

¿De qué se viste el cuerpo en el arte de acción? Performance y memoria a través de la indumentaria

WHAT SHALL THE BODY WEAR IN ACTION ART? PERFORMANCE ART AND MEMORY AS REGARDS CLOTHING

ABSTRACT

The following text originates in the artistic inquisitiveness the authors share with respect to performance, on one hand, and clothing on the other. Hence, presuming a symbolic function within attire, our general goal has been to understand clothing as a symbolic part of the action. With this purpose, we have watched and accessed the most meaningful works in the history of performance art, as well as others more attuned to contemporaneity, to focus the analysis on actions in which clothing also has a veneer of memory reparation. We conclude by observing that this type of actions allowed women artists to claim ownership of their very bodies, to amend patriarchal history, and to stake their place in society. In addition, the text gathers two actions by the authors of this essay, since we understand that our artistic research, as we have specified, begins in our own artistic practice.

Keywords

Performance; clothing; memory; feminism

RESUMEN

El presente texto está motivado por las inquietudes artísticas que mantienen las autoras ante la performance por un lado y la indumentaria por otro. Por ello, asumiendo la función simbólica del vestirse, el objetivo general ha sido entender la vestimenta como parte simbólica de la acción. Para ello, hemos visionado y consultado las obras clave en la historia de la performance además de otras más contemporáneas para centrar el estudio en acciones en las que vestirse posee también un carácter de reparación de la memoria. Concluimos observando que este tipo de acciones ha permitido a mujeres artistas reclamar la posesión de su propio cuerpo, revisar la historia patriarcal, y reivindicar un lugar propio en la sociedad. El texto recoge, así mismo, dos acciones de las autoras pues entendemos que nuestra investigación artística parte, tal como hemos indicado, de nuestra propia práctica.

Palabras clave

Performance; vestido; memoria; feminismo

1 INTRODUCCIÓN

Cuando Hugo Ball se puso en 1916 un gran cartón enrollado sobre su cuerpo y un cucurucu en la cabeza se hizo presente. Conquistó la presencia de un cuerpo plástico y simbólico sin pliegues. No es el sayo de la tragedia griega que visten por igual hombres o mujeres, ricos o pobres; esa vestimenta basada en el drapeado que, como nos recuerda Laura Gutman, tanto interés y representó Leonardo Da Vinci (2012, p. 180). Aquí la capa caída adquiere la forma de un cono, casi cómico, que acoge un acto en sí misma: envolverse en lo que parece ser un cartón.

Dadá transgrede con esta acción el cuerpo de la dramaturgia –ni pliegues griegos, ni romanos, ni góticos, ni barrocos–; deja de ser un cuerpo actuado deviniendo en cuerpo presente y ceremonial, porque no cabe representación del drama cuando ciudades enteras han sido devastadas por la guerra y las imágenes reales nos pulverizan. La acción *Dadá* es espontánea, sin partituras ni patrones, pero hereda los principios rituales del teatro. En definitiva, teatro, acción o performance ritualizan mediante metáforas y analogías los sucesos culturales, sociales o políticos. Vivir –o revivir-, observar –o revisar- la performance se convierten en actos que nos colocan frente a nuestra memoria colectiva.

La performance es cuerpo en el espacio, y entre ambos habita el vestido. Así lo entendemos como límite y frontera entre lo corporal y el mundo. Si asumimos que este mundo social es un mundo de cuerpos vestidos, cuerpos que se desplazan, que actúan y se expresan, podemos convenir que en el arte de acción, que presenta el acontecer, los cuerpos se visten –o desnudan– en ese mundo y con ello interpretan los roles sociales que los definen. El cuerpo del artista de acción no es un cuerpo de ficción; sin embargo, alude a su carácter social.

El concepto de arte de acción como un arte sociológico ya fue defendido por el crítico François Pluchart tras el mayo del 68 francés (Fernández Consuegra, 2014). Por extensión, convenimos que la vestimenta del artista se inscribe así mismo en esta categoría. La vestimenta nos habla de la cultura, señala la personalidad de quien la lleva, el grupo social al que pertenece, o el periodo histórico en el que se enmarca. Es ahí donde se teje la memoria individual con la memoria colectiva.

Vestirse deviene en acto simbólico en tanto que nos define e inscribe nuestro cuerpo en un presente como fenómeno social. Entendemos así que la indumentaria es una cuestión de identidad cambiante y plural que confiere identidad mediante formas simbólicas (Mizrahi, 2008; Fernández y Velásquez, 2013). Y con arreglo a esos símbolos, transformamos –o transforman– nuestra imagen asumiendo un disfraz propio y, cómo no admitirlo, teñido de cuestiones de género, entendido éste como una categoría política. Así, el vestido se convierte en un recurso para transformar el aspecto del cuerpo y dotarlo de significados susceptibles de ser interpretados de manera más o menos abierta, siempre suscrita a códigos culturales, sociales y políticos, tanto en la vida cotidiana como en la más ceremonial. Porque del mismo modo que Simone de Beauvoir nos recuerda que la mujer no nace, se hace, los seres humanos en nuestro proceso identitario adquirimos un aspecto físico determinado y voluble. Y entre las cada vez más variadas herramientas de las que disponemos para tal acto de identidad –transformación y construcción– “el vestido media entre el cuerpo y el contexto creando una doble relación de interioridad y exterioridad, de espacio privado y público” (Saltzman, 2004, p. 99).

Cabe preguntarse entonces, ¿de qué se viste el cuerpo en el arte de acción? Para contestar esta cuestión haremos una revisión tanto de las obras clave en la historia de la performance como de otras más contemporáneas. El análisis de estas acciones nos ha llevado a centrar el estudio en aquellas en las que vestirse posee un carácter de reparación de la memoria. Este camino se nutre de nuestro interés por los movimientos sociales de reivindicaciones feministas.

2 UN TRAJE NEUTRAL PARA ATENDER A LA ACCIÓN

El cuerpo en acción es un cuerpo vestido para el movimiento externo, un cuerpo que pone el énfasis en el hacer, en el acontecimiento que sucede ante la audiencia. Así, el artista *performer* se viste conscientemente, como lo haría un cocinero para protegerse de las manchas, o una doctora cuya bata blanca o verde nos indica qué atenciones nos procurará. El artista, la artista *performer* se viste para protegerse de la mirada, desviándola en la mayoría de las ocasiones a la conceptualidad de la acción, a su soporte simbólico.

El arte de acción es un cuerpo de experiencias que se proyecta sobre telas muchas veces neutras, negras, grises... que ofrecen un lenguaje poético que desposee al cuerpo de su vivencia. Recordemos, por ejemplo, cómo Bruce Nauman viste de negro para subrayar con su movimiento un cuadrado dibujado en el suelo en *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* de 1967-1968; Chris Burden porta unos cotidianos vaqueros y camiseta blanca para que le disparen en el brazo en 1971 o Günter Brus pasea por las calles de Viena con un elegante traje de chaqueta de color claro que contrasta con la violencia de su propia división, representada con un ficticio corte vertical desde la cabeza a su zapato derecho. Aunque debemos aclarar que muchas de las performances que pertenecen hoy a nuestro museo imaginario están documentadas en blanco y negro, estas primeras acciones se dan en busca de la conceptualización de una línea de arte (intelectualizado) que se distancia del público. Así, un efecto de vestir este tipo de prendas puede ser tal distanciamiento y diferenciación. Si somos y nos presentamos neutros, contribuimos a lograr una mayor concentración en aquello que hacemos y, asimismo, transferimos un aire de seriedad. En definitiva, la neutralidad podría ser un elemento que ayudase a subrayar la importancia de la acción.

Observamos esa tendencia a vestir de negro entre los *performers* como color que neutraliza la presencia corporal para atender a la misma acción. ¿Existe tal neutralidad? En un sentido visual, sí; por ejemplo, el negro es un color que no desvía la atención y, podríamos decir, que no satura si ha de ser observado durante mucho tiempo. Pero, en ceremonias y momentos vitales donde las vestiduras rituales toman protagonismo, se asocia el color con un estado interno emocional: el luto y la pérdida o la ausencia. Otra de sus conexiones más antiguas es con la negación simbólica de la vida sensual: los monjes y los avaros, los sacerdotes y los sabios visten frecuentemente de negro y de blanco ya que los dos colores son la representación de la ausencia (Casablanca Miguelas y Chacón Gordillo, 2015).

Entendemos que el traje negro podría ser una especie de hábito usual que nos remite a ceremonias que se relacionan con la pérdida y, más que a una negación de la vida sensual, a su comprensión desde un punto de vista conceptual. Hay que tener en cuenta que “en período de guerras en Europa se adoraba el negro como color de ropa, que representaba el luto por los millones de personas que habían muerto producto de las guerras y también la escasez de materiales para la confección de indumentaria” (Rivera, 2017, p. 67). Es decir, un color que parece referirse a la ausencia y a la memoria de las personas desaparecidas, y a una crítica

velada en general con la realidad que se vive, e incluso a una actitud de disconformidad.

Sin embargo, al escribir estas líneas, nos golpea en la memoria la imagen del vestido rojo intenso que utilizara Marina Abramović en una de las performances más visitadas de YouTube, *The Artist is Present* (New York. MoMA; 14 marzo-31 de mayo, 2010). En ella se somete a una prueba de resistencia física y mental, para propiciar una reflexión sobre la necesidad de ralentizar los tiempos en contra de la inmediatez característica de la sociedad digital y de consumo, que promueve el rápido olvido de las modas. En la acción, sentada ante una mesa con una silla vacía, reta al espectador, a la espectadora, a aguantar la mirada, tal como hiciera anteriormente con su pareja artística y sentimental, Ulay, en la serie de acciones *Nightsea Crossing* (1981-1987). En aquellas acciones ambos artistas vestían diferentes trajes monicolor que contrastaban entre sí (blanco y negro, amarillo y azul...) y marcaban la idea de ese traje para una sola ocasión que subrayaba un momento solemne. Interpretamos estas acciones como rituales íntimos. Sin duda, cuando Ulay enfrenta de nuevo su mirada a la artista en *The Artist is Present*, media entre ambos un lenguaje simbólico ligado a los recuerdos compartidos durante los años que pasaron juntos, lo cual sin duda motivó su éxito virtual.

Para la puesta en acción de *The Artist is Present*, Abramović había llevado, previamente, otros dos vestidos del mismo diseño pero diferente color: uno blanco y otro negro. Estos colores, junto al rojo, son colores de gran respeto en rituales eclesiásticos y espirituales y que dotan de fuerte simbolismo a la acción de la artista. La longitud del traje, casi como un vestido de novia, se convierte en extensión del cuerpo; su color en marco dramático de las emociones. Otorga esta prenda un carácter ceremonial a la acción que queda recalado por ser vestidos solo para cada ocasión.

Entendemos que en las ceremonias (religiosas o paganas) sucede el vestirse como ritual. El atuendo específico se hace imprescindible como un elemento del rito. En aquellos momentos en que damos importancia a la experiencia personal, a la vivencia concreta de un acontecimiento, como un examen, una cita, un partido de baloncesto, una entrevista... también otorgamos a nuestro vestuario gran relevancia, y se produce un paralelismo con aquellas ceremonias. Si tomamos distancia de estas vivencias, nos podemos observar de manera crítica como si fuéramos personajes y nuestra identidad hubiera tomado forma con algo de impostura. Señala Laura Gutman que “nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen” (2012, p. 180). Barthes, en su ensayo *El sistema de la moda*, recurre a Hegel para indicarnos que para el autor alemán el cuerpo humano no puede significar por sí mismo, “en tanto a sensible puro” por lo que el vestido le daría el sentido y el significado (Barthes, 1978, p. 221) De esta máxima se entiende, por un lado, el interés en el desnudo que pone énfasis en la no representación o no significación, en los inicios del performance art. Por otro lado, el interés en la elección de una ropa neutra o cotidiana que signifique lo menos posible y acentúe el potencial del cuerpo del *performer* en la génesis de la acción. Ahora bien, la vestimenta es un recurso para significar, tal y como dice Barthes (1978); es ahí donde se puede apoyar el artista, la artista, para enriquecer y articular el sentido de la performance.

3 VESTIRSE DE DESNUDO

Nos protegemos de las inclemencias del tiempo, pero también de la mirada del otro. El desnudo se presenta como expresión de vulnerabilidad, muestra de nuestra intimidad y signo de igualdad universal más allá de cualquier condición o característica. En este sentido, es apropiado traer a colación el célebre cuento *El traje nuevo del emperador*. En él, el emperador para su coronación elige al sastre que le confeccionará un traje muy especial, tanto que sólo los sabios podrán ver. Así, absolutamente desnudo, cae ante el engaño de su propia necesidad, pensándose diferente y superior, aunque en realidad es un ser humano más.

Es posible medir el cuerpo como si fuéramos a hacernos un traje a medida, único, destacando las particularidades numéricas con una cinta métrica, anotando los números sobre el propio cuerpo, como hace Esther Ferrer en su acción *Íntimo y personal* (1977-1992). A pesar de que este acto se enmarca en su interés por el absurdo, es crítica con los estereotipos en la representación de las mujeres y su mercantilización, lo cual conlleva una banalización de lo que entendemos por intimidad. Muestra el cuerpo en sus límites, lo proyecta como objeto medible, con unas proporciones y números que deberemos recordar porque nos describen.

Según nuestra interpretación, cuando Yoko Ono en *Cut Piece* (1964) invita a la audiencia a la destrucción de su vestido negro mientras ella se muestra impasible sentada sobre sus piernas arrodilladas, propone su intimidad como fetiche: el retal recortado por el espectador es poseído por este. Sin embargo, para Ono esta pieza constituyó un desafío al ego artístico, se manifestó como un compromiso con la vida y la presentó como un acto espiritual. Muchas han sido las lecturas de este acto de desnudez: “un striptease, una protesta contra la violencia y contra la guerra (específicamente la guerra de Vietnam), y más recientemente (y con mayor frecuencia) como una obra feminista”¹ (Concannon, 2008, parr. 11), porque variadas asimismo han sido sus presentaciones. Lo cierto es que la prenda, en todas ellas, es la receptora de la acción, la protagonista. El acto de desnudarse es heredado de los movimientos feministas pero también de los antibelicistas, de la lucha por los derechos sociales y por la liberación sexual y es esgrimido como recurso para manifestarse, por lo que *Cut Piece* no ha podido encasillarse como obra feminista, más aún cuando Ono recuerda que el artista no tiene por qué ser una mujer² (Concannon, 2008, parr. 46).

Ha habido un exceso en la reiteración de ese mostrar el cuerpo desnudo, un recurso ampliamente utilizado en el *performance art* desde sus orígenes, en una transgresión de las costumbres. El desnudo ha sido criticado como un tópico del arte de acción, un resorte a veces injustificado. Así, ironiza el artista Felipe Ortega Regalado “cuando alguien se desnude y haga el tonto no te vayas: eso puede ser una performance” (2010, p. 29). Fuera del contexto crítico social – como las acciones del colectivo *Femen*-, en otras acciones puede parecernos que se produce la banalización del cuerpo desnudo, mostrado casi como un uniforme del *performer*. Entonces ya no supone un revulsivo como sí lo era en las acciones de los inicios del *performance art*, ligadas a reivindicaciones feministas, y hasta que se convirtió, como decíamos en uniforme o cliché ligado a la disciplina artística que tratamos.

Existe el disfraz de desnudo. Sophie Jung se disfraza con él en varias ocasiones. En *Come Fresh Hell o Fresh High* (Londres, 2017) la artista viste un pantalón vaquero y un maillot color carne con dos pequeños pezones de tela cosidos sobre él, al mismo tiempo que deja transparentar los suyos. Jung se vestiría de nuevo de desnuda para interpretar *The Bigger Sleep* (Museo de

Basilea en 2019). Ahora el maillot se ve completo, su “desnudez” es absoluta, la doble piel le cubre desde los pies hasta el cuello, y a los pezones se suma un pubis artificial. El título de la acción hace referencia a la novela de Raymond Chandler, *The Big Sleep*, que alude a la crisis de la Gran Depresión y en la que el autor, como la propia artista, se inspira en la desorganización y desesperación que ensombreció la época (Falge y Selzer: 2018, parr. 3). Se plantea este traje de desnudo que evoca un desnudo en decadencia, con ironía, acorde a ese momento histórico.

En la desordenada escena la artista juega sobre una *chaise longue* con diversas posturas y diferentes elementos –como una bata fina o un teclado- que evocan también la imagen de las *celebrities* como una reactualización de esos modelos (estrellas) para la sociedad. Interpreta canciones patrióticas populares de modo paródico, vinculadas al texto de Chandler. Jung nos explica su decisión de vestirse desnuda:

El traje emergió en el momento en el que estaba volviendo a ver *Ways of Seeing* de John Berger, que habla de la idea de “desnudarse” como ser uno mismo, mientras que la “desnudez” es estar desnudo para que lo miren y ser negado un yo y una voluntad. La ‘desnudez’ se convierte en un traje, pero en uno que no te puedes quitar. (Gosling, 2019: párr. 13)³

Sophie Jung muestra de este modo que la manera de mirar el desnudo está mediada por el filtro cultural proveniente de la representación pictórica del desnudo a lo largo de la historia del arte europeo, del desnudo en general como género artístico, y de la cultura popular. Gosling, en la revisión crítica de la obra de Jung, plantea que las artistas mujeres siguen un proceso mucho más problemático y politizado en su manera de vestir el cuerpo en las performances, mucho más que los hombres artistas (2019: párr. 14) Esto se debe a que la mujer ha sido objetualizada a lo largo de la historia, se ha instrumentalizado y es entendida, ya desde el propio lenguaje, como lo particular dentro de lo genérico que es la palabra “hombre”. Por ello, asiente Jung, “las mujeres necesitan reconocer su cuerpo y los hombres no” (citada por Gosling, 2019: párr. 15). Compartimos con ella que aún hoy, cuando estamos presentes lo hacemos siempre en nuestro cuerpo femenino. Si elegimos vestir y presentarnos con algo neutro, más casual o genérico corremos el riesgo de ser vistas como hombres (citada por Gosling, 2019: párr. 15).

4 EL HÁBITO DE LAS ACCIONES REIVINDICATIVAS

Desde sus orígenes la disciplina del *performance art* apoya a los colectivos más desfavorecidos, a las minorías y a quienes reclaman sus derechos injustamente anulados. El arte de acción pone en escena las circunstancias comunes de estos grupos creando un paralelismo con fiestas, ritos y celebraciones públicas. De hecho, en el mejor de los casos consigue disponer de una energía común que aúna personas, aviva conciencias y altera la memoria colectiva. La acción simbólica rememora acontecimientos públicos que afectaron a esos grupos y les llevaron a construir su memoria colectiva, pero también accede a la presentación de historias privadas, intrahistorias que, como hemos señalado, sustentan las tradiciones.

Barthes nos advierte que para que “la historia intervenga en la moda tiene que modificar su ritmo” y añade que según “los cálculos de Kroeber, nuestra sociedad practica el mismo ritmo de moda desde hace varios siglos: de manera que cuando ese ritmo cambie la explicación histórica debería intervenir” (1978, p. 254). Sin embargo, debemos traer a colación el modo en que la lucha por las libertades femeninas lleva en occidente a la eliminación del corsé y,

posteriormente, al uso del pantalón como prenda que se popularizó entre las mujeres para ganar libertad en el movimiento corporal, pero también en el movimiento sociopolítico. Este fue un hecho significativo cargado de simbolismo que produjo un cambio social importante en la imagen de la mujer –que se iguala a la del hombre- y una ruptura con los estereotipos asociados a la forma de vestir, marcando un hito en la historia. Esta equiparación en la apariencia resulta muy significativa y apoya la batalla contra los clichés que han limitado los horizontes de las mujeres.

Es relevante recordar que cuando la performance estaba encontrando un lugar para hacerse visible, proponiendo maneras de hacer, uno de los motores del cambio social era la lucha de las mujeres en su búsqueda de igualdad. La acción de Valie Export, *Genital Panic* (1969) es una metáfora de la mujer dueña de su cuerpo y de su sexualidad. Subvierte el tabú de la desnudez con la exposición del vello púbico que, en lugar de mostrar vulnerabilidad, logra envolverse de violencia tanto por portar una metralleta como por su actitud masculina de vaquero del Oeste. Se incide en la conformación del fetiche en la prenda que viste dejando los genitales a la vista y en la retórica del género como construcción performativa. Es ahí donde la ropa alude al imaginario colectivo, presente en la memoria, y provoca una ruptura que proyecta hacia delante un nuevo modelo.

La historia cambia el ritmo de la moda y los movimientos feministas debaten esta transformación. La artista turca residente en Alemania, Nezaket Ekici, en *Veiling and Reveiling* (2009) reflexiona sobre el uso del chador en las mujeres islámicas. Muestra de qué manera se relacionan la intimidad, lo público y el exhibicionismo. En la performance, el recurso del absurdo también está presente. La artista, ataviada con un chador, comienza a sacar prendas del mismo y se las va poniendo encima (ropa interior, medias, maquillaje, etc.)⁴. Tal y como cuenta la artista en la sinopsis de la video-performance, se inspira en la práctica que algunas mujeres islámicas llevaban a cabo en la Universidad de Turquía: llevar peluca sobre el velo evitando la restricción de llevar pañuelos. Un año antes de la producción de esta performance se levantó la prohibición de llevar velo en la universidad, algo a lo que los estamentos laicos se han opuesto por el temor a la pérdida de las libertades conquistadas. El uso de este tipo de prendas representa lo opuesto al desnudo: cubrir el cuerpo en su totalidad. El chador, como el velo o el burka, son prendas vinculadas a la religión islámica, fuertemente arraigadas en la cultura musulmana, y que leemos como signos de desigualdad. Nicola Pope (2006), señala que el movimiento turco feminista está avanzado en los últimos años por lo que los derechos de las mujeres son usados como argumento político, hecho que produce grandes contradicciones con la tradición y con quienes se apoyan en ella para seguir ocultado el cuerpo de la mujer. Con *Veiling and Reveiling* Nezaket Ekici pone de manifiesto el deseo de recuperar el atractivo oculto bajo capas. Así la artista toma el debate sobre el uso del velo y, manifestando su oposición, nos habla de esta *intrahistoria* para visualizarla.

Otro ejemplo donde el atuendo resulta emblemático es en *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler en 1975. La artista nos propone una revisión de los signos de la actividad de las mujeres en el hogar a través de la dramatización de un abecedario signado con diferentes utensilios de cocina. Para ello, en primer lugar, se atavió con un delantal, prenda para realizar las tareas del hogar y nos recuerda al rol de las mujeres en el espacio del hogar, presentado como propio durante tanto tiempo. Es el uniforme femenino que se instala en la memoria colectiva de las mujeres norteamericanas a través de los anuncios de electrodomésticos en los años 50 que les confieren elegancia y ocultan la domesticación. Rosler ha dicho de este trabajo: "Me preocupaba

algo así como la noción de ‘el lenguaje habla del sujeto’ y la transformación de la mujer misma en un signo en un sistema de signos que representan un sistema de producción de alimentos, un sistema de subjetividad potenciada” (MOMA, 2010-2011) Ese lenguaje que construye -y se construye en- las estructuras de poder que marcan las relaciones humanas, una estructura que controla el cuerpo, lo disciplina y lo convierte en asunto político. La acción feminista de Rosler visibiliza esta estructura, la cuestiona e intenta subvertir.

Esta teoría se relaciona estrechamente con algunas de las acciones de las mexicanas *Polvo de Gallina Negra*, grupo feminista formado en 1983 por Mónica Mayer y Maris Bustamante en cuyo trabajo de nuevo el delantal es el uniforme de batalla. *Madre por un día* (1987) sucede mientras las artistas son entrevistadas en el Canal Televisa por Guillermo Ochoa. Con la intención de que el periodista -y por extensión los hombres- pueda sentir en qué consiste el embarazo le visten con un delantal al que han cosido una barriga postiza mientras le dan diferentes pastillas para que pueda sentir antojos, miedos o deseos de que todo salga bien. Ya en solitario, Mónica Mayer ha llevado a cabo el proyecto *Una maternidad secuestrada* (2012), constituido por diferentes acciones a partir de la visita al archivo de Ana Victoria Jiménez (AVJ).⁵ Para Mayer este archivo

es parte del recorrido de la historia del feminismo que he vivido. Reactivar esas imágenes y esas acciones políticas/artísticas me plantea la posibilidad de compartir las experiencias de los setentas y ochentas –cosa que me parece útil en este país sin memoria- y nutrirme de los nuevos planteamientos. Me permite crear un puente entre varias generaciones y otro entre quienes se acercan al feminismo desde el arte, el activismo, la documentación, la conformación de archivo y quienes crean las narrativas de estos actos. Para mí, trabajar con el archivo AVJ es vivir la vida y observarla al mismo tiempo. (Mayer, 2012: párr. 2)

Así, Mayer genera una acción en tres tiempos/espacios: cenas-debates, redes sociales y, por último, la calle y los medios de comunicación. Su fin es concienciar y reivindicar el derecho de las mujeres a su autodefinición. El último evento público *La protesta del día después* (Fig. 1), fue una concentración en la que numerosas *artivistas* y activistas vestían delantales con la leyenda “No a las maternidades secuestradas”. La maternidad, entiende la artista, implica a todas las mujeres así como el debate en torno al aborto que enfoca las cenas y encuentros que se generan en el contexto del proyecto. “Es un tema que no debemos descuidar y creo que es necesario que las artistas conozcamos y colaboremos con proyectos como Gira y Católicas por el derecho a decidir”, añade Mayer (2012, párr. 5).

Si el delantal es el uniforme de la mujer en el hogar, el traje de novia es el uniforme del sueño de una “boda de princesas”. Nezaket Ekici, mencionada anteriormente, en su performance *Inafferrabile/ Greifbar Fern*, 2014⁶, pelea con la cremallera para ceñirse un vestido de novia demasiado ajustado de satén blanco, con una cola de 8 metros de largo y 6 metros de ancho. Es la dificultad de vestirse con un hábito cargado de estereotipos sobre el matrimonio y sobre el rol que las mujeres han de asumir en esta institución y en todas las culturas. La artista juega con el recurso del humor y con el imaginario popular en torno al ritual del matrimonio. Con la acción, Nezaket Ekici parece recordarnos sus sensaciones de opresión cuando, siendo muy joven, tuvo que escapar de un matrimonio concertado. Esta historia da sentido a su performance anterior, *Lifting a Secret* (2007)⁷.



Figura 1. Mónica Mayer. *La protesta del día después*. Fotografía de Brenda Hernández Novoa.

Fuente: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/47-%C2%A1no-a-las-maternidades-secuestreadas.html>

La artista y escritora Gracia Iglesias, en abril de 2019, confecciona un vestido de novia para su performance *Soy feliz*⁸ (Fig. 2). Es un vestido de novia aparentemente normal: blanco, largo y con velo, pero si centramos la atención en él resulta paródico y atípico. El material utilizado es papel espuma reutilizado de un embalaje que convierte el cuerpo de la mujer en una figura de porcelana protegida por el matrimonio. En la acción corta cebollas enérgicamente con un cuchillo, las come, llora y ríe. Después, escribe sobre tubos fluorescentes agotados la afirmación “Soy feliz”. Concluye rompiendo los tubos y rasgado el vestido. Este acto confronta los estereotipos asociados a esa indumentaria: la vida feliz de las mujeres que se casan y la ilusión de ese momento, con la violencia que genera la acción. Gracia Iglesias plantea el dolor escondido en relaciones tóxicas, pero no necesariamente tiene que ser el dolor de un drama enorme.

Puede ser esa tristeza de una madre que aprovecha el momento en que corta cebollas para llorar de verdad, disimulando sus lágrimas con la excusa del picor de ojos. Lágrimas que en la mayoría de los casos tendrán que ver con sueños rotos, esperanzas truncadas, sentimiento de incomprendión, soledad, pero también pueden proceder del maltrato emocional, psicológico o incluso físico. Todo cabe. No es un concepto cerrado, sino algo abierto. Una idea en la que quiero que se pueda sentir identificada cualquier persona (sobre todo cualquier mujer). (Iglesias, G., comunicación personal, 14 de agosto de 2020).



Figura 2. Gracia Iglesias. *Soy feliz*. Museo Friedrichshof (Austria), 2009. Fotografía de Denis Vingtdeux.

Estas acciones nos llevan a revisar la memoria de la *intrahistoria*, ese “inmenso foco ardiente” que Unamuno describe en 1895 como

silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras (2018, p. 17).

Es este un concepto que conforma las raíces culturales de un país y el poso de sus creencias, estilo de vida, conducta, etc. La intrahistoria se plantea como una noción presente en el sustrato del arte de acción si bien se manifiesta con carácter crítico, cuestionando las inercias de esa *vida tradicional*.

5 VESTIRSE PARA REPARAR

Sabemos que nuestra memoria no es un registro fidedigno de las experiencias vividas, ya que el cerebro crea y completa para dar coherencia al pasado. Más relevante aún es que el presente, en el que siempre nos movemos, se hilvana de las experiencias pasadas. Si hay que zurrir a veces la memoria es porque necesitamos unificar nuestro pasado con nuestro presente para dar sentido a nuestro futuro. Sin memoria, no puede haber futuro. (Punset, 2008). Es interesante que al recordar se activan partes muy parecidas del cerebro a las activadas al imaginar lo que viene. En el juego de la memoria los objetos son estímulos que atraen recuerdos y generan asociaciones proyectadas en el porvenir. Entre estos objetos se incluyen las prendas de vestir. Si se realiza un experimento sencillo, en el que se pide a alguien que recuerde alguna experiencia que haya tenido en el pasado que implique una mesa y luego que imagine una experiencia que pueda tener en los próximos días o semanas con una mesa, se observa que se activan muchas regiones cerebrales similares en ambos casos (Punset, 2008). De ahí la importancia de trabajar con los recuerdos y poner en acción la memoria para así inventar futuros más prósperos.

El concepto de memoria es atribuible a individuos y a colectividades pero debemos tener en cuenta que la memoria individual y la memoria colectiva son simultáneas y convergentes. Las revisiones que Paul Ricoeur (1999) realiza en torno a ello nos llevan a comprender el concepto de conciencia histórica. Esta noción la explica apoyándose en tres ideas de Reinhart Koselleck. La primera aproximación es en torno a la correlación entre “espacio de experiencia” y “horizonte de espera”. Si el primero se nutre de una herencia del pasado para preparar la base sobre la que apoyar nuestros deseos o miedos, el segundo es el lugar hacia el que proyectamos las expectativas de futuro, que arrancan desde la herencia. A ello se suma que el intercambio entre estos polos se da en un momento cultural, un momento vivo y actual, no concreto y limitado, definido por la conciencia de un pasado y un futuro. Por último, la conciencia histórica depende de la sensación de orientarse en el trascurrir del tiempo, una sensación que se traduce en valores cualitativos. Por un lado, el impulso que nos lleva al horizonte de espera hace que se enriquezca o empobreza el espacio de experiencia, en otro sentido el horizonte de espera da o quita sentido a la experiencia (Ricoeur, 1999). Esto nos hace caer en la cuenta de que los hechos pasados, si bien ya acaecidos, pueden tener diversos sentidos e interpretarse de otra manera. En esa interpretación posible se manifiestan la culpa o el perdón con respecto a una deuda del pasado, y se contribuye a proyectar una intención sobre el futuro que es crítica con la historia en el caso de la visibilización de las mujeres. En definitiva, la conciencia histórica cobra relevancia en la dialéctica entre pasado, presente y futuro.

Las yeguas del apocalipsis sugieren esta idea al evocar el pasado problemático del SIDA con su indumentaria ochentera, desde un presente diferente y hacia otro futuro más seguro. Nos referimos a la performance fotográfica *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos* (Santiago, Chile, 1991), realizada en el estudio de Pedro Marinello ante el que posan maquillados y con pajaritos en la cabeza. Sus cuerpos se visten con mallas negras de riguroso luto como símbolo del drama del SIDA que azotaba con crudeza al colectivo homosexual desde los años 80 del siglo pasado. El colectivo artístico chileno formado por Lemebel y Casas concibe la performance en hibridación con la pintura, la fotografía, la literatura y otras áreas, pero en ella el cuerpo es siempre el soporte artístico que permite la denuncia social contra todo tipo de exclusión, politizando el cuerpo de acción (Cellino, 2016: párr. 6). Ya hemos defendido la performance como estrategia de denuncia hacia la categoría de género. El cuerpo, receptor y justificador de la sumisión y la represión, irrumpie ante el espectador, la espectadora, en un de tú a tú, en el mismo nivel terrenal; es decir, político. No es de extrañar, por tanto, la alianza entre performance y reivindicación en forma de visualización de las minorías, en esta acción toma relevancia la puesta en escena del cuerpo travestido.

Otros pasados que marcan el cuerpo político son revisados por Nieves Correa en las acciones *Gritos y medidas*, *Biografía* en 2007 (Fig. 3), *Biografía II* y *Biografía III*, en 2008 y *One Ring to Bring Them All and in the Darkness Bind Them* (2014) en las que, ataviada con un babi infantil de cuadros reflexiona sobre la percepción del paso del tiempo y sobre la niñez. Ella nos describe la acción:

Recorro el espacio primero de izquierda a derecha: andando normalmente, de espaldas, de rodillas, arrastrándome por el suelo. Después lo recorro de derecha a izquierda: arrastrándome por el suelo, de rodillas, de espaldas, andando normalmente. Durante el primer recorrido voy gritando “QUIERO Y NO PUEDO” y durante el segundo “PUEDO Y NO QUIERO” (Correa, 2007; párr. 1-4))

Correa nos muestra los tópicos ligados a la educación oscura de la dictadura de Franco en España, en los que se inscribe su infancia. Las performances de Nieves Correa se perfilan en una dinámica de repetición que sugiere un tipo de educación autoritaria, los castigos impuestos a los infantes en las escuelas, la obsesión por enseñar y aprender de memoria, y a esa manía por *uniformar* los cuerpos desde que somos pequeños. El babi, en cuya pechera está bordada la palabra “biografía” con una cuidada letra caligráfica, nos ofrece cierto aspecto lúdico inspirado en la experiencia de la niñez. Pero también en la disciplina autoimpuesta como madre, según nos dice la autora, el babi se asocia

con la disciplina y la norma autoimpuesta en el sentido de que hay una parte de ti que tiene que ser muy consciente cuando eres madre. El tiempo lineal te condiciona, así como los ritmos de tu hijo/a. Es el traje de iniciación a los ritos de madre y como tal igual al que llevaba él. (Comunicación personal, 10-09-2020).

El babi lo usó en sus acciones hasta que su hijo cumplió 12 años, y supone un estímulo para proyectar ese recuerdo de iniciación en la maternidad. La artista imagina y proyecta, desde la confección y uso de esa prenda, otro aprendizaje diferente al que recibió en su infancia, otro futuro posible al evocar de esta forma el pasado.

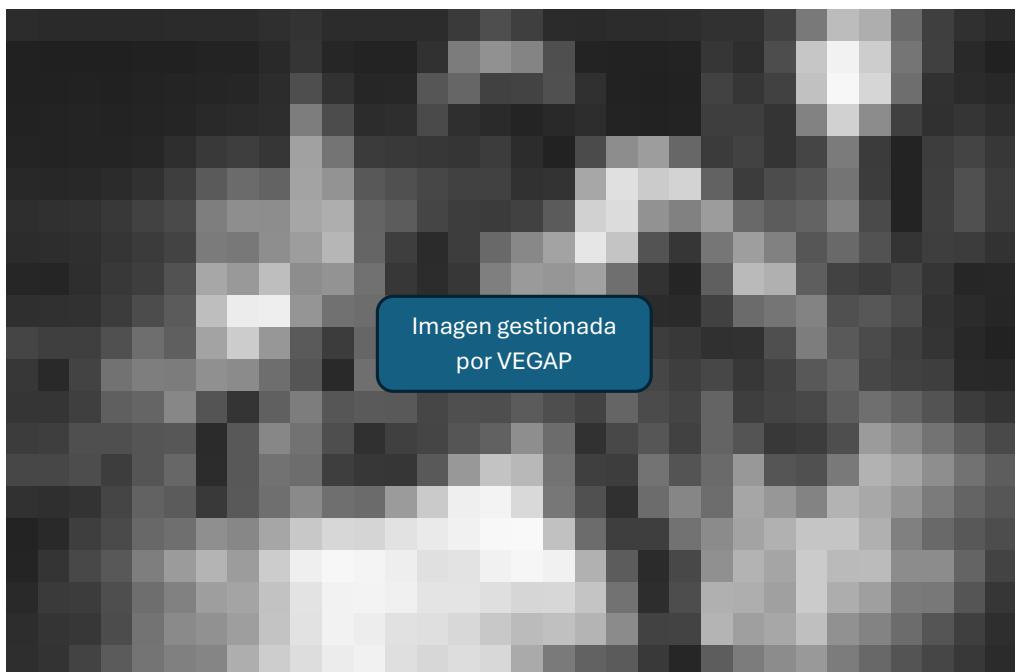


Figura 3. Nieves Correa. *Biografía* (2007) Fotografía: Joan Casellas. Fuente: <http://www.nievescorrea.org/>

Nos sugiere con su performance el retrato de una España con dos memorias; esto es, una memoria oficial, recordemos las producciones del NODO que imponían una moral y una versión de los hechos como únicos y verdaderos; y una memoria crítica que intenta hacer justicia. Es así una acción que lucha contra los prejuicios que se asumen en la memoria colectiva. Para Ricoeur,

“(...) la historia crítica no sólo tiene que luchar contra los prejuicios de la memoria colectiva, sino contra los de la memoria oficial, que asume el papel social de «memoria enseñada»” (1999, p. 48). Se debate entonces entre la identidad justificada por la historia oficial y la reclamada por las comunidades, también desde la intrahistoria, esa vida tradicional protagonizada por las mujeres relegadas al ámbito doméstico. Esta situación polarizada es el motor de muchas de las manifestaciones artísticas de trasfondo social en las que la memoria colectiva se teje a base de memorias individuales que se van entrelazando.

Ricoeur (1999) advierte que el nacimiento no es un recuerdo de quien nace, sino de las personas allegadas, y en este sentido se pone de relieve el modo en que la memoria en la primera infancia se construye a través del relato de otros. En la acción *Mi primer vestido* (2009) Nieves Correa escribe sobre un vestido blanco la fecha de su nacimiento seguida de otras próximas y aleatorias hasta el primer año de edad. Después de esto, se desnuda y se pone el vestido, recorta esta línea temporal en tiras mientras va mostrando su cuerpo desnudo. Luego construye el vestido con *alfileres*. Muestra la precariedad de la memoria individual de esas fechas concretas, cogidas con alfileres. Se subraya el tiempo cronológico con esos números del calendario, esos días pasados que son recreados o imaginados en la memoria de la artista a partir de lo narrado por sus allegados. El color blanco es significativo: marcaría ese estar *en blanco*, la ausencia de conocimiento y el silencio individual sobre los momentos iniciales de la vida. Se sugiere con cierta ironía el significado de ese color en el mundo de una mujer adulta y cómo es visto su cuerpo desnudo.

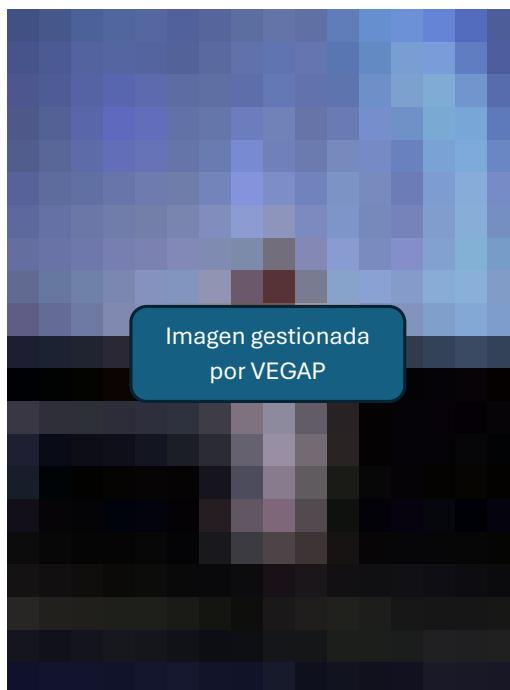


Figura 4. Eugenia Balcells, 2011. Fotografía de Violeta Nicolás Martínez.

Retomando la deuda con las mujeres que no fue saldada en el pasado pero que debe serla en una proyección hacia el futuro, recogemos la performance *Álbum Portátil* (1993) que la artista visual Eugenia Balcells reinterpreta durante la recogida del premio que le entrega en 2011 la asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), en La Casa Encendida. Para el acto, Balcells viste una túnica con postales que muestran imágenes de mujeres relevantes en la historia de la humanidad, como Nefertiti, Virginia Woolf, Teresa de Calcuta, y muchas más, como una interpretación literal de la necesidad de avanzar en la visibilidad de las mujeres (fig. 4). Una performance en la que reivindicaba el valor de la obra de esas mujeres en la historia y su presencia en la memoria, leyendo cada uno de sus nombres. La túnica y su corte son de nuevo ceremoniales, si bien se da un aire al pop de las estrategias publicitarias, nos recuerda a los hábitos sacerdotales. Consideramos que es esencial poseer modelos femeninos como referencia y rescatar de la memoria los nombres de mujeres que han quedado ocultas, olvidadas o que no han sido consideradas como debían. También hay que poner en valor los logros de las mujeres que forman parte de la intrahistoria, recordar y revisar los límites que las marcaron. No sólo es una deuda con todas ellas, también es un compromiso con las generaciones actuales y futuras. La artista señala su gratitud al rememorar esas figuras femeninas: “Llevo en mí a todas las mujeres, las conocidas, las no conocidas, las jóvenes, las viejas, las sabias, las que no saben mucho... todas las llevo con honra y con gran agradecimiento...” (Eugenia Balcells Foundation, 15 de junio de 2020).

Duelo, memoria y reivindicación se aúnan en la acción *Ahora salgo a despedirte*, que Eva Santos llevara a cabo tras el fallecimiento de su abuela. En una primera performance video/fotográfica elabora con lentitud un ritual. Junto con su hija van vistiéndose mutuamente con las batas, faldas y camisas de la abuela. Es el juego del aprendizaje y de los cuidados, de los vínculos intergeneracionales, pero, ante todo, del recuerdo compartido en el disfraz de abuela. Un acto de duelo. Tras esta primera acción, el juego se invierte, ahora, las prendas van liberando ambos cuerpos, con cariño, para mostrarse de nuevo como nieta y biznieta en sus propias identidades, pero impregnadas de recuerdos. Posteriormente, durante la acción pública en el Festival 80 acciones (Murcia, 2012), se proyecta el vídeo en el que madre e hija van desprendiéndose de las prendas mientras que la artista vuelve a vestir cada una de ellas, ahora sola. Se fusionan el tiempo del recuerdo con el tiempo presente (fig. 5). La fase culminante de la acción se produce en el momento que se da paso a la conmemoración que cada espectador, espectadora, deseé realizar a una mujer de su historia en forma de carta breve leída en el *happening*.

En la misma línea, la acción *Colecta de polvareda* (2020) de Violeta Nicolás, revaloriza la acción de acondicionamiento de espacios y de costura, que tradicionalmente han realizado las mujeres. En la acción realizada en el Pequeño Evento de Performance Art (P.E.P.A., 25 de enero de 2020), la artista vestida de negro recoge con una aspiradora el polvo del espacio expositivo, que se suma al recogido en espacio doméstico, para coserlo al sombrero que perteneció a su difunta abuela (fig. 6). El polvo se concibe como prueba de que el tiempo y las cosas pasan, huella de la memoria de lo cotidiano que marca la ausencia y el duelo. Este polvo se cose como un tejido gris sobre un sombrero que evoca otro tiempo y que fue usado por la abuela de la artista. En la performance, Violeta Nicolás se pone el sombrero tras coserle el polvo, es un gesto que muestra con cierta ironía esa capa de olvido y la falta de visibilidad de las mujeres. Sugiere la necesidad de empoderamiento al recordar la figura de la abuela y también de aquellas mujeres que vivieron en ese tiempo, cuya historia y experiencia es silenciada y se aúna al valor de lo intrahistórico. Ricoeur (1999) nos dice que la muerte no sería un acontecimiento para el que muere sino para los allegados, quienes siguen el duelo y construyen el recuerdo de ese momento en su memoria.

El individuo sólo puede anticipar o esperar el duelo de su muerte, y es precisamente lo que se entrevé en la acción, al recordar y seguir el duelo de la abuela.



Figura 5. Eva Santos; *Ahora salgo a despedirme*. Fotografía de Domix Garrido.



Figura 6. Violeta Nicolás. De la serie *Colecta de polvareda*. Fotografía de Jesús Gómez.

De nuevo es en la dinámica de la conciencia histórica donde el arte de acción tiene un sentido. Se legitima el imaginar el pasado, crearlo con arreglo a lo posible pero que no fue. Se remienda el error que se hace en el presente salvable y se proyecta como esperanza sobre el futuro. Esa poética necesaria para el rescate del pasado puede ser la que cada artista genere con su forma de trabajo personal. Recurrimos a Ricoeur para entender que “la fragilidad, ahora de la memoria, no impide, antes bien reclama responsabilidad, que no simple respuesta. Y, entonces, la imaginación ha de convivir con la interpretación” (1999, p. 30). Según el grado de ensoñación o de imaginación libre que se aplique a esa recreación del pasado podremos ser más o menos responsables en la invocación de esa vivencia. La importancia de esa toma de responsabilidad radicará en que se trate de un recuerdo más o menos público; es decir, un recuerdo asociado directamente a la historia de un país, a la política, a hechos y acontecimientos, algunos de ellos marcados en el calendario con aniversarios y celebraciones públicas. Pero no olvidemos que entendemos que el título de político ha de concederse también a gestos cotidianos y a experiencias referidas a la esfera íntima de la persona, en la máxima, comentada con anterioridad, *lo personal es político*.

6 CONCLUSIONES

El arte de acción, como arte corporal, no es ajeno a los signos que la indumentaria nos confiere; ahí reside la importancia de trabajar con prendas que aportan identidad que, como formas simbólicas, dan significado a quien las viste (Barthes, 1978; Mizrahi, 2008). Se podría decir que las prendas constituyen parte de esa máscara que conforma la propia etimología de la palabra persona, no ya como un disfraz sino como el *disfraz* imprescindible de cada día.

Hemos analizado cómo la indumentaria, con sus usos sociales y ceremoniales, o las prendas que vestimos en momentos señalados o aquellas que nos deportan estados de ánimo, se vinculan a una memoria individual cosida, irremediablemente, a una memoria colectiva. Ambas memorias, en consonancia y con la asistencia necesaria de la imaginación, se proyectan en su futuro al recordarlas o al intervenirlas en las acciones.

Es por ello que hay que revalorizar la memoria individual que se libera de la carga del pasado al reflexionar sobre el mismo y hacerlo presente. Es así como se ponen de relieve otras posibilidades, pudiéndose generar cambios de pensamiento ante los recuerdos que promueven nuevos futuros. Algunos de estos recuerdos se interpretan y narran como experiencias del pasado que han estado influidas por las expectativas generadas por aquello que nos han enseñado. En esta línea actúa la acción de Gracia Iglesias, que se enfrenta a la idealización del ritual de la boda como emblema de la felicidad, adoptando una actitud crítica ante las ideas que nos han transmitido y están en el imaginario colectivo. Por su parte, las performances de Polvo de Gallina Negra, Mónica Mayer o Nieves Correa dan valor a sus experiencias, proyectando la superación de límites que afectan a la libertad y a la vida de las mujeres.

La ropa que llevamos alude asimismo a la memoria colectiva en tanto que muestra un estilo o diseño determinados, y es indicativa de los tiempos concretos. Pensemos, por ejemplo, cómo a la hora de interpretar una fotografía, y asociarla a una década o franja temporal aproximada, ponemos nuestra atención en la vestimenta de las personas retratadas. Nos informa también sobre la mentalidad de cada época y cultura, los roles sociales... Detectamos que, en sociedades más liberales, podemos ver o intuir los cuerpos, especialmente observando los diversos atuendos femeninos. Si Nazaket Ekici manifiesta su oposición al uso del chador islámico en

su paródica acción *Veiling and Reveiling*, Sophie Jung se disfraza de desnudo liberándose para ser ella misma, o Yoko Ono permite una agresión lenta a través de los cortes a su vestido para denunciar la violencia, contradicción que también muestra *Valie Export* en *Genital Panic*.

El estilo de las prendas se asocia a formas de pensar –como podrían ejemplificar las tribus urbanas- y nos aporta información sobre la identidad de un desconocido que puede estar cargada de prejuicios. En esta línea recordamos el uso que Martha Rosler da al delantal típico de las mujeres norteamericanas de la década de los cincuenta en su emblemática acción *Semiotics of the Kitchen*. Es así como con su acción provocadora rompe el prejuicio que a simple vista despierta el delantal, y proyecta una crítica y actitud rebelde ante la sumisión de las mujeres, promovida e imperante en ese período. Sugiere de esta manera que otro futuro es posible en un presente que recuerda las reivindicaciones y deseos de liberación de las mujeres desde esa década que recuerda el delantal. En algunas de las acciones de Las yeguas del apocalipsis se evoca el pasado a través de la ropa de los años ochenta asociadas al difícil contexto chileno y, al mismo tiempo, proyectan en el presente y en el futuro otra perspectiva que antes no era posible: desmontar prejuicios hacia las libertades sexuales. Estos ejemplos reflejan cómo la moda, y con ella las prendas de las acciones, han incidido en la performatividad del género, y es un recurso para agitar esa memoria colectiva en torno a las restricciones de derechos, los prejuicios y estereotipos asociados al género en un intento por unirse a ese imaginario e ir contra de la tradición.

El vestido de una sola ocasión, la unicidad del hábito resalta el vínculo con la experiencia vital de ese momento y se convierte en ícono para el recuerdo posterior de la vivencia. Así, Marina Abramović, se enfunda en un vestido, de diseño peculiar y específico, que evoca el vestido de novia, con el que se enraíza en el aspecto ceremonial de la performance.

En la activación de la ropa durante la performance se produce una pugna por la personalización de esa vestimenta como un elemento de identidad a través, por ejemplo, de su olor o de sus peculiares desgastes. En la acción de Eva Santos se produce esa identificación con su abuela a través del uso de sus prendas y proyecta en ella el reconocimiento a la intrahistoria de las mujeres. Violeta Nicolás cose al sombrero de su abuela polvo que sugiere la huella del tiempo como metáfora del olvido y su deuda en el empoderamiento de las mujeres desde tradiciones intrahistóricas como la costura.

El tejido se presenta con su propia memoria que viene, de un lado, del uso recibido a lo largo del tiempo y de otro, de con quienes se ha vinculado y lo dota de poder de evocación. Al recordar el pasado interviene la imaginación y esta memoria contribuye a proyectar un futuro que sea diferente. Además, la historia de las prendas, los usos sociales, sus etapas vitales, los roles a los que se asocian, son puestos de manifiesto de manera crítica, en una nueva génesis que propone el *performer* más allá del estereotipo y el lugar que ocupa en la memoria o en el imaginario colectivo.

El potencial de las prendas de las performances comentadas viene por una capacidad para despertar la empatía: cualquiera podría llevarlas y ponernos en su lugar o aproximarnos, al menos, a su percepción. Como nos recuerda Mizrahi: “generan la inevitable sensación de ponernos en su lugar, ya que proponen un lugar para su cuerpo que puede ser entendido desde la posibilidad de ponernos en aquel sitio y ver cómo este nos queda a nosotros, o cómo nos vemos en él” (2008: párr. 25).

Tal vez por esta empatía, por ponernos en el lugar de las acciones revisadas durante esta investigación, hayamos diseñado finalmente un discurso que transmite nuestro propio modo de concebir el arte: el arte que interviene en esa bola de nieve que atrapa especialmente las libertades de las mujeres y otros grupos minoritarios y que se genera con el tiempo, la tradición, las costumbres, la memoria oficial y la memoria enseñada; cuestionando todo ello para proponer otros futuros posibles. Y teniendo esto en cuenta, podríamos afirmar nuestro planteamiento inicial: que este tipo de acciones se da de manera más frecuente entre mujeres artistas que reivindican su lugar en la sociedad, reclaman la posesión de su propio cuerpo, y revisan la historia patriarcal.

La investigación ha sido complementaria. Por un lado, Violeta Nicolás como investigadora en el arte de acción y por otro Eva Santos más centrada en el ámbito del arte textil. Ambas autoras han desarrollado una investigación equitativa, así como la aportación en la elaboración final del documento. Violeta Nicolás es autora de correspondencia.

Este artículo recoge los resultados de proyecto de investigación I+D+i “El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo PGC2018- 094351-B-C42”, naciado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

7 REFERENCIAS

Barthes, R. (1978). *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.

Braidotti, R. (2008). In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism. *Theory, Culture & Society*, 25(6), 1–24. Doi: <https://doi.org/10.1177/0263276408095542>

Campos, A. y Hoyos, Y. (2019). Quiero hablar de mi vida y los artistas que más me gustan hablan de ellos mismos. Entrevista a Manuela Álvarez. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*. 1 (1). Recuperado de <https://portalerror1913.com/2019/09/24/arte-intimidad-y-duelo>

Casablanca Migueles, L., y Chacón Gordillo, P. D. (2015). El hombre vestido. Una visión sociológica, psicológica y comunicativa sobre la moda. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 12, 60-83. Recuperado de <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/216111>

Cellino, R. (2016). Performance: Travestismos y Política en las Crónicas de Pedro Lemebel. [Mensaje de blog] Panoramas. Recuperado de <https://www.panoramas.pitt.edu/art-and-culture/performance-travestismos-y-pol%C3%ADtica-en-las-cr%C3%B3nicas-de-pedro-lemebel>

Concannon, K. (2008). Yoko Ono's Cut piece. *PAJ – A Journal of Performance and Art* Sept 90. pp. 81–93. Recuperado de <http://imaginepeace.com/archives/2680>

Correa (2007) *Biografía*. <http://www.nievescorrea.org/biografia-2007/>

Correa, N. (s.f) <http://www.nievescorrea.org/acciones/>

Department of Film, TV and Scenography. (2015). *Critical Costume 2015*. Cat. 25-27 March 2015. Aalto University, School of Arts, Design and Architecture Helsinki, Finland. Recuperado de https://www.criticalcostume.com/docs/Critical_Costume_2015_New_Costume_Practi.pdf

Falge y Selzer. (2018). The Bigger Sleep-Manor Art Award. Kunst Museum Basel. Recuperado de <https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2018/sophiejung>

Consuegra, C.B. (2014). Arte Conceptual en movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art. *Anales de Historia del Arte*, 24, 183-200. Doi: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.v24.47184

Fernández Silva, C. y Velásquez Posada, M. (2013). Las performáticas del cuerpo vestido en Fernández, C. *De vestidos y cuerpos*. Medellín: UPB. Recuperado de <https://upb-co.academia.edu/ClaudiaMedussa>

Gómez Beltrán, I. (2018). Marina Abramović en "The Artist is Present" (2010): cuerpo, conciencia y performance como agentes para la crítica cultural. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 13(24), 376-389. Doi: <https://doi.org/10.14483/21450706.13532>

Gosling, E. (2019) The art of dressing for performance art. [Mensaje en blog] 30/05/2019. Elephant Disponible en: <https://elephant.art/art-dressing-performance-art/>

Gutman, L. (2012). Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral. *Cuaderno 39. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. pp 179-193

Mayer, M. (2012). ¡No a las maternidades secuestradas! [Mensaje de blog] De archivos y redes. Recuperado de <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/47-%C2%A1no-a-las- maternidades-secuestradas.html>

Mizrahi, A. (2008). La indumentaria como confección de

identidad en el arte contemporáneo. *Disturbis*, 5. Recuperado de <http://disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>

MOMA (2010-2011). Counter Space: Design and the Modern Kitchen. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/88937>

Ortega Regalado, F. (2010). Cuando alguien se desnude y haga el tonto no te vayas: eso puede ser una performance. En R. Barroso (dir.) *CONTENEDORES: una década de performance en Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Pope, N. (2006). Los derechos de la mujer en Turquía como indicadores de cambio social: logros y desafíos. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 75, 125-133. Recuperado de https://www.cidob.org/es/articulos/revista_cidob_d_afers_internacionals/los_derechos_de_la_mujer_en_turquia_como_indicadores_de_cambio_social_logros_y_desafios

Punset, E. (23 de junio de 2008). *Redes - Los siete pecados de la memoria*. [rtve]. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-siete-peccados-memoria/4995714/>

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://archive.org/details/PaulRicoeurLaLecturaDelTiempoPasadoMemoriaYOlvido>/mode/2up

Rivera Soto, A. M. (2017). *La dimensión estética de la moda y su relación con el arte contemporáneo*. [Tesis para optar al grado de Magíster] Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/147514/la-dimension-estetica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Saltzman, A. (2004) *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Barcelona: Paidós.

Unamuno, M. (2018). *En torno al casticismo*. Menorca: Textos.info. (Texto original publicado en 1895). Recuperado de <https://www.textos.info/miguel-de-unamuno/en-torno-al-casticismo/descargar-pdf>

Zambrini, L. (2009). Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso, *Question/Cuestión*, 1(24). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/860>

5 NOTAS

1. Critics over the years have interpreted *Cut Piece* as a striptease, a protest against violence and against war (specifically the Vietnam War), and most recently (and most frequently) as a feminist work" Traducción propia.
2. Jim Bovino en el Walker Art Center en 2001 y John Noga en la Universidad de Akron en 2007, han sido dos de los artistas "hombres" que la han escenificado asumiendo la posición sentada, la actitud tranquila y pasiva que indicaba la artista en la descripción que Ono incluyera en la edición de bolsillo de 1971 de su libro *Grapefruit*.
3. En el original se utiliza *naked* y *nude*. *Nude* suele referirse al hecho de estar desnudo, sobre todo en el ámbito artístico, mientras que *naked* se refiere al hecho de que alguien se ha quitado la ropa, se ha desnudado. Es un matiz bastante sutil y que en el ámbito coloquial no tiene importancia, pero aquí el texto se la da, al hablar de arte. "The costume emerged at a time when she was rewatching John Berger's *Ways of Seeing*, which discusses the idea of "naked" as to be oneself, while being "nude" is to be naked to be looked at and denied selfhood and agency. "'Nude' becomes a costume, but one you can't take off," she says". (Gosling, 2019: párr. 13).
4. Puede visualizarse el video completo de la performance en <https://vimeo.com/20604689>
5. Ana Victoria Jiménez es una archivera, periodista y fotógrafa mexicana que documenta el movimiento feminista del último tercio del siglo XX. Su archivo reúne más de 4000 documentos de aspectos legales, políticos o artísticos de esta lucha en México.
6. Puede visualizarse la acción completa en <https://vimeo.com/135185922>
7. Puede visualizarse una parte de la acción en <https://vimeo.com/51628330>
8. Puede visualizarse la acción completa en <https://valsdeloselefantes.blogspot.com/2009/05/ich-bin-glucklich-soy-feliz.html>

