los demás y del ritmo cotidiano.

7.1 Sobre la Espera

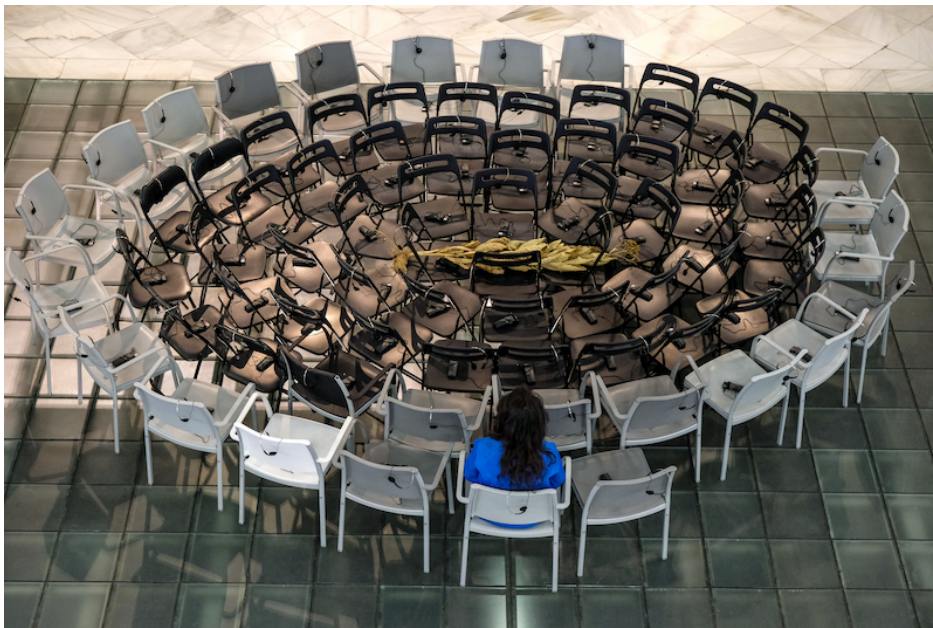
Sobre la espera (19 de enero de 2019) es una *performance* de Ana Matey que tuvo lugar en la sala de exposiciones CentroCentro de Madrid. Forma parte del ciclo *Performar lo indecible II*, organizado por el programa *Una ciudad muchos mundos*. El texto que presenta la obra dice así:

Pensar en la espera... espera – expectativa, espera – dilación, espera – permanencia, espera – estancia, espera – demora, espera – retraso, espera – aplazamiento, espera – parada, espera – prórroga, espera – expectación, espera – esperanza, espera – perspectiva, espera – futuro, espera – posibilidad, espera – salida, espera – esperar, espera – aguardar, espera – permanecer, espera – quedarse, espera – aguantar, espera – perseverar, espera – resistir... en lugares de espera... de expectativa, de dilación, de permanencia, de estancia, de demora, de retraso, de aplazamiento, de parada, de prórroga, de expectación, de esperanza, de perspectiva, de futuro, de posibilidad, de salida, de esperar, de aguardar, de permanecer, de quedarse, de aguantar, de perseverar, de resistir... ¿Cuál es la espera más larga que has tenido en tu vida? ¿Qué brota dentro de ti al hacerte esta pregunta? (Matey, 2019).

En el centro de la sala hay setenta sillas dispuestas en círculo, formando una espiral con una tendente línea de fuga hacia lo infinito. La mayoría son negras y el resto, las de la periferia de la figura, blancas. En el centro hay colocada una planta de tabaco seca. Ana Matey lleva puestos unos cascos conectados a una petaca. Se levanta y toma la primera silla de

la espiral. La arrastra despacio por el espacio. Algunas personas del público cogen una silla, la separan de su lugar de origen, se sientan y se colocan los cascos. En cada silla hay unos cascos. Estos constituyen una parte del relato sonoro de la *performance*. Emiten los testimonios de setenta personas a las que se les han formulado dos preguntas: «¿Cuál es la espera más larga que has tenido en tu vida?» y «¿Qué brota de ti al hacerte esta pregunta?» (Matey, 2019). Mientras, Ana Matey también va sacando sillas del círculo y las va colocando en fila. Finalmente, el círculo de sillas se convierte en rectángulo. La fila puede ser una cola de espera y/o una sala de espera. Hay quienes permanecen hasta que concluye la acción y quienes, tras permanecer un rato, deciden marcharse. Quizás se les haga demasiado largo y aburrido. La espera requiere paciencia. La acción termina cuando Matey se sienta en una de las sillas, toma la planta seca de tabaco, la desmigaja y la coloca sobre su cabeza en equilibrio. Puede que la planta de tabaco haga referencia al acto de fumar mientras se espera. Durante la obra también se escucha una voz en *off* que, con una entonación lenta, solemne y aletargada, enuncia:

La espera más larga de mi vida. La espera más larga de mí. Esperar a ser. Esperar al ser. Ahora es un círculo que conecta hoy con mañana. [Esta última frase se repite en voz susurrante.] Esperar a ser. Esperar al ser. Que el cuerpo señale la dirección correcta. (Matey, 2019).



Ana Matey durante su performance *Sobre la espera* sentada en una de las setenta sillas dispuestas en espiral que forman parte de la acción. (foto de Jose S. Gutiérrez, 2019)



Ana Matey durante su performance *Sobre la espera* sosteniendo una planta de tabaco seca sobre su cabeza. (foto de Jose S. Gutiérrez, 2019)

Entretanto, se escucha el sonido de una campana que indica que algo ya está listo, que es el turno de alguien, que el ascensor ha llegado a su planta...

Esperar es siempre todavía. Un compromiso. Quietud, pausa, contemplación, paciencia, esperanza, aburrimiento, desesperación, plazo, impaciencia... La espera todo lo detiene; «aunque la vida sigue acelerándose, nuestras lentitudes se infiltran por los lados. [...] Cuando hacemos esperar, solo cuenta el instante presente» (Köhler, 2018: 107, 74). El tiempo se expande y se dilata. «La espera es un tiempo subjetivo. [...] En el mejor de los casos, la espera será tiempo

regalado, aunque la mayoría de las veces sea simplemente tiempo perdido; sin embargo, en la espera el tiempo se convierte siempre en algo palpable» (Köhler, 2018: 58). Es decir, la materialidad del tiempo se hace tangible durante la espera. La espera existe como unidad de medida del tiempo.

Con esta acción, Ana Matey explora la percepción tiempo-espacio. Como ya se ha explicado al comienzo, el tiempo y el espacio son dos de las tres coordenadas clave en la práctica de la *performance*. Utiliza el tiempo como materia y material. El público vive la espera como huella e impronta del tiempo. «Las personas que presencian una de sus *performances* “entran” en determinadas situaciones porque emocionalmente se provoca un vínculo. La cotidianeidad desata lugares comunes, provoca emociones convergentes y evoca recuerdos individuales (e incluso colectivos)» (Cabaleiro, 2019). De esta manera, se genera una empatía bidireccional entre ambos actantes, público y *performer*. Mediante su obra, Ana Matey nos hace tocar el tiempo; nos detiene, se deforma y nos atrapa.

La temporalidad de una acción, que dura y recorre un tiempo. La capacidad de congelar ese tiempo, o la impotencia de ver cómo ese tiempo escurridizo se desvanece. [...] Dibuja [Matey] líneas temporales que se solapan, se suceden o se atropellan. También líneas periódicas que marcan una metodología de creación, un proceso, una cartografía. Una cadencia. Una recurrencia (Cabaleiro, 2019).

De nuevo, el arte de acción se experimenta como proceso y presente, y no tanto como resultado final ni premeditado, donde intervienen los agentes transformadores y discursivos: cuerpo y espacio, cuerpo y materia, cuerpo y materiales, objetos y elementos, cuerpo y contexto y cuerpo y tiempo. El cuerpo, ligado a la presencia, actúa como interferencia y generador de discurso desde el ser-sujeto y el ser-objeto. En

este caso, el texto de Ana Matey dice: «que el cuerpo señale la dirección correcta»; es decir, que el cuerpo *sea devenir*, como explica Lara Brown. Que sea este agente quien conduzca la espera, de modo que el ser-sujeto se desprenda de la mente y se deje llevar por el ser-objeto, materia y organismo.

En resumen, Ana Matey explora e investiga la(s) manera(s) de ser y estar-en-el-mundo, así como nuestra relación y posible (nueva) simbiosis con la naturaleza. «Desde un relato abstracto sobre las distintas relaciones sobre el mundo que nos rodea, nos evoca lo concreto, lo social, lo colectivo y lo universal. ¿Cómo? – A través de la esencia de la *performance*: hacer(nos) sentir» (Cabaleiro, 2019).

Conclusiones.

Dejando al margen la recurrente polémica sobre su categorización, la *performance* o el arte de acción se caracteriza por ser una práctica interdisciplinar que traduce las ideas en acciones y gestos artísticos. Se define por el momento de su realización, de modo que nadie sabe el resultado. Es tránsito, edición y proceso. La *performance* sucede. El/la artista o *performer* interviene como ser-sujeto y como ser-objeto llevando a cabo acciones que exploran tres coordenadas y dimensiones esenciales: tiempo, espacio y presencia. En el arte de acción el público se convierte en co-sujeto y unidad de interferencia, es decir, en un elemento activo. Se trabaja con la repetición como herramienta para consolidar ideas, gestos y acciones y para generar material inédito. El cuerpo es discurso; interviene como agente enunciador y conjunto de estrategias y estructuras comunicativas. Como se ha visto, las *performers* Lara Brown, Laura Corcuera y Ana Matey tratan de habitar el cuerpo y sus territorios en transformación constante. Exploran la semioticidad y la polisemia del cuerpo a través del devenir y la deriva, hasta alcanzar la liberación y la desidentificación

de las conductas impuestas. Transitan y reinterpretan toda realidad posible, dejándose llevar por la oscilación, la agitación y las sacudidas de un cuerpo orgánico, matérico, múltiple y hecho carne. Brown y Corcuera conciben la anatomía como un lugar que, al ser manipulado, experimenta una metamorfosis. Su evolución dinámica las conduce a un clímax donde corporalidad, espacialidad y sonoridad confluyen. Por su parte, Matey plantea una mutación colectiva donde los cuerpos del público son los agentes que, al vivirla personal y públicamente, conforman la espera y la componen espacialmente al ocupar las sillas vacías que se redistribuyen, dando lugar a una nueva gramática del espacio. En las tres obras el cuerpo se verbaliza en forma de presencia y movimiento, generando un antes, un durante y un después; material fundamental en el arte de acción. A su vez, la *performance* se entiende como maneras y actitudes de ser y estar-en-el-mundo aquí y ahora. Por eso el tiempo es un factor clave. Las tres artistas lo detienen y lo dilatan con sus prácticas: Brown lo mastica con la minuciosidad de sus movimientos, Corcuera lo sacude derramándose por el espacio y Matey lo arrulla, lo rumia y lo mide mediante la espera. Como se ha podido comprobar, el arte de acción parte de la exploración, de la interpelación y de la interacción con el entorno. Somos cuerpos que, con nuestra presencia y agencia, afectamos y transformamos la materia, los tiempos y los espacios. Y viceversa.

[1] Se entiende por afectación la relación dialéctica (tesis, antítesis, síntesis) que se establece entre la percepción del mundo real tal y como es y tal y como lo percibimos como sujetos desde la perspectiva de la subjetividad; cómo intervenimos en el mundo, transformándolo y, cómo, a su vez, el mundo interviene en las personas, transformándolas. Si, por ejemplo, colocamos la mano sobre una pared, estamos afectando

esa pared como espacio y objeto, y ella nos afecta como sujetos, porque se ha producido un cambio en nuestra actitud corporal. De este modo, nuestra relación con los espacios y los objetos puede interpretarse en términos de agencialidad; es decir, que dicha experiencia puede ser narrada desde un punto de vista antropocéntrico –siendo el sujeto el ser afectado– o desde una perspectiva de la agencialidad de los objetos –estos tienen la “potestad” de afectar a los sujetos–. Si se desplaza la agencia del humano al objeto, cambia completamente el relato. El enfoque indica quién es el agente y quién el paciente; si objeto o sujeto. Esto explica la interacción que existe o no con los objetos y si estos objetos actúan sobre el cuerpo sin que la persona busque deliberadamente ese efecto o si, por el contrario, actúa con el propósito de afectar los objetos y, por extensión, los espacios, las dimensiones, las manifestaciones, las expresiones y los materiales tangibles o intangibles. (La música es una expresión intangible. La naturaleza es tangible.)

[2] Como dice el artista y diseñador italiano Bruno Munari, «cuando alguien dice “esto lo sé hacer yo también”, quiere decir que lo sabe rehacer o, de lo contrario, ya lo habría hecho».

[3] John L. Austin, filósofo del lenguaje, acuñó el término “performativo”, que deriva del verbo en inglés *to perform* ‘realizar; hacer acciones’. Austin diferencia entre enunciados “constatativos” y enunciados “performativos”. Mientras que los constatativos tienen un carácter descriptivo y son susceptibles de ser verdaderos o falsos, los performativos expresan acciones y sus expresiones se miden en términos de afortunadas o desafortunadas (*Te perdono; queda condenado a tres años de prisión; yo te bautizo...*).

[4] El *happening* ‘acontecimiento creativo’ viene a ser una intervención participativo-colaborativo-provocativa efímera y multidisciplinar.

[5] Como dice John Berger, «No estoy desnuda tal y como soy, sino que estoy desnuda tal y como tú me ves».

[6] Ante la proliferación de acciones artísticas de categorías indefinidas, difíciles de clasificar por su contenido no convencional y, sobre todo, por su condición interdisciplinar, se optó por acuñar el término «artes vivas», que procede de la expresión inglesa *live art*. Esta etiqueta abarca, sin exclusión, todo tipo de prácticas y expresiones artísticas. Las artes vivas englobarían la *performance*, el teatro danza, el teatro físico, el teatro relacional, el *body art*, el *happening*... «Por su mayoritaria exclusión de los teatros tradicionales, a menudo estas prácticas han encontrado refugio en museos y galerías; de ahí en parte su catalogación como “arte vivo”, frente al estatismo de cuadros y esculturas» (Vidales, 2017). Si algo caracteriza a las artes vivas es su intención de provocar y espolear al público; intervenir y afectar su rol paradigmático. «No se le ofrece (solo) entretenimiento, se le invita a replantearse su propio papel y a *mirar* de otra manera. [...] Que sean difíciles de etiquetar no significa que las artes vivas sean difíciles de comprender o disfrutar» (Vidales, 2017).

[7] Las condiciones materiales e inmateriales tienen que ver con el término filosófico «materialismo histórico». Las condiciones materiales hacen referencia a las circunstancias (tiempo y lugar) donde ha nacido y ha crecido una persona; cuál es su patrimonio (si tiene una casa donde vivir, si paga o no alquiler por ella...) y su capacidad económica. Las condiciones inmateriales representan la calidad y la riqueza emocionales, espirituales y creativas. A pesar de que ambas condiciones son distintas, se retroalimentan. Ambas tienen que ver con la interdependencia, con la vulnerabilidad y con el hecho de formar parte de comunidades. Estas condiciones están determinadas por los privilegios y las opresiones de clase, género, raza y edad, los cuales provocan una brecha de injusticias y desigualdades y una percepción errónea del mundo

(prejuicios y perjuicios).

[\[8\]](#) Entiéndase por sociedad utópica una sociedad justa, igualitaria, pacífica, solidaria...

[\[9\]](#) Texto de la performance Tensiones en ángulo de 90º (Laura Corcuera, 2017)