

NEREA AYERBE ELOLA | Universidad de Deusto
nerea.ayerbe@gmail.com

BEATRIZ CAVIA PARDO | Universidad del País Vasco/EuskalHerriko Unibertsitatea
beacavia@gmail.com

Acciones precarias

Condiciones de trabajo del arte contemporáneo
a través de la performance ¹

vol 19 / Dic.2018 131-148 pp Recibido: 15-06-2018 - revisado 13-12-2018 - aceptado: 23-12-2018

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

PRECARIOUS ACTIONS

WORKING CONDITIONS OF CONTEMPORARY ART THROUGH PERFORMANCE

ABSTRACT

This text focuses on the relationship between performance art, performativity and job insecurity in contemporary art, through the analysis of works of some artist that are considered to be relevant: Mierle Laderman Ukeles (Denver, Colorado, 1939), Andrea Fraser (Billings, Montana, 1965) and Santiago Sierra (Madrid, 1966). To this aim, contributions around these concepts from performance studies and social theory are considered, specifically the writings of Victor Turner, Judith Butler and Isabell Lorey.

The objectives are two: the first, to establish the connection between the notions of precariousness and performativity and, the second, to apply an analysis to the selected works. We have started from the hypothesis that the analysis of these performances, can be used to extrapolated some general conclusions about the precariousness to working conditions of contemporary art.

Keywords

Performance, Performativity, Precariousness, Contemporary Art

RESUMEN

Este texto se centra en la relación entre la performance, la performatividad y la precariedad en el arte contemporáneo, a través del análisis de algunas piezas de artista como las realizadas por Mierle Laderman Ukeles (Denver, Colorado, 1939), Andrea Fraser (Billings, Montana, 1965) y Santiago Sierra (Madrid, 1966). Para ello se consideran las aportaciones teóricas realizadas desde los estudios de la performance y desde la teoría social, en concreto las aportaciones de Victor Turner, Judith Butler e Isabell Lorey.

Los objetivos que se persiguen son dos: la primera, establecer la conexión entre las nociones de precariedad y performatividad y, la segunda, aplicar un análisis a las performances seleccionadas. La hipótesis del texto parte de entender que desde el análisis de estas piezas pueden extrapolarse algunas conclusiones generales sobre la precariedad a las condiciones de trabajo del arte contemporáneo.

Palabras Clave

Performance, performatividad, precariedad, arte contemporáneo

1 INTRODUCCIÓN

A partir de las nociones de precariedad utilizadas por Judith Butler e Isabell Lorey se explica la centralidad de la noción de lo precario en la sociedad contemporánea. Esta centralidad de lo precario es patente en el arte contemporáneo de un modo estructural, en cuanto a las condiciones materiales y simbólicas que entraña, y del mismo modo, atraviesa la producción artística en algunos de sus formatos, como la performance.

Se propone la performance como uno de los formatos en los que recoger distintos ejemplos de lo precario. Por un lado, porque en su característica de producción efímera se acerca a la fragilidad expresada por una noción más ontológica de lo precario, por el otro, porque en el acercamiento a la noción de teatralidad pone en evidencia el carácter construido de distintas nociones estructurales que aparentan ser naturales. Para mostrar esta doble relación de la precariedad con la performance se lleva a cabo un análisis de algunas performances concretas que ponen la atención en categorías productoras de orden y desigualdad social, como la clase, el género o la raza.

Este artículo parte de la hipótesis de que la performance es un lugar privilegiado para la reflexividad de lo precario en el arte, es decir, un tipo de lenguaje estético peculiarmente dotado para facilitar una toma de conciencia de las precarias condiciones de trabajo propias de la esfera del arte contemporáneo, desde el interior de esta esfera y por sus propios medios. En primer lugar, porque la performance misma se ha caracterizado, desde sus inicios como medio artístico, por una precariedad ontológica, dado que ha sido tradicionalmente definida en función de su condición efímera y como algo en constante desaparición (Ayerbe, 2017). Asimismo, tanto los más recientes debates en torno a la documentación de la performance como su existencia fáctica en museos y colecciones señalan al precario estatuto de cualquier objeto derivado de la performance, que oscila inevitablemente entre la categoría de documento y de obra (Ayerbe, 2018). En segundo lugar, la dimensión de ejecución o “puesta en acto” que es indisoluble de la performance resulta un antídoto eficaz contra cualquier tentación naturalizada de los procesos sociales a los que se acerca y, por tanto, viene a desvelar la condición convencional o construida de categorías cuya pretendida estabilidad y espontaneidad se encuentra a la base de cualquier justificación ideológica de las fuentes de la precariedad (tales como el género, la clase o la etnia). Estas razones justifican que sea la performance, frente a otros medios artísticos, donde la precariedad de las condiciones de producción de la esfera del arte se vean tematizadas con mayor agudeza y eficacia. Se alcanza así un nivel reflexivo o de auto-consciencia artística, puesto que las acciones de las que nos ocuparemos no sólo hablan de la precariedad en el arte, sino que son ellas mismas arte producido en condiciones de precariedad. Puesto que sobre ellas se aplican las mismas reglas de las que se está tratando en su contenido, se logra una peculiar puesta en acto que no es sólo visibilización o denuncia, sino que está dotada de efectos performativos.

Para analizar esta potencialidad de la performance en cuanto acción artística precaria se han seleccionado piezas de tres artistas diferentes que se han caracterizado a lo largo de su trayectoria por poner en acto en su obra de una manera crítica diversas maneras en que las condiciones de trabajo en el arte se ven atravesadas por la precariedad. Esta no pretende ser una selección exhaustiva en términos cronológicos ni geográficos, claro está, sino que responde a la diversidad de enfoques entre los artistas elegidos y a la pertinencia de su obra para reflexionar en torno a lo precario en el arte. Los presentamos a continuación.

La obra de la artista Mierle Laderman Ukeles (Colorado, 1939) suele situarse en el contexto de un arte que ha interiorizado las lecciones del arte conceptual y cercano a las preocupaciones en torno al género que animaban las incipientes iniciativas feministas de artistas como Miriam Schapiro y Judy Chicago a comienzos de los 70 (Foster et al., 2006). Específicamente sus piezas se centran en labores cotidianas que se conducen a la esfera de visibilidad pública del mundo del arte.

En consonancia con lo que ha venido llamándose la segunda generación de la crítica institucional, el trabajo de la artista Andrea Fraser (Montana, EEUU, 1965) se caracteriza por una comprensión menos formalista y más amplia de la institución. Frente a las estrategias típicamente oposicionales de representantes de la primera generación como Hans Haacke, las piezas de Fraser se caracterizan por su ambigüedad y el recurso al humor y la ironía. Desde el comienzo de su actividad artística Fraser se apodera de las rutinas de mediación del aparato del mundo del arte para subvertir desde dentro los discursos de legitimidad y prestigio cultural de la institución arte.

Santiago Sierra (Madrid, 1966) es un artista que reconoce críticamente su participación en una economía basada en la desigualdad al mismo tiempo que la refuerza voluntariamente. Sierra, que se crio en España y estudió arte en Alemania antes de establecer su práctica en México, en los últimos quince años se ha elevado rápidamente a los mercados internacionales y discursos críticos del mundo del arte. Mientras tanto, después de haber realizado instalaciones y representaciones en todo el mundo, su trabajo ha encontrado una perspectiva distinta sobre la mecánica incorporada de las instituciones artísticas en un contexto global. Como tal, su arte responde a las disparidades socio-económicas incrustadas en el mundo del arte a través de piezas que consisten en demostraciones inexpresivas y nihilistas de estas mismas condiciones.

En el siguiente apartado se presentará una reflexión teórica sobre el concepto de precariedad en lo social y en el arte desde los pensamientos de diferentes autoras, principalmente de Judith Butler e Isabell Lorey. A continuación se realizará el análisis de obras de los artistas seleccionados: se describirá primero del modo más neutro posible la acción misma de que se trate para ponerla luego en el contexto general de la obra del artista. Por último, se abordarán unas conclusiones generales.

2 LA PRECARIEDAD EN LO SOCIAL Y EN EL ARTE

Es importante trazar la linealidad entre los conceptos de precariedad, performatividad y performance para justificar nuestra propuesta y contextualizar las piezas elegidas en la segunda parte del artículo. Para ello, tomaremos inicialmente las propuestas de Judith Butler, quien en los últimos años relaciona su noción de performatividad con la noción de precariedad. Con una diferencia de 25 años entre sí, la autora expresa en dos textos fundamentales de su obra distintos aspectos para entender el hacer social y los cambios sociales, vinculados a un diagnóstico implicado y ético de lo social contemporáneo. Butler tomó en los años 90 la noción de performatividad de manos de John Austin para hablar de las formas en que la realidad se hace desde el género, y más recientemente, elabora cuidadas formas de abordar la vulnerabilidad humana en contextos de precariedad.

La noción de performatividad que Butler explica en *Gender trouble* (1990) a partir del ejemplo de la *drag queen* ha sido ampliamente analizado, debatido, rebatido y reconstruido. En el texto más reciente, publicado originalmente en 2015, *Notes towards a Performative Theory of Assembly*, (traducido al castellano en 2017 como *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*), se produce cierto desplazamiento de la noción de la performatividad de género (o expresada a través del género) hacia la performatividad de lo colectivo (expresada en la asamblea, o colectividades políticas de los cuerpos).

En este texto, al hacer un repaso por su noción de performatividad, subraya lo siguiente para puntualizar el debate entre lo normativo y las formas de resistirlo, algo que en definitiva entraña el debate constitutivo de toda teoría social si la analizamos desde un punto de vista histórico: la relación entre la estructura y la acción. Butler dice lo siguiente:

Al decir que el género es performativo se había dado lugar a dos interpretaciones opuestas: en la primera se consideraba que todos sin excepción escogemos nuestro género; la segunda incidía en que todos estamos completamente determinados por las normas de género. (...) Y es que si el lenguaje actúa sobre nosotros antes de que nosotros mismos emprendamos acción alguna, y sigue actuando en todo momento de nuestra actuación, entonces tenemos que pensar que la performatividad de género es en primera instancia “asignación de género” (...) En realidad, la elección aparece más tarde en el proceso de performatividad. (...)

Partimos entonces de que la performatividad describe el proceso conforme al cual se actúa sobre nosotros, así como las condiciones y posibilidades de dicha actuación, y de que no se puede entender su funcionamiento si no se tienen en consideración estas dos dimensiones (2017, pp. 67-68).

Al plantear la doble interpretación de lo performativo, nos situamos en un escenario propicio para discutir si reproduce la norma o la resiste. Se trata de una pregunta clásica y de un debate que lleva décadas siendo planteado. En la época contemporánea resulta pertinente hacernos de nuevo la pregunta por las normas que se reproducen, las estructuras que nos gobiernan, por saber cómo nos organizamos individual y colectivamente para sostener la vida y cómo resistir o cuestionar lo dado.

El contexto en que esto se esboza es el de la precariedad, que como dice Butler, no es solamente un estado sino que es una condición de la existencia contemporánea. La precariedad es una característica que lo atraviesa todo pero más, si cabe, a quienes han sido desplazados de la sostenibilidad de la vida en términos simbólicos y/o materiales. Ella explica de forma más detallada esta relación:

En *El género en disputa* ya se apuntaba que algunos actos realizados individualmente tienen, o pueden tener, efectos subversivos sobre las normas de género. Ahora me dedico a analizar las alianzas que pueden establecerse entre ciertas minorías o entre poblaciones consideradas desechables; o, para ser más concretos, lo que me interesa averiguar es cómo la precariedad —ese término generalizado y, en cierto sentido, mediador— podría operar, o está operando ya, como un campo en donde se pueden establecer alianzas entre ciertos grupos que, aparte de ser considerados desechables, no tienen mucho más en común, y entre los cuales surge a veces la desconfianza y el antagonismo (*Ibidem*, p. 34).

En términos parecidos, Reverter-Bañón incide en la actualización de la teoría de la performatividad por parte de Butler:

La conclusión más importante de esta teoría fue decir que el género sea performativo implica que el género es llevar a cabo algo, una promulgación, bien de las normas que lo constituyen y normalizan, bien de subversión de las mismas. La aspiración política de Butler en su teoría de 1990 fue permitir que las vidas de las minorías de género y sexo pudieran ser más vivibles. En este sentido Butler afirma en su último libro que su teoría de la performatividad en *Gender Trouble* ya contemplaba la precariedad, al entender el género y las minorías sexuales como vidas en condiciones invivibles y precarias. Aunque todo ser humano es vulnerable y está expuesto a precariedad, como afirma en 2015, hay una situación de distribución diferencial de esa precariedad en relación a las estructuras sociales y económicas. Estas se traducen en normas que condicionan nuestras vidas y las hacen vivibles o invivibles. (2017, p. 71)

Se puede profundizar por tanto en esta noción de precariedad para abordar las distintas acepciones que se le atribuyen y considerar cómo se ha convertido en una noción central de la teoría social, tanto en términos semánticos para distintas disciplinas, como característica constitutiva de lo social. En varios trabajos realizados desde 2006 y sus publicaciones resultantes (Fortino, Tejerina, Cavia y Calderón, 2012; Tejerina, Cavia, Fortino y Calderón, 2013), se extraían diversas conclusiones acerca del auge que distintas poblaciones y grupos estaban tomando debido a procesos de precarización normalizadores. Esto es, que lo precario, lo que había permanecido en la periferia para explicar lo excluido de la norma, estaba ocupando progresivamente el centro social y considerándose rasgo normativo y normalizado. La hipótesis en esas investigaciones hablaban de la precariedad vital, aquella que ocupaba distintas escenas y dimensiones de lo social que no necesariamente se reconocían como resultados o fracasos de las crisis de distintas instituciones modernas.

Una de las autoras que con más énfasis ha contribuido a este concepto desde la crítica social contemporánea ha sido Isabell Lorey, quien en su texto “Gubernamentalidad y precarización del sí” (2006), ya analizaba con precisión las lógicas de poblaciones “medias” (aquellas que no responden a parámetros de exclusión social) por las que hemos interiorizado la responsabilidad, la gestión y la producción de nosotras mismas en términos bio-políticos, dando lugar a subjetividades, cuerpos y vidas precarias. En otro texto más reciente titulado *Estados de inseguridad. Gobernar la precariedad* (traducción en la editorial Traficantes de Sueños en 2016 y original en alemán de 2012) —al que la propia Judith Butler hace un prólogo— se empeña en “distinguir entre formas de precariedad, sus implicaciones sociales y los modos particulares en que la precariedad da nombre a una nueva forma de poder y de potencial de explotación” (Lorey, 2016, p. 14) para sugerir utilizar la precariedad de forma creativa:

(...) Pide que consideremos las formas de movilización política que reorganizan la precariedad contra los regímenes que tratan de aumentar su poder de gestionar y disponer de las poblaciones; dicho de otra manera, la precariedad como activismo. Nuevas formas gubernamentales involucradas en la precarización de las poblaciones operan precisamente mediante el cultivo de ciertas formas de subjetivación y posibilidades de acción; estas pueden y deber ser desbaratadas mediante un activismo de las y los precarios que combata las falsas promesas de seguridad, sus tácticas de gestión empresarial y su explotación. (*Ibidem*, p. 16)

Lorey va a incidir en la centralidad y normalización de la precariedad, apostando de igual modo en las potencialidades que ello aportaría en su redefinición. Según ella, el diagnóstico en la época del capitalismo avanzado es la siguiente:

En el neoliberalismo la función de lo precario se desplaza ahora al centro de la sociedad y es normalizado. Esto significa que ahora la función de la libertad burguesa puede también transformarse: de la disociación con los precarios otros, a una función de subjetivación en la precarización normalizada. Mientras que la precariedad de los marginados conserva su potencial amenazador y peligroso, la precarización se transforma en el neoliberalismo en un instrumento político-económico normalizado. (Lorey, 2016, p. 54)

Cuando Lorey comienza a investigar la gubernamentalidad y psicologización del yo, se centra en la figura del productor cultural, lo que en la actualidad se enuncia mediación, y que encarna todas las características propias de la lógica neoliberal precaria interiorizada y auto-compasiva. En tiempos más recientes, Mark Fisher ha hablado de ello desde la somatización y transformación en enfermedades mentales y depresiones, en la forma en que el capitalismo produce una determinada subjetividad, deprimida incluso. El término de mediación sirve aquí para expandir esta noción en dos sentidos, por un lado, hacia la propia mediación que implica el arte, la que relaciona al productor cultural precario (y precarizado de sí mismo) con quien produce arte, artista, performer, comisaria/o (entre otras). Figuras, en suma, que representan desde el arte distintas acepciones de la mediación. Y por otro lado, nos lleva también a las relaciones que se establecen en la producción de identidades colectivas, el papel de la performatividad en esta producción y la propuesta de la interseccionalidad¹ como herramienta política de superación de las políticas de identidad.

El fracaso de las políticas de la identidad fue, según Butler, uno de los motivos por los que desarrolló inicialmente la teoría de la performatividad. ¿Por qué? Porque las políticas de identidad no explicaban lo que supone vivir de forma conjunta superando diferencias no elegidas algo que puede considerarse actualizado en sus últimos desarrollos teóricos:

(...) La mirada de Butler a la performatividad excede claramente la palabra y la representación. Al ampliar lo político a la mera aparición de la materialidad de los cuerpos congregados amplía su teoría de la performatividad más allá de la fenomenología política feminista que elaboró en *Gender Trouble*. La materialidad de las asambleas es política en cuanto interpela, con su derecho a persistir, las condiciones con las que el aparato del estado regula el espacio público y el derecho de aparición. Esta nueva ampliación de la política performativa de Butler implica una visión de la nueva ética global articulada en la “necesidad que tenemos de los otros” (Reverter-Bañón, 2017, p. 79).

Por este motivo, la noción de interseccionalidad es entendida como una buena propuesta en este caso.

Si tuviéramos que definir la interseccionalidad diríamos que se utiliza para señalar cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad mantienen relaciones recíprocas. Es un enfoque teórico que subraya que el género, la etnia, la clase, u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser naturales o biológicas, son construidas y están interrelacionadas. No se trata tanto de enumerar y hacer una lista inacabable de todas las desigualdades posibles, superponiendo una tras otra, como de estudiar aquellas

manifestaciones e identidades que son determinantes en cada contexto y cómo son encarnadas por los sujetos para darles un significado que es temporal. (Platero Méndez, 2013, p. 27)

La tercera noción que queremos enlazar en este marco teórico-analítico es la de performance, un formato específico de arte que en este artículo queremos abordar desde una concepción no sólo artística sino también discursiva. Para Martín Barbero (Taylor y Steuernagel, 2015), por ejemplo, los estudios de performance son un lugar metodológico y teórico estratégico para pensar la multiplicidad de conflictos que atraviesan los cuerpos en la sociedad contemporánea. De forma más clara lo expresa Diana Taylor en una entrevista realizada en el año 2002, para quien los estudios de performance:

(...) Están claramente influenciados por muchas disciplinas diferentes y formas de pensar sobre el comportamiento corporal. Así es que tenemos elementos de la antropología, de la sociología, la fenomenología, de la escuela francesa de Lyotard en adelante, hablando sobre performance. Entonces, creo que es difícil definir si se trata sólo de un objeto de análisis, si se trata de una práctica, de una episteme, como una forma de conocimiento, si se trata de una transacción comercial, o de una manera de medir eficacia. (...) permite mirar a todas esas cosas como mutuamente constitutivas. De manera que no podemos pensar sobre el comportamiento y las prácticas corporales sin pensar en performances de tipo disciplinarios—cómo construimos el género, cómo construimos la raza, y la forma en que nos construimos como cuerpos—, pero al mismo tiempo hay un aspecto maravilloso, liberador, contestatario, ya que podemos performar cosas de diferentes maneras; el performance es acción, es intervención, se trata de romper una estructura para encontrar otras opciones para ella. (Taylor y Steuernagel, 2015)

En las ciencias sociales y la humanidades, desde los años 60 se crea cierta resistencia a los relatos que explicaban de forma integral la sociedad, como el funcionalismo o el estructuralismo. Dos aspectos fundamentales centraban las críticas: por un lado la poca centralidad de los procesos de subjetivación y por el otro la ausencia de consideración de la historicidad. De modo que se dispersaron los relatos más holísticos y se multiplicaron interpretaciones que se centraban en la acción y capacidad de agencia de lo social, y no tanto en las estructuras y sistemas sociales.

Vinculado a ello, los movimientos sociales de los años 60 entrañaron un importante empuje en la construcción crítica de los diagnósticos desde el pensamiento contemporáneo. De este modo, y con importantes críticas en el terreno de la antropología por su vinculación al colonialismo, se producen una serie de revisiones en torno al lenguaje, a los actos, a los rituales y al drama, y, vinculado a ello, de la performance como noción amplia y polisémica para explicar diversas acciones sociales.

Representantes de las ciencias sociales como Clifford Geertz en Estados Unidos o Pierre Bourdieu en Francia empiezan a pensar en la noción de acción, igual que Goffman y las microsociologías, de la mano de la fenomenología y el interaccionismo simbólico, que empiezan a dar relevancia a la producción de los actor*s, y el desarrollo de teorías que tratan de hacer compatible esta acción con la estructura a través de la noción de *agency*, a la que contribuirá en gran medida toda la producción elaborada desde las teorías feministas.

En concreto, los estudios de la performance tienen un marcado carácter anglosajón y su institucionalización se produce a partir de las derivas en antropología, por un lado aquellas que se centran en la etnografía en vinculación con el lenguaje y los actos de habla, y por otro lado a partir de los análisis de rituales. El creador de los estudios de performance en la Universidad de Nueva York en 1977 es Richard Schechner, quien está muy influenciado por las aportaciones de Victor Turner. Ambos se sitúan en el giro postmoderno a la hora de asumir sus aportaciones a los estudios de performance, corroborando la situación de fin de los grandes relatos interpretativos de lo social propios de la modernidad.

La distinción de Turner entre performance social y performance cultural es un elemento fundamental para trabajar desde la interacción entre la teoría social y el arte contemporáneo, por lo que proponemos retomarlo aquí de cara a presentar las siguientes acciones precarias. Para Turner, la performance social es el equivalente del drama social y la performance cultural el equivalente del drama estético o puesta en escena (1983). En *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society* (1975) Turner define la noción de drama social como un conjunto de unidades disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto y tiene la fuerza de originar y dar significado al resto de performances y rituales de una sociedad. Para Turner, la fuerza del drama social consiste, justamente, en que es una adquisición consecutiva de experiencias que ejerce influencia en distintos géneros de las performances culturales.

Veamos a continuación cómo puede producirse una interpretación de lo precario a través de varias performances (culturales) que entrañan y reifican componentes y dimensiones sociales con gran significación para lo contemporáneo. Se han seleccionado algunas piezas de Mierle Laderman Ukeles, Andrea Fraser y Santiago Sierra cuyo análisis presentamos a continuación.

3 ACCIONES PRECARIAS

Entre 1970 y 1973, Mierle Laderman Ukeles realizó una serie de performances para la exposición c. 7.500, en la que la comisaria Lucy Lippard reunió el trabajo de mujeres que hacían arte conceptual en el Wadsworth Atheneum Museum de Hartford (Connecticut). Se trató de un conjunto de cuatro acciones con un claro hilo conductor que consistía en traer a la luz pública de la exposición el trabajo invisibilizado que hacía posible la muestra misma, así como la actividad general del museo. En *Transfer: The Maintenance of the Art Object* (20 de julio de 1973), Ukeles limpió la vitrina de cristal que contenía una antigua momia egipcia. Esta tarea estaba previamente asignada al personal de seguridad del museo; por el contrario, la momia, como parte de la colección del museo, era limpiada por conservadores entrenados. Sin embargo, al reclamar la vitrina como parte de su obra de arte, Ukeles transformó el estado del objeto y, por extensión, la responsabilidad de su cuidado. Nada había cambiado propiamente en la vitrina ni tampoco en lo requerido para su mantenimiento; sin embargo, limpiar el cristal pasó a formar parte del trabajo de los conservadores más especializados.

En la performance *The Keeping of the Keys* (20 de julio de 1973), la artista tomó prestado un juego de llaves del personal de seguridad y visitó el museo durante el horario de apertura al público, cerrando las puertas de las galerías y oficinas administrativas a intervalos específicos. De este modo, atrapaba temporalmente a las personas que estaban dentro e interrumpía el flujo de movimiento habitual en todo el edificio. Pero fue el 23 de julio de 1973 cuando Ukeles realizó la que pasaría a considerarse su acción más icónica: limpiar los suelos del museo.

Concretamente, en *Washing/Tracks/Maintenance: Inside*, Ukeles fregó el interior del museo y pasó la mopa durante cuatro horas, mientras que en *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* limpió la plaza y escaleras exteriores del museo.

Para desentrañar el sentido de estas cuatro acciones, resulta imprescindible ponerlas en el contexto de la producción teórica de la propia Ukeles, quien en 1969 había escrito el *Manifiesto for Maintenance Art* (publicado en *Artforum* en 1971). En el manifiesto divide las labores humanas en dos categorías: desarrollo (*development*) y mantenimiento (*maintenance*). Desarrollo responde a las nociones modernas de progreso e individualidad, mientras que mantenimiento, para Ukeles, incluye las actividades domésticas que constituyen el fundamento de subsistencia y pervivencia de la existencia social, tales como, la cocina, la limpieza y la crianza (Bird y Newman, 1999). Frente a las preocupaciones típicamente “artísticas” en torno a la creación de nuevos lenguajes formales y las grandilocuentes aspiraciones utópicas, Ukeles plantea una irónica y sencilla pregunta que señala a una innegable laguna en la historia del arte y de la cultura: “Después de la revolución, ¿quién va recoger la basura el lunes por la mañana?”

El manifiesto surge como respuesta reflexiva a la frustración que sufre Ukeles cuando, siendo estudiante en el Pratt, un profesor de escultura le advirtió que no podría seguir con su carrera como artista tras la maternidad. “I learned that [Jackson] Pollock, Marcel [Duchamp], and Mark [Rothko] didn’t change diapers...I fell into a crisis. I didn’t want to be two separate people — the maintenance worker and the free artist — living in one body.”

En su manifiesto proclama precisamente su negativa a separar las dos posiciones, la de madre y la de artista, la privada y la pública, la invisibilizada y la digna de reconocimiento. Ukeles afirma tajantemente la condición inseparable de sus diversos roles y, por tanto, la arbitraria convencionalidad de las fronteras entre los mismos: “I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order)”. De esta convicción, arraigada en su propia vivencia como madre trabajadora en el mundo del arte, se sigue todo un programa artístico: “I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also (up to now separately) I “do” Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them as Art.” (Laderman Ukeles, 1969)

Esto es lo que la artista hace explícitamente en la serie *Private Performances of Personal Maintenance as Art* (1970–73), un conjunto de fotografías y textos que documentan tareas y rutinas del hogar que ocupaban la mayor parte de su tiempo, tales como hacer la colada o cuidar de sus hijos. Ukeles reemplaza la noción de labores domésticas por labores de mantenimiento (e incluso más allá, las labores de mantenimiento por arte). Así como Duchamp declaró como esculturas ciertos objetos encontrados, trasladando la definición de arte desde un objeto realizado manualmente a algo que es simplemente decisión del artista, Ukeles asigna a las tareas domésticas de cuidado y mantenimiento un valor artístico. La artista se refiere a estas actividades como “floor paintings” (Molesworth, 1999).

Conceptualmente, las cuatro acciones en el Wadsworth Atheneum Museum suponen un paso posterior en el que Ukeles aplica esta voluntad de visibilización por medios artísticos de las tareas de mantenimiento al propio mundo del arte, incorporando así a su trabajo una capa suplementaria de autorreflexividad. Ukeles se hace consciente de la deuda de su trabajo como artista con tareas de mantenimiento en el interior del mundo del arte y trata de saldarla por medios artísticos, es decir, a través de la performance.

En cada performance, el papel de Ukeles como artista le permite reconfigurar el valor otorgado a estas actividades de mantenimiento que de otro modo serían invisibles, y explorar las vías mediante las cuales hacer públicas este tipo de actividades. Ukeles relaciona lo supuestamente privado, no-remunerado o minusvalorado, con el supuesto desinterés del espacio de la esfera pública. La artista toma el trabajo oculto de la esfera privada y lo presenta al escrutinio público de la institución del arte. De esta manera, expone que el trabajo de mantenimiento no es exclusivamente privado ni público. Ukeles hace el trabajo visible, lo pone en el centro. Un trabajo que siempre se oculta en la institución misma. Estas obras exploran la interpenetración entre las instituciones públicas y privadas, donde lo privado siempre ha sido precario. Esto se ve en que varias instituciones públicas han querido suprimir la exposición pública de estas obras (*ibidem*). Por ejemplo, de la obra de *Maintenance Art Performance*, el Wadsworths Athenaeum no conserva grabaciones, quizá adelantando la observación de Miwon Kwon que cuando una tarea de mantenimiento está bien realizada es invisible (Kwon, 1997).

Transformó las actividades del personal de custodia y seguridad de Wadsworth en una obra de arte, combatiendo la percepción de que el trabajo de creación artístico era intrínsecamente más interesante o valioso que el trabajo involucrado en su mantenimiento. La imagen de la artista sobre sus manos y rodillas, agotada por todas las horas de trabajo físico, recordó a los espectadores que la base invisible de cada institución —desde la esfera privada de la familia hasta el museo público— era una trabajadora de mantenimiento que limpiaba el desorden.

Andrea Fraser realizó la performance *Official welcome* por primera vez en 2001 en casa de los coleccionistas Barbara y Howard Morse. La artista volvió a realizar la performance en 2003 en el Kunstverein de Hamburgo, como parte de una exposición retrospectiva sobre su obra. En la performance, Fraser lleva un vestido negro y se dirige a la audiencia desde un atril sobre una plataforma blanca mientras es filmada por dos cámaras digitales estáticas. A lo largo de su discurso, la artista va encarnando una sucesión de personajes diferentes. Su actuación es una representación satírica de la retórica y los rituales que tradicionalmente constituyen una “bienvenida oficial” a una exposición, en la que la artista imita el lenguaje y los gestos de figuras constitutivas del mundo del arte, incluidos patrocinadores, directores de museo, comisarios, críticos y artistas. Aunque Fraser no informa explícitamente al público sobre el papel específico que está desempeñando en cada momento, los cambios entre diferentes personajes se señalan mediante variaciones en su tono, lenguaje y postura, a menudo con efecto cómico. Transcurridos aproximadamente dos tercios del vídeo (de treinta minutos de duración total), Fraser comienza a desnudarse. Se coloca a un costado del atril con su ropa interior negra y sus zapatos de tacón alto y se dirige a la audiencia: “Hoy no soy una persona. Soy un objeto en una obra de arte. Se trata de la vacuidad”. Posteriormente, se quita la última de sus prendas y continúa el discurso desnuda. Hacia el final de la presentación, se vuelve a poner la ropa antes de comenzar a llorar. La acción termina con Fraser alejándose del podio.

El texto original (2007) del discurso incluye citas (no referenciadas explícitamente) de una serie de artistas contemporáneos y críticos, incluidos Benjamin Buchloh, Gabriel Orozco, Damien Hirst, Tracy Emin y Kara Walker, así como comentarios realizados por Bill y Hillary Clinton. Cada vez que la artista realiza la performance, adapta el texto para incluir referencias específicas de la institución que la contextualiza.

Para la pieza *Untitled* (2003), Fraser recurre al galerista Friedrich Petzel para localizar un coleccionista, soltero y heterosexual, que estuviera interesado en mantener relaciones sexuales con la artista y en adquirir una copia del vídeo resultante del registro de este acto

por un precio de 20.000 \$. El vídeo, de 60 minutos de duración, muestra el encuentro de ambos en una habitación de hotel. Al comienzo se observa a Fraser con dos copas de vino en la mano. Seguidamente, entra el coleccionista en la habitación y comienza el proceso de seducción acorde a los términos contractuales pactados previamente por la galería. La pieza se comercializa en una edición de 5 copias en DVD, la primera de las cuales fue adquirida por el coleccionista, y cuya venta se encuentra sujeta a muchas restricciones. El comprador no tiene derecho a hacer copias del vídeo, no tiene derecho a hacer extractos del mismo ni a prestarlo. La artista se reserva el derecho a revisar cualquier material publicitario que se genere al respecto, y se le debe consultar antes de que la pieza se muestre públicamente. Se trata de restricciones extraordinariamente estrictas para una pieza de arte en vídeo. Sin embargo, y en aparente contradicción con este control tan exhaustivo en la circulación de la pieza, en su producción la artista no firmó ningún contrato con el coleccionista. Este es un aspecto muy importante de la pieza: se trataba de tomar el intercambio económico de compraventa de arte y convertirlo en un intercambio humano muy personal basado en la confianza.

Pese al indudable morbo que despierta, la pieza *Untitled* de Fraser no es un reality show. De hecho, no trata principalmente sobre sexo ni sobre trabajo sexual, sino sobre el mundo del arte. El pago de los 20.000 \$ no es a cambio del encuentro sexual con la artista, sino para la adquisición de la primera copia del vídeo. El modo en que se visibiliza aquí la relación entre artista y coleccionista busca polémicamente un eco de la relación entre prostituta y cliente; esto es innegable. Al mismo tiempo, sin embargo, los precisos términos que rigen el intercambio se alejan del marco de la prostitución y, en cierto sentido, lo invierten. En la producción de la pieza, era Fraser, y no el coleccionista, quien tenía el control:

De hecho, me siento bastante menos cómoda vendiendo los DVDs de *Untitled* de lo que estuve al producir la pieza. La situación de ventas "normal" que uno tiene en el mundo del arte me parece mucho más explotadora que cualquier aspecto de mi relación con el coleccionista participante, o de mi intercambio con él. Ahí es donde perdí el control. Ahí es donde comienza la especulación. (Praxis, 2004)

Para Fraser la pregunta, de hecho, no sería tanto si esta pieza es prostitución en vez de arte, sino más bien si toda compraventa de arte no es acaso prostitución en un sentido metafórico. *Untitled* no habla de las relaciones entre prostitutas y clientes sino entre artistas y coleccionistas: "trata de lo que significa ser artista y vender tu trabajo; vender lo que puede ser, lo que debería ser, una parte muy íntima de ti, tu deseo, tus fantasías, y permitir que otros te usen como pantalla para sus fantasías" (*Ibidem*). En el arte, como en la prostitución, una relación económica abstracta entre dos agentes del mercado se encarna en una relación íntima entre dos subjetividades (sus cuerpos, deseos, fantasías...), y se hace indistinguible de ella. Es esto precisamente lo que ayuda a comprender también la primera performance de la que hablábamos.

A primera vista la pieza *Official welcome* puede parecer simplemente una parodia de una situación muy habitual en el mundo del arte. Su carácter marcadamente teatral y su dimensión cómica señalan en esta dirección. Sin embargo, en esta lectura superficial no encaja el progresivo despojamiento de su ropa por parte de la artista ni el llanto final. El juego de máscaras y personajes acaba en desnudez y la parodia termina afectando más de lo que parecería previamente. Al hilo de la lectura de *Untitled*, puede advertirse cómo también *Official welcome* está explorando esa peculiar circunstancia del mundo del arte por la cual las relaciones económicas abstractas se ven traducidas a relaciones personales muy concretas, e incluso íntimas. Se señala aquí a una fuente

de precariedad específica del trabajo artístico, cuyas condiciones casi nunca están reguladas por relaciones contractuales ni amparadas por estructuras organizativas impersonales y estables. La fortuna profesional de un artista depende a menudo de su habilidad para cultivar relaciones personales con otros agentes del arte en eventos similares al que protagoniza *Official welcome*. En última instancia, la performance se convierte en manos de Andrea Fraser en un instrumento para visibilizar y poner en acto la precariedad de las condiciones del trabajo artístico desde un punto de vista reflexivo, irónico y que huye de toda autocomplacencia. Su posición en cuanto a artista no es ajena a los contenidos que trata en su obra, y Fraser muestra una aguda conciencia de ello:

Cada vez que hablamos de la ‘institución’ como algo distinto de ‘nosotros’, olvidamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus condiciones. Evitamos cualquier responsabilidad por, o cualquier acción contra, las complicidades, los compromisos y la censura –sobre todo, la auto-censura– de cada día, que se ven impulsadas por nuestro interés en el campo y los beneficios que derivamos de él. [...] Nosotros somos la institución. (Fraser, 2005)

La pieza *Person Saying a Phrase* (2002) de Santiago Sierra tiene como resultado el vídeo de una performance para la cual el artista contrata a un mendigo que pedía limosna en New Street para pronunciar la siguiente frase a cambio de £ 5: “Mi participación en este proyecto podría generar ganancias de 72,000 dólares. Me pagan cinco libras”. Con esta auto-reflexividad perversa, Sierra aquí ilustra cómo la desigualdad inherente del mercado de trabajo actúa como condición de posibilidad institucional y estética de la obra de arte en sí. Lo hace de manera similar en la obra, *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (1999), en la que los protagonistas de la performance están encerrados, inmóviles, en cajas; el público no sabe que están allí. La obra se vincula con los contenedores de frutas procedentes de Centroamérica que llevan a personas en su interior. El artista alude a los trabajadores que intentan llegar a la frontera norte de México para entrar a Estados Unidos. En este caso, pagando a ocho hombres desempleados guatemaltecos una miseria por sentarse en una caja durante cuatro horas, Sierra parece estar condenando el mismo proceso del que se beneficia. Se suma a esto la ironía de que, como reflexiona el propio artista, cuando la obra fue presentada en Berlín, los críticos no se dieron cuenta de que a los guardas de seguridad del mismo museo se les pagaban tasas comparables por ocho horas de trabajo. Esta misma dinámica se extrema en *Personas remuneradas durante una jornada de 360 horas continuas* (2000), para la cual el artista construyó en el PS1 de Nueva York un muro sobre la pared original de la sala, dejando una distancia entre ambos. En ese espacio, una persona permaneció acostada, sin lugar para moverse, durante 360 horas ininterrumpidas (dos semanas). Cobró diez dólares la hora y fue alimentada por un hueco abierto en el muro.

Santiago Sierra escenifica en estas piezas actos de trabajo pasivo, no cualificado, que se ubican a caballo entre el ejercicio aséptico de un funcionalismo propiamente estético y la denuncia de la profunda inequidad en la división funcional del trabajo. Las personas que emplea, ya sea para repetir una frase o mantenerse inmóviles durante horas, demuestran el hecho básico de su trabajo prescindible. Como cuerpos que realizan tareas sumamente básicas, su existencia se reduce aquí a su función productiva, esencialmente cuantificable en términos de tiempo y dinero, y en esto no son distintos de cualquier trabajador en el marco de un régimen capitalista. Sin embargo, al mismo tiempo, su trabajo concreto no se dirige ni a los fines de la producción económica (puesto que se trata en cada caso de una actividad absurda) ni a los de la producción

estética (puesto que quien está produciendo en verdad es el autor, Sierra), lo que sitúa su labor en una especie de limbo muy peculiar. Este estatuto ambiguo por el cual una acción puede no considerarse producción económica ni estética, siendo sin embargo trabajo, es aplicable a los trabajadores involucrados en lo que Claire Bishop (2012) denomina *delegated performance*. Esta figura de quien lleva a cabo, por delegación, un trabajo artístico sin ser su autor, ha ido extendiéndose en las últimas décadas en el mundo del arte afectando a la performance así como a cierto arte de proyecto y participativo. Se muestra aquí a las claras las resonancias y continuidades entre el mundo del arte y la esfera general del trabajo asalariado, puesto que no cabe entender este fenómeno sin referirlo a las extendidas dinámicas de externalización de servicios que están precarizando las condiciones laborales de muy diversos sectores económicos.

Lo que estas piezas de Sierra contribuyen a visibilizar del modo más desnudo posible es la violenta desigualdad de base que posibilita tales dinámicas de externalización. Solo es posible precarizar una determinada labor productiva porque el capitalismo siempre mantiene a mano a una serie de poblaciones empobrecidas por su forzada situación periférica respecto de los centros de distribución de la plusvalía. Un trabajo como *8 personas pagadas para permanecer dentro de cajas de cartón* demuestra estas condiciones que, en regiones como Guatemala, han producido abundancia de mano de obra barata disponible para la riqueza privada, de modo que un artista comercial puede pagar el salario mínimo a quien esté dispuesto a sentarse en una caja durante cuatro horas.

En este tipo de obra la fuerza de trabajo de quien es, propiamente, un empleado temporal proporciona la base para la realización de la obra de arte, tanto conceptualmente como en términos institucionales y económicos. La extracción de la plusvalía se muestra en los términos más violentos posibles en un mercado como el del arte, altamente especulativo, tal y como queda de manifiesto en *Person Saying a Phrase*. En este sentido, Sierra postula cínicamente la monetización del trabajo como la esencia misma de su arte al tiempo que acepta la desproporcionada plusvalía del producto final como la esencia del aparato institucional del arte. Al observar la obra de Sierra, entonces, vemos una obra de arte a la que la institución asigna un alto valor económico por su contenido simbólico y, al mismo tiempo, el contenido real de una actividad productiva extremadamente barata en virtud de las condiciones desiguales del mercado de trabajo.

4 CONCLUSIONES

La precariedad es en la actualidad un concepto central del pensamiento contemporáneo y son numerosas las autoras que se están ocupando de ello desde diversas disciplinas. Se han querido tomar dos de estas perspectiva, por un lado la de Isabell Lorey para situar en el contexto de un capitalismo post-moderno que escapa a una única forma de denominación y diagnóstico, pero que subraya procesos de subjetivación y de gobierno que enfatizan la necesidad de trabajar desde la asunción creativa de habitar lo precario. Un perspectiva que también va a plantear Butler al desplazar la noción de performatividad de género a una teoría general que convierte a la asamblea en cuerpo político significativo para comprender los procesos sociales actuales. Unos procesos en que sostener la vida no es igual de fácil para todas las posiciones sociales.

Nos situamos en el campo disciplinar de “estudio de la performance” para relacionar lo que el antropólogo escocés Victor Turner escinde como social y cultural, es decir, para plantear las

relaciones y porosidades de lo social en la puesta en escena de lo precario. Y ello a través de la selección y análisis de algunas performances en las que se puede extraer esta dimensión relacional.

Aunque fuertemente influenciada por el movimiento feminista, el trabajo de Ukeles no solo aborda el trabajo doméstico y la esfera doméstica, sino también el lugar en un sentido más amplio del trabajo de mantenimiento dentro de la sociedad, con una atención particular a los problemas que involucran la clase y el contexto. En sus performances, la artista enfatiza la jerarquía laboral en los propios museos, no solo hace visible el trabajo de los empleados de menor rango, como los guardias de seguridad y los conserjes, sino que pregunta por qué sus contribuciones al museo se consideran insignificantes en relación con el trabajo de comisarios, conservadores y artistas. En líneas similares, Ukeles ha colaborado regularmente con el Departamento de Saneamiento de la Ciudad de Nueva York, donde ha trabajado como artista en residencia desde 1977; en su performance *Touch Sanitation* (1979-80), se dio la mano con cada una de las 8.500 personas del departamento, agradeciéndoles personalmente “mantener viva la ciudad”.

En el caso de Fraser, trata de precarizar el objeto del arte tal y como se puede precarizar el cuerpo de una persona. Es una acción artística crítica para visualizar y modificar el mundo que integran y recrean la obras de arte en la actualidad. Tanto el contenido del discurso como la forma en la que Fraser actúa, satirizan las convenciones de los eventos artísticos formales. La obra hace especial hincapié en la exagerada alabanza que a menudo se le da a la obra de un artista por parte de críticos y curadores, y la arrogancia o falsa modestia que pueden ofrecer los artistas a cambio. El interés de Fraser en explorar los diferentes roles que juegan los individuos en el mundo del arte, así como también los propósitos y políticas de las instituciones de arte, han visto su trabajo alineado con el concepto de crítica institucional.

La finalidad de la obra de Sierra no es llamar la atención sobre la pertinencia de la mejora de las condiciones laborales, ni sobre la urgencia de un reparto más justo de la riqueza, sino que su objetivo es impugnar el trabajo mismo tal y como ha sido comprendido en el marco de las sociedades capitalistas. Sus trabajadores trabajan para trabajar, no existe otro fin. Así, la práctica artística de Sierra rebate los imaginarios que dignifican al trabajador por su capacidad para generar riqueza y mejorar la sociedad como falacias que justifican un sistema perverso.

En definitiva, Mierle Laderman Ukeles, desplegó en la década de 1970 el trabajo doméstico como el medio para criticar las bases laborales marginadas que sustentan el arte institucional y Andrea Fraser ha cuestionado el posicionamiento de la obra de arte como objeto precarizador de la práctica artística, condicionado por su uso en el mercado del arte. Por su parte, el arte de Sierra no trata solo del trabajo y del trabajador, sino también de las circunstancias socioeconómicas y geopolíticas que las han construido histórica y discursivamente, incluida, significativamente, la contribución del mundo del arte al imperialismo neoliberal. Si bien en este sentido Sierra representa una visión derrotista y probablemente impotente, crea nuevas situaciones para abrir nuevas formas de diálogo y engendrar conciencia crítica.

Bibliografía

Ayerbe, N. (2017). Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da presença. Brazilian Journal on Presence Studies*, 7(3), 437-458.

Ayerbe, N. (2018). Gestionando las huellas de lo efímero: la performance y las políticas de colección de los museos de arte contemporáneo. En *Las políticas culturales y la teoría del ocio contemporáneo*. Burgos, España: Universidad de Burgos.

Bird, J., & Newman, M. (1999). *Rewriting conceptual art*. London, UK: Reaktion.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, UK and New York, USA: Verso.

Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, USA and London, UK: Routledge.

Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona, España: Paidós.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Fortino, S., Tejerina, B, Cavia, B. y Calderón, J. (2012). *Crise sociale et précarité*. Paris, France: Champ Social Editions.

Fraser, A. (2005). From the critique of institution to an institution of critique. *Artforum*, sept. 283.

Fraser, A. (2007). *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. A. Alberro (Ed.). Cambridge (Massachusetts), USA: The MIT Press.

Foster, H., Kraus, R., Bois, Y. y Buchloh, B. (2006) *Arte desde 1900*. Madrid, España: Akal.

Kwon, M. (1997). In *Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the "White Cube"*. *Documents*, 10, 35-38.

Laderman Ukeles, M. (1969). *Manifiesto for Maintenance Art*. Recuperado de <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifiesto-for-maintenance-art-1969>

Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. (M. Expósito, trad.). *European Institute for Progressive Cultural Policies, eipcp*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>

Lorey, I. (2017). *Estados de inseguridad. El gobierno de la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.

Molesworth, H. (1999). Cleaning Up in the 1970s. The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles. In J. Bird, & M. Newman (Eds.) *Rewriting conceptual art* (pp. 107-122). London, UK: Reaktion Book.

Platero Méndez, R. (L.). (2013). Introducción. La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad. En Platero Méndez, R. (Coord.) *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 15-72). Barcelona, España: Bellaterra Editores.

Praxis (Delia Bajo and Brainard Carey). (2004, october, 1st). In *Conversation: Andrea Fraser. The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*. Recuperado de <http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>.

Reverter-Bañón, S. (2017). Performatividad de género: la teoría especial y la general. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 56, 61-87. doi: 10.3989/isegoria.2017.056.03

Tejerina, B, Cavia, B., Fortino, S. y Calderón, J. (2013). *Crisis y precariedad vital. Trabajo, prácticas sociales y modos de vida en Francia y España*. Valencia, España: Tirant lo Blanch.

Turner, V. (1975). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. New York, USA: Cornell University Press.

Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York, USA: PAJ Publications.

Taylor, D. y Steuernagel, M. (Eds.). (2015). *What is Performance studies?* New York, USA: Duke University Press (digital book). Recuperado de <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/table-of-contents-esp>

NOTAS

1. Este trabajo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo Prekariart de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del programa I+D+I estatal orientado a los Retos de la sociedad. Referencia: HAR2016-11167-R (AEI/FEDER-UE).
2. Este concepto hace su aparición en el campo de la movilización social a través del manifiesto “Un movimiento feminista negro” (1977) del colectivo *Combahee River Collective*. Este colectivo cuestionará las políticas de identidad al denunciar que ni los feminismos ni los movimientos anti-racistas les representan como mujeres negras. Posteriormente será en la academia, con Kimberly Crenshaw (1989), donde se instala este término para diferenciar las experiencias de las mujeres negras en el caso concreto de la violencia de género.