

DOSSIER

Gastar el cuerpo, disolver la máscara: la performance de Ura/Unz

Eroding the Body, Dissolving the Mask: The Performance of Ura/Unz

Paula Noya de Blas
Lola Visglerio Gómez

Recibido: agosto 2019

Aprobado: enero 2020

Resumen

Este artículo recoge una aproximación crítica a la producción artística del grupo de performance URA/UNZ, compuesto por Lourdes Durán y Paloma Unzeta, activo en Madrid entre 1983 y 1985. El análisis de algunas de sus performances evidencia cómo URA/UNZ hicieron uso de una serie de herramientas, gestos y elementos que han sido tradicionalmente asimilados como parte de un determinado estereotipo de lo femenino y que, a la vez, han colaborado en su construcción. Sin embargo, lo que aquí proponemos es que Durán y Unzeta no se limitan a la mera adopción de tales estereotipos, sino que los subvierten por medio de la parodia, colaborando así en la construcción y experimentación de otras subjetividades y otras concepciones del cuerpo de la mujer. Su trabajo adquiere aún mayor relevancia debido a la posición contradictoria que ocupaban las mujeres en el contexto español de los años ochenta: por una parte, la cosificación de sus cuerpos generada por su hipervisibilización en los media y, por otra, la invisibilidad que causaba su relegación al hogar. La recuperación de artistas como URA/UNZ pretende seguir ampliando y enriqueciendo, desde una metodología feminista, las lecturas sobre las prácticas de performance de los años ochenta en el Estado español.

Abstract

This paper gathers a critical approach to the artistic production of URA/UNZ performance group. This artistic group was composed by Lourdes Durán and Paloma Unzeta and it was active in Madrid between 1983 and 1985. The analysis of some of their performances proves how URA/UNZ make use of a series of tools, gestures and elements that traditionally have been regarded as part of the socially constructed feminine stereotype and that have contributed to that construction. However, what we propose here is that Durán and Unzeta do not limit to the mere adoption of such stereotypes, but subvert them through the use of parody. In this way, their artistic production collaborates in the construction and experimentation of other subjectivities and conceptions of the female body. Their work acquires even greater relevance due to the contradictory position that women occupied in the Spanish context of the 1980s. On the one hand, the reification of their bodies generated by their hypervisibilization in the media and, on the other, their invisibility in the public space caused by their relegation to the house. The historical recovery of artists like URA/UNZ intends to continue expanding and enriching, from a feminist methodology, the readings on the performance practices of the eighties within the Spanish State.

Palabras clave: URA/UNZ, performance, años ochenta, feminismo, Movida.

Key Words: URA/UNZ, performance, eighties, feminism, Movida.



Sin Objeto. Revista de Arte, Investigación, Políticas. Editada por la Universidad de Castilla-La Mancha, se distribuye bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Cómo citar: Noya de Blas, P. y Visglerio Gómez, L. (2020). Gastar el cuerpo, disolver la máscara: la performance de Ura/Unz. *Sin Objeto*, 02, 33-51.
Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.02

1. Trajes de baño, gorros, peceras y un vídeo de *YouTube*

Dos mujeres aparecen en escena (1). Ataviadas con trajes, gorros y gafas de baño, desfilan hasta situarse delante de dos cabinas de teléfono, una situada en vertical y la otra tumbada sobre el suelo. Una voz en off nos informa de que estamos asistiendo a la “performance de dos bañistas aguerridas acompañadas por un grupo techno” (Lozano, 2009). Las dos bañistas se apoyan sobre una de las cabinas como si esta fuera una barra de ballet y comienzan a hacer ejercicios de calentamiento. A continuación inician la acción, que arranca con movimientos precisos, rígidos y mecánicos, que pasan a ser más improvisados, suaves y ondulantes, en paralelo al cambio también progresivo del tema musical (Fig. 1). Se desplazan sobre la superficie de las cabinas explorando las posibilidades que pueden alcanzar sus cuerpos en contacto y delimitación con un objeto extraño, hasta que entran en él, como internándose dentro de una inmensa pecera (Fig. 2).



Figs. 1 y 2. Fotogramas del vídeo de *Youtube* que reproduce la performance *Bellas y Bestias* (1984), como parte del programa “Tiempos Modernos” de RTVE.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VC1vChVx8n0>

La relación que establecen las performers con las cabinas es, en todo momento, exploratoria y no normativa, a diferencia del uso que hacen de estas los componentes del grupo techno, formado por varios hombres vestidos con monos de trabajo gris. Ellas ascienden y trepan por las puertas de las cabinas y se deslizan sobre sus cristales; ellos se limitan a posicionarse de pie dentro de ellas o a usarlas como superficie de apoyo. En ningún momento se produce interacción

entre ambos grupos. De hecho, llama la atención el contraste entre el estatismo de ellos y la dinamicidad de ellas. Podría decirse que los roles tradicionalmente asignados al hombre y a la mujer según una visión heteronormativa del género se han invertido. El grupo techno se limita a hacer sonar la música sin prestar aparente atención a las performers, disociando así la atención del público. Su conducta es estática y dirigida. Las bañistas, en cambio, activan y dirigen el movimiento de la performance. No obstante, a diferencia de la jovialidad que transmiten la música y los espectadores presentes en la sala, los semblantes de las dos mujeres son, en todo momento, neutros, impenetrables. No hay diversión, no hay esparcimiento. Las performers se mueven con una actitud de seriedad y de concentración absolutas: actúan como si estuvieran a solas, las cabinas, el techno y ellas. Finalizan la acción saliendo de la escena con la misma actitud distante y mecánica con la que habían entrado.

Al terminar de ver este vídeo de *YouTube*, ambas nos hicimos la misma pregunta que se hace el usuario que lo subió a la plataforma digital: “¿Dónde estarán estas chicas?”; no solo dónde estarán, sino, ¿quiénes son? Lo que sabíamos de ellas hasta ese momento era que se hacían llamar URA/UNZ y que realizaron esta performance, titulada *Bellas y Bestias*, junto al grupo de música Séptimo Sello en la sala Poisson Soluble, “frente a las castizas vistillas madrileñas”, según la citada voz en off. *Bellas y Bestias* fue la primera performance que pudimos ver de URA/UNZ, gracias a que fue filmada como parte del programa “Tiempos Modernos” de Televisión Española en 1984. Es a partir de ese interés de búsqueda donde se origina el texto que aquí presentamos, de la curiosidad de descubrir qué había sido del trabajo de estas dos artistas y el porqué de su ausencia en los relatos y las revisiones sobre el arte contemporáneo español (2).

Nuestra intención con este texto es compartir una aproximación crítica al trabajo que URA/UNZ desarrollaron durante su breve trayectoria (1983-1985). Por medio de un recorrido por varias de sus piezas, analizaremos cómo las performers hacen uso de una serie de herramientas, gestos y elementos que han sido tradicionalmente asimilados como parte de un determinado estereotipo de lo femenino y que, a la vez, han colaborado en su construcción. Sin embargo, lo que aquí proponemos es que las artistas no se limitan a la mera adopción de tales estereotipos, sino que los subvierten por medio de sus propios movimientos dentro de las performances y de la acción de agentes y elementos externos durante el desarrollo de las mismas. Todo ello hace de URA/UNZ un caso de estudio muy relevante de cara a seguir problematizando el rol que ocupó el cuerpo de las mujeres en el arte y la esfera pública de la transición política española.

2. De las discotecas de Ibiza al Círculo de Bellas Artes de Madrid

Cuando realizaron la performance *Bellas y Bestias*, Lourdes Durán (Salamanca, 1960) y Paloma Unzeta (Madrid, 1960) llevaban ya un año trabajando juntas. Se habían conocido en 1983 en Espacio P, un local fundado por Pedro Garhel y Rosa Galindo, activo entre 1981 y 1997 y conocido, a día de hoy, por ser uno de los primeros espacios que propició la performance y el arte de acción en el Madrid de los ochenta (3). Las primeras performances que hicieron juntas tuvieron lugar dentro del Grupo Corps, del que ambas formaban parte y que había sido fundado también por Garhel y Galindo en 1977. Durán y Unzeta comenzaron a realizar sus propias performances mientras seguían formando parte de Corps, hasta que este se disolvió en 1983 y ellas dieron inicio a su trabajo en solitario bajo el nombre de URA/UNZ.

Es así como dejaron de formar parte de un colectivo de performance fuertemente autoral, autoconsciente y centralizado en la figura de Pedro Garhel, para iniciar su trabajo en común. Durán y Unzeta pasaban a ser URA y UNZ, dejando patente, con la fractura de sus apellidos, que no existía una figura central en el grupo. Esta falta de autoconsciencia autoral —un concepto muy asentado en la historia del arte y muy vinculado con la idea de genio— queda también evidenciada en otros factores, como el desinterés que tenían las performers por llevar un registro metódico de todo su trabajo, susceptible de ser narrado y de trascender a un futuro más o menos cercano. A ello hemos de añadir su predisposición para usar como medio las piezas realizadas por otros artistas o, incluso, para compartir la autoría con ellos, como ocurrió en la ya mencionada colaboración con Séptimo Sello dentro del ciclo *Cabinas*, organizado por el espacio Poisson Soluble.

Una gran parte de la producción de URA/UNZ tuvo como escenario precisamente este lugar, Poisson Soluble, un espacio de arte fundado por Victoria Encinas y Luis García Castro que estuvo activo en Madrid entre 1984 y 1985. En este espacio formaron parte de ciclos colectivos, como *Consumo cotidiano* o *Cabinas* y usaron escenografías y decorados procedentes de intervenciones de otros artistas para sus propias performances, como en *Singing in the air* (1984) o *Tú sí/Yo no* (1985). Otras acciones fueron realizadas en la calle o en otros espacios no oficialmente artísticos, como es el caso de salas muy conocidas de la Movida, como La Luna. Participaron también en ciclos de teatro e incluso llegaron a formar parte de la mítica exposición del conceptual español *Fuera de Formato* (1983) en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, realizando una acción en la instalación de Carlos Pazos, *Me enamoré de una jibaro* (4). Finalmente, en 1985 URA/UNZ se disolvía al decidir sus componentes seguir caminos separados. Atrás quedaban dos cortos, pero prolíficos, años de trabajo desde el cuerpo y más de una decena de performances que reflejan la experimentación propia de su interés constante por explorar nuevos terrenos dentro del trabajo corporal (5).

El contexto artístico y cultural en el que se desarrolló el trabajo de URA/UNZ estuvo afectado por lo que se ha llamado Movida madrileña. Aunque, como ya argumentamos en otra ocasión, Durán y Unzeta no formaron parte de la *institución-Movida* como tal (6), sí trabajaron y se relacionaron en dicho entorno, por lo que consideramos necesario enmarcar su práctica dentro del mismo. Hemos de recordar que la escena artística madrileña vivió desde finales de la dictadura un período de ascendente efervescencia —con la publicación de fanzines y cómics, la apertura de locales de música y de espacios para la performance, la fotografía y un largo etcétera— que, partiendo de las prácticas artísticas contraculturales de los setenta, acabaría institucionalizándose en la década siguiente y desembocando en lo que hoy conocemos con la marca Movida madrileña. Se han señalado la crisis financiera y los pactos sociales y económicos impulsados durante la transición como los dos principales factores que explican la desactivación de los proyectos utópicos promovidos por los jóvenes contraculturales del inmediato posfranquismo (Carmona, 2009, p. 153). En este sentido, no podemos olvidar que los primeros ochenta fueron también los años del paro estructural, el terrorismo, la desigualdad de clases, el sida o la drogadicción. La etiqueta Movida sería usada para enmascarar toda esta crisis social y para potenciar una imagen despolitizada, moderna y juvenil de Madrid y, por extensión, de España. En paralelo a esta visión crítica, existe otra línea de análisis que ha señalado cómo muchas de las manifestaciones artísticas, musicales y festivas que se dieron en este contexto — fueran o no cooptadas como parte de la institución-Movida— lograron desafiar los parámetros políticos establecidos y potenciar otras subjetividades e identidades no normativas y otras maneras de ocupar lo público, en concreto la calle (Carmona, 2009; Pérez-Sánchez, 2007; Wert, 2006; Labrador, 2017). Aunque pretendemos alejarnos de cualquier visión celebratoria de la Movida, nuestra aproximación al trabajo de URA/UNZ se enmarca en la línea de análisis de estos autores, debido a los desafíos que los cuerpos de estas dos performers van a lanzar a los modelos de mujer imperantes en la esfera pública del Madrid de los ochenta.

De hecho, el potencial emancipador de performances como las de URA/UNZ es aún más significativo si tenemos en cuenta el contradictorio lugar que ocupó el cuerpo de la mujer en el contexto transicional. Una posición paradójica que partía de la doble condición que dichos cuerpos venían experimentando desde el franquismo. Por una parte la hipervisibilidad objetualizadora del desnudo femenino difundida en los media y, por otra, la invisibilidad de ciertos cuerpos femeninos impuesta por el Régimen (Garbayo, 2016, p. 78). Es tras la muerte de Franco cuando comienzan a vindicarse los derechos de la mujer de manera activa, tras el letargo producido por la dictadura. Encontramos hechos clave en este proceso, como la aparición de múltiples colectivos, la celebración de las I Jornades Catalanes de la Dona (Barcelona, 1976) o las II Jornades Estatales de la Mujer (Granada, 1979), así como la legalización del Partido Feminista en

1981, cuyas líderes se habían mantenido en el exilio hasta la muerte del dictador. Estas son solo algunas de las muchas movilizaciones que reclamaban reformas institucionales urgentes para la sociabilización de la mujer dentro y fuera del espacio doméstico, reformas que llegaron muy tarde al contexto español, como la aprobación de la Ley del Divorcio (1981) o la Ley de despenalización del Aborto en tres supuestos (1985) (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 14). La recuperación de la agencia de las mujeres sobre su propio cuerpo, así como de otras subjetividades no normativas, fue una de las batallas esenciales en el marco social de la transición, las cuales no pueden obviarse a la hora de analizar la práctica de dos mujeres artistas que trabajaban situando su propio cuerpo en la esfera pública.

3. Gastar el cuerpo, disolver la máscara

Lourdes Durán y Paloma Unzeta mostraron por primera vez su trabajo colectivo lejos de la capital madrileña. Fue en Ibiza, en el verano de 1983, cuando realizaron las primeras performances, bajo su nuevo nombre artístico, en discotecas como Local, Ku o Lola's. La sala Local fue la que acogió *Cassette Compact/Compact Cassette*, performance que luego les daría a conocer en el contexto madrileño al realizarla de nuevo en Espacio P y en el Círculo de Bellas Artes (Ohlenschläger, 2017, p. 366). Esta performance adquirió formalizaciones diferentes en cada uno de los espacios donde fue activada. En la sala Local la llevaron a cabo entre el público de la discoteca, mientras que en Espacio P se situaron dentro de lo que parecía un cuadrilátero de boxeo, que habían generado ellas mismas mediante la delimitación del espacio, utilizando las cintas magnéticas de varios cassettes de música. Durante la performance seguían utilizando las cintas, que iban desenrollando a medida que se movían y desplazaban, creando juegos geométricos y construcciones espaciales (7). Poco a poco la sutileza de las líneas iba dando paso a movimientos más bruscos y las cintas comenzaban a atrapar a las performers, rodeaban sus cuerpos y amordazaban sus bocas, hasta el punto de impedirles el movimiento. Mientras tanto, intentaban inútilmente mantener la compostura del cardado barroco que decoraba sus cabelleras, retocándolo, cada pocos segundos, con un spray de laca.

En *Cassette Compact/Compact Cassette* puede apreciarse la importancia concedida por URA/UNZ a la organización formal de sus performances, a través de la utilización de determinadas herramientas coreográficas. Sus piezas siempre obedecen a un marco previamente ensayado, delimitado y coreografiado. Esta presencia de la danza como disciplina, que marca el punto de partida del trabajo de URA/UNZ, se explica por la formación que las artistas habían recibido, que partía de prácticas escénicas formalistas. A este respecto, es fundamental mencionar las clases de danza a las que acudieron tanto Durán como Unzeta, impartidas por Marta Schinca, bailarina y coreógrafa, que fue la responsable de la inclusión del

método de Rudolf von Laban en el contexto madrileño de los ochenta (Encinas, 2017, p. 161). Después de su formación en Uruguay con una alumna directa de Laban, Ingeborg Bayerthal, Schinca se estableció en Madrid, poniendo en marcha su propio método de danza y expresión corporal (Ferrari, 2017). A partir de estas clases surgió el Grupo Schinca, del que formaron parte tanto Lourdes Durán como otros agentes relevantes en el marco de la performance de los ochenta en Madrid, como Pedro Garhel.

El método Schinca parte de las enseñanzas de la danza formalista, que utiliza una metodología de trabajo basada de forma casi exclusiva en el movimiento y la estructura corporal. Este tipo de danza se aleja, por tanto, de una crítica a los medios o formas de producción de la disciplina y se caracteriza por tapar y despojar al cuerpo del bailarín de su propia identidad (Copeland y Marshall, 1983, pp. 104-105). URA/UNZ, sin embargo, recuperan la agencia del performer. A pesar de que sus movimientos evidencian las enseñanzas de su formación, esta se encuentra distorsionada por el uso de otros elementos, como la inclusión de objetos dentro de la acción. Estos suelen formar parte de un imaginario cotidiano. Así ocurre con las ya mencionadas cintas magnéticas o con las perchas de la ropa, bolsas de basura o bandejas metálicas de horno en otras acciones. Todos estos objetos son usados para modificar el aspecto formal del cuerpo de las performers, dando lugar a representaciones alternativas a la imagen canónica que asume el cuerpo de la mujer en la cultura visual contemporánea.

En *Alteraciones* (1984) ese uso distorsionador de los objetos es especialmente claro. En esta acción, que tuvo lugar en la plaza de Canalejas y en la plaza de Ópera de Madrid, URA/UNZ, vestidas con faldas largas negras y medias blancas rellenas de perchas, se posicionaron sobre una rejilla de metro, sobre la que comenzaron a realizar distintas poses, mientras un fotógrafo registraba la acción con su cámara y los transeúntes se detenían a observar. Sus piernas, deformes por la inclusión de prótesis en su cuerpo, eliminan el placer visual del espectador, ese que es construido por medio de la reificación de las piernas de la mujer. Durante la acción generaban, de modo paródico, otro tipo de políticas necesarias para combatir el régimen escópico dado. Los dos cuerpos de las performers representan de manera fallida la icónica imagen de la actriz estadounidense Marilyn Monroe, en la que su falda se levantaba agitada por el aire de una rejilla de metro, mientras que Tom Ewell interpretando a Richard Sherman miraba fijamente sus piernas, en la famosa película *La tentación vive arriba* (1955), dirigida por Billy Wilder (Encinas, 2017, pp. 141-143). En *Alteraciones*, la figura de Sherman queda reemplazada por la del fotógrafo y los pocos testigos que presenciaron la acción. URA/UNZ fallan de manera consciente en la réplica mimética de esta secuencia, tapando su torso y cabeza con las faldas y dejando ver sus piernas repletas de protuberancias.

En *Alteraciones* y en *Cassette Compact/Compact Cassette*, así como en prácticamente todas sus piezas, Lourdes Durán y Paloma Unzeta cuidaban con

esmero su estética, iban maquilladas, llevaban elegantes vestidos, calzan zapatos de tacón, muestran ropa interior sensual. Además, las artistas llevaban a cabo una apropiación explícita de gestos, actitudes y referentes visuales tradicionalmente asignados a la subjetividad heterosexual femenina. Así pues, si nos detenemos en un análisis superficial de sus piezas, puede parecer que estas “preserva[n] los significados socialmente atribuidos a la mujer, por lo que paradójicamente restablece[n] y legitima[n] los estereotipos femeninos” (Prieto, 2016, p. 134). No obstante, lo que aquí proponemos es que una lectura más profunda evidencia cómo las performers cuestionan ese imaginario, incidiendo en su carácter construido y, por lo tanto, artificial. Es por eso que consideramos oportuno aproximarnos al análisis de las performances de URA/UNZ con la lectura que hace Judith Butler del concepto de parodia. Si Butler señala tres dimensiones contingentes de la corporalidad, el sexo anatómico, la identidad del género y la performatividad del género (2007, pp. 72-73), URA/UNZ trabajarían paródicamente sobre las dos últimas. De esta manera, desnaturalizarían la conexión inmediata entre la identidad y la performatividad del género por medio de su exposición paródica repetitiva. Este carácter desobediente sobre la norma del que consta la parodia fue también objeto de estudio de teóricas feministas dentro del Estado español, como es el caso de Estrella de Diego. En su icónico libro *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992), la historiadora del arte se hace eco de la capacidad de la parodia como herramienta que pone en crisis los valores tradicionalmente asignados a la feminidad.

Así sucede en *Alteraciones*, en la que Lourdes Durán y Paloma Unzeta eligen un icono femenino de los medios de comunicación de masas, como es Marilyn Monroe, adoptan su indumentaria, el escenario y la composición de la escena de la película de Wilder. Pero no se limitan a una adopción acrítica de dichos elementos, sino que introducen perchas de la ropa dentro de sus medias y sustituyen la cabellera platino de la actriz por bolsas de basura negras que colocan sobre sus cabezas. Llevan a cabo una desviación de los elementos escópicos más icónicos de la escena, como son las piernas de la mujer y la melena al viento. Se genera así un efecto subversivo, al distorsionar los estereotipos femeninos construidos discursiva y visualmente por la sociedad, pero asumidos colectivamente como naturales. En paralelo a lo que sucede en *Alteraciones*, en *Cassette Compact/ Compact Cassette* ese ejercicio de mantener la mascarada de la feminidad se convierte en un desafío. Durante el desarrollo de la performance las artistas parecen debatirse en un intento inútil de mantener intacta su imagen, mientras tratan de moverse enredadas por las cintas de cassette. Algo similar sucede en *Sprint* (1984), aunque en esta performance intervienen nuevos elementos que no habían aparecido en las piezas hasta ahora analizadas.

Sprint fue realizada en el patio de la Casa del Reloj del Matadero de Madrid y fue acompañada musicalmente por el tema *How Am I to Know?* en la versión

cantada por la actriz hollywoodiense Ava Gardner. Durante la performance, Durán, vestida de novia, caminaba alrededor de una pasarela, con una actitud seria (Fig. 3), mientras Unzeta, vestida de rojo, gritaba desde lo alto de unas escaleras e inclinaba su torso de manera mecánica sobre la barandilla (Fig. 4). Al igual que en *Alteraciones* recurrieron a la icónica imagen de Marilyn Monroe, en *Sprint* Durán y Unzeta performaban la imagen de dos figuras de mujer altamente estereotípicas: la novia vestida de blanco y la mujer seductora vestida de rojo. No obstante, el significado social atribuido a los dos modelos de mujer que URA/UNZ performan se gasta a lo largo de la acción debido a la intervención de un agente externo. En este caso dicho agente era el agua a presión que dos bomberos del Parque nº 6 de Madrid disparaban sobre Durán y Unzeta, mientras ellas intentaban continuar con sus movimientos. La fuerza constante del agua, contra la que las artistas parecían luchar, junto a los vestidos y zapatos de tacón que ambas calzaban, trasladaba una sensación de inestabilidad y de vulnerabilidad constantes (8). En el intento de mantener el equilibrio, Durán y Unzeta visibilizan las problemáticas de la performatividad femenina, generando una situación en la que luchan por no perder la forma.



Figs. 3 y 4. Momentos de la acción *Sprint* (1984), tomados del vídeo realizado por Cinético Gilda.

Como podemos ver en esta acción, el concepto de parodia que aquí proponemos no está necesariamente atravesado por la diversión o el humor, aunque los escenarios y el tipo de público que acogió estas acciones pudiera tener esa reacción ante la contemplación de las mismas. De hecho, las performances hasta ahora mencionadas trasladaban, más que diversión, una gran sensación de incomodidad, que llegaba a ser angustiosa e incluso violenta en la última acción que analizaremos en este texto, *Pecho de cerdo a la naranja* (1984). Esta formó parte de *Consumo Cotidiano*, el ya mencionado ciclo programado en la sala Poisson Soluble que pretendía abordar cuestiones relativas a la sociedad de consumo. Lourdes Durán

y Paloma Unzeta fueron las únicas mujeres y el único colectivo que participó en dicho ciclo (9). Durante la acción, cada una de las performers se situaba sobre una bandeja de horneado colocada junto a una resistencia eléctrica, mientras que, alumbradas por un foco de luz directa que las deslumbraba, repetían la receta del propio nombre de la acción mientras se cocinaban. Vestidas de forma recatada y abrigada, lo cual provocaba una mayor sensación de asfixia, URA/UNZ se movían de manera espasmódica sobre las bandejas, dislocando sus cuerpos hasta que acababan de recitar la receta, saltaban fuera de la bandeja y huían hacia la puerta (Figs. 5 y 6).

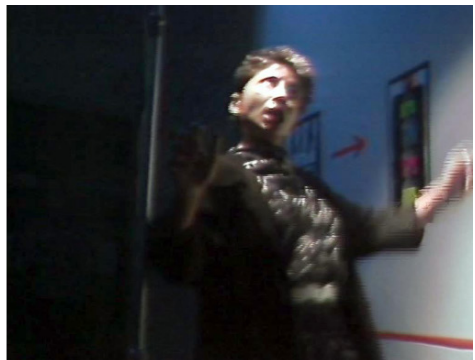
En este caso, el cuerpo que URA/UNZ performan no es el modelo de mujer difundido por los media, sino el de la mujer relegada al hogar heredado del franquismo. La hipoxia generada por el espacio doméstico de la que las performers intentaban escapar nos habla acerca del universo claustrofóbico del hogar y la invisibilidad sufrida por la mujer dentro del mismo. Además, parece presagiar, de manera indirecta, que el ascenso de esa sociedad de consumo que venía a denunciar *Consumo Cotidiano* tendría consecuencias especialmente dañinas para las mujeres. La evidente crítica feminista que destila esta acción ha de leerse teniendo en cuenta que URA/UNZ construían sus piezas desde una genealogía personal, por lo que es inevitable que salieran a relucir problemáticas que atravesaban su subjetividad, en concreto, la subjetividad de dos cuerpos de mujer recién salidos de la dictadura. Durán, al ser preguntada por la dimensión feminista presente en las piezas de URA/UNZ, afirma:

Al no ser un trabajo interpretativo, nuestra identidad como personas y como mujeres quedaba claramente reflejada. [...] Es ante lo que se podía esperar de nuestros cuerpos de mujer que nos revelamos en *Alteraciones*, ante lo que se puede esperar de nosotras que nos cocinamos en *Pecho de cerdo a la naranja*, por tanto, sí permiten esa lectura, pero no estaban concebidas en este sentido. (10)

Como queda reflejado en estas palabras, las piezas de URA/UNZ no buscaban, a priori, denunciar la situación discriminada que seguía sufriendo la mujer en el contexto transicional. De hecho, las mismas Durán y Unzeta afirman que se encontraban alejadas de movimientos políticos y activistas. Ahora bien, el hecho de que su posicionamiento como artistas no partiera de un compromiso explícitamente político no resta capacidad emancipatoria e incluso política a su práctica, algo que sí puede achacarse a muchas de las performances que coparon la escena artística oficial del Madrid de los ochenta. En este sentido, y para entender la posición peculiar que ocupaban URA/UNZ en dicho contexto, es necesario señalar que, desde el fin de la dictadura, una gran parte de los artistas se olvidaron de su papel como agentes de intervención dentro del discurso público y decidieron dirigir la mirada hacia su propia subjetividad interior (Albarrán, 2009; Marzo, 1996). Es así como adquirió preeminencia la concepción del artista como portador de una esencia inmutable, personal y casi intransferible al espectador. Este proceso

sería más evidente en pintura y escultura, aunque también acabaría afectando a las artes de acción y a la performance. En esta línea, Jorge Luis Marzo (2015) señala cómo la performance en los años ochenta se reduciría a la “creación de estados sensibles, alejándose del experimento crítico y del cuestionamiento contextual de la práctica del arte” (p. 276). Este proceso de introspección se vería impulsado por el mercado del arte al que España acababa de acceder, de manera que a muchos de los artistas y demás agentes parecía preocuparles más “la construcción de un sistema artístico normalizado y homologable internacionalmente que la capacidad del arte de intervenir directamente sobre el contexto de nuestra realidad política concreta” (Wert Ortega, 2006, p. 46) (11).

Aunque compartimos dicho análisis de la década, la lectura que hemos propuesto en este texto sobre la performance de URA/UNZ pretende incidir precisamente en la capacidad crítica que tiene su práctica artística dentro de la esfera pública, aunque esta no sea explícita o no esté teóricamente conceptualizada. Si los artistas de performance en los años ochenta renegaron del uso de prótesis y otros elementos para narrar y “apostaron claramente por objetualizar al propio sujeto parlante en un afán de asegurarse parte del interés formalista del momento” (Marzo, 2015, p. 274), URA/UNZ se alejan de dicha tendencia en muchas de sus piezas. En sus performances, realizadas en lugares no artísticos, se dejan afectar por objetos cotidianos y utilizan otros recursos —hemos visto que incluyen también referencias a la cultura visual de masas— que, aunque son modificados por las artistas, permiten generar una conexión y una comunicación con el espectador. URA/UNZ no tratan de transmitir una subjetividad personal e inalterable, sino que entran en diálogo con su realidad circundante. Bajaron por tanto de esa esfera del “yo interior” que hemos señalado como característica de los ochenta y es eso lo que las devuelve al terreno de lo político.



Figs. 5 y 6. Momentos de la performance *Pecho de cerdo a la naranja* (1984), registrados en el vídeo realizado por Cinético Gilda.

4. Conclusiones: recuperar a URA/UNZ hoy

Uno de los problemas a los que nos hemos enfrentado al intentar pensar críticamente sobre el trabajo artístico de URA/UNZ es “cómo hacer aparecer aquello que desde su construcción estaba amenazado por la desaparición” (Garbayo, 2016, p. 21). Sin duda lo corto de la trayectoria de Durán y Unzeta y la distancia que ambas tomaron con respecto al sistema del arte contemporáneo tras su disolución explican en parte que, tras esta, su trabajo cayera en el olvido (12). Además, en su caso, esa amenaza de desaparición se ha materializado como consecuencia de muchos otros factores entrelazados. Algunos de ellos son relativos a su propia práctica: la naturaleza efímera de sus performances, el desinterés de las propias artistas por llevar un registro consciente y deliberado de las mismas, y su falta de autoconsciencia autoral. Otros hacen referencia a un contexto más general: el olvido al que el arte contemporáneo español de los ochenta relegó a las prácticas artísticas no-objetuales o las dificultades que la recuperación tardía de este tipo de prácticas durante los noventa va a encontrar para incluir en su relato un tipo de performance tan híbrida y compleja de encasillar como la de URA/UNZ. A todo ello hemos de unir el hecho fundamental de que Lourdes Durán y Paloma Unzeta eran mujeres y el sesgo de género ha sido especialmente dañino con aquellas mujeres que han situado su cuerpo en la práctica artística.

Hablamos, por tanto, de un objeto de estudio que está ausente en los relatos y genealogías sobre el arte español contemporáneo y sobre el cual no se ha llevado a cabo un análisis y pensamiento colectivo. Ello hace que cualquier ensayo crítico como el que aquí hemos presentado modifique retroactivamente el objeto de estudio, contribuyendo a localizarlo y valorarlo en función de unos criterios artísticos, metodológicos e históricos determinados. Desde el principio de esta investigación, abordamos esta problemática siendo muy conscientes de que hablamos desde una posición y una temporalidad muy concretas. No pertenecemos a la generación de Durán y Unzeta, pero tampoco a aquella otra que, más de dos décadas después, dedicó sus esfuerzos a recuperar prácticas artísticas que habían quedado olvidadas y relegadas del relato (13). Reconocemos nuestra deuda con dicho trabajo de recuperación colectivo, pero incidimos en la necesidad de ampliar su campo de visión hacia otros objetos de estudio tan poco categóricos o asimilables como URA/UNZ.

En este artículo, además de recuperar el trabajo de Durán y Unzeta, hemos tratado de contextualizar su obra dentro del escenario artístico y cultural del Madrid de los años ochenta, a la vez que hemos propuesto un análisis crítico de su práctica, que incide en la dimensión política de la misma. Por una parte, hemos demostrado que, aunque la formación base de URA/UNZ podría haberlas conducido a realizar un tipo de performance formalista, que habría encajado a la perfección en el formalismo instalado en la escena oficial del arte de los ochenta,

Durán y Unzeta siguieron un camino propio. El formalismo de sus piezas se rompe por medio de la inclusión de objetos que desvirtúan la construcción formal de las mismas. Así, si los performers coetáneos a URA/UNZ insistieron en objetualizar sus propios cuerpos con el objetivo de performar su propia subjetividad interior, desistiendo de establecer cualquier tipo de relación con el espectador y con el contexto social y político, URA/UNZ van a recuperar esa agencia del performer en la esfera pública. Mediante la apropiación de objetos de uso cotidiano, la realización de sus performances en ambientes no-artísticos o la representación fallida de imágenes canónicas de la cultura visual de masas, se van a alejar de la deriva subjetivista en la que se estaba sumiendo la performance de los ochenta.

Esa reinscripción de las performers en la esfera pública y en los debates que, en ese momento estaban teniendo lugar acerca de la representación del cuerpo de la mujer, va a llevarse a cabo, como hemos defendido en este artículo, a través de la parodia. Por medio de sus acciones, Lourdes Durán y Paloma Unzeta establecen y naturalizan la subjetividad heterosexual femenina —esa que la cultura visual de masas y el conservadurismo franquista habían reificado para ellas— y, a la vez, socavan el poder de tal construcción del género, al performar paródicamente dicha exposición (Butler, 2002, p. 325). URA/UNZ enmascaran sus cuerpos, los gastan y los hacen desaparecer, dando así lugar a la construcción de otras subjetividades y de otras concepciones del cuerpo. Y es precisamente eso lo que hace que su trabajo siga resonando como contemporáneo en la actualidad.

Notas

- (1) Una primera aproximación al trabajo de URA/UNZ fue presentada por las autoras en el Seminario “Nuevas Narrativas en la Historia del Arte Contemporáneo”, organizado por el Centro Galego de Arte Contemporáneo y la Universidad de Santiago de Compostela en noviembre de 2017. La comunicación se tituló: “URA/UNZ: hacia una nueva lectura del contexto artístico español de la década de los ochenta” y será publicada próximamente en las actas del seminario.
Agradecemos su colaboración a todas las personas entrevistadas, especialmente a Lourdes Durán, tanto por su testimonio como por la inestimable ayuda que nos ha prestado, sin la cual no podríamos haber hecho este trabajo. También querriamos extender dicho agradecimiento a Juan Albarrán Diego y a Karen Secrist, por sus comentarios, consejos y ayuda desde que comenzamos a trabajar sobre URA/UNZ.
- (2) Desde que conocimos la existencia de URA/UNZ, parte de dicha ausencia ha sido superada. En su recuperación ha sido clave la figura de Victoria Encinas, cofundadora del espacio Poisson Soluble. Encinas ha publicado varios libros en los que se puede profundizar en los datos hasta ahora conocidos sobre este grupo de performance (Encinas, 2017, 2018a y 2018b). Recientemente, se ha depositado en el Archivo del Museo Reina Sofía todo el archivo de Poisson Soluble, el cual guarda registros gráficos de la actividad desarrollada por URA/UNZ dentro del espacio (Archivo Poisson Soluble, Dosieres 1-6). A ello hemos de añadir otras iniciativas bibliográficas y curatoriales que, aunque de manera indirecta y parcial, también han incluido información sobre ellas. Entre ellas destacamos las exposiciones *Espacio P. 1981-1997* (2017-2018), celebrada en el CA2M (Madrid), LABoral (Gijón) y TEA (Tenerife) y *La cara oculta de la Luna: arte alternativo en el Madrid de los 90* (2017-2018), celebrada en Centro-Centro (Madrid), que han tenido sus correspondientes catálogos (Ohlenschläger, 2017 y Ruiz-Rivas, 2018).
- (3) Durante los últimos años se ha llevado a cabo un intenso trabajo de recuperación de la figura de Pedro Garhel, artista e impulsor de la performance en el Madrid de los ochenta. Así mismo se ha recuperado el archivo de Espacio P, una parte del cual está disponible en: <http://www.archivoespaciop.com/index.php>.
Este trabajo de investigación ha visto la luz a través de varias exposiciones (Ohlenschläger, 2011 y 2017).
- (4) La performance fue un encargo directo de Pazos a través de Pedro Garhel, que llevaron a cabo Lourdes Durán y Paloma Unzeta junto a Carmen Luna. La naturaleza de la performance está recogida en la tesis doctoral de Mónica Gutiérrez Serna (1998, p. 124).

- (5) A lo largo de esos años realizaron un total de doce acciones en conjunto, que hayamos podido rastrear: *Rock & Rose* (club Lola's, Ibiza, 1983), *Luna Mágica* (discoteca KU, Ibiza, 1983), *Titanlux* (discoteca KU, Ibiza, 1983), *Cassette Compact/Compact Cassette* (Espacio P y Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1983), *Mutaciones* (Salón Luna, Madrid, 1984?), *Pecho de cerdo a la naranja* (Poisson Soluble, 1984), *Sprint* (Lonja del Edificio del Reloj, Madrid, 1984), *Singing in the air* (colaboración con Séptimo Sello, Poisson Soluble, 1984), *Naked cabin* (Poisson Soluble, 1984), *Bellas y Bestias* (colaboración con Séptimo Sello, Poisson Soluble, 1985), *Tú sí, yo no* (Poisson Soluble, 1985) y *Alteraciones* (Plaza de Canalejas y Ópera, Madrid, 1985).
- (6) Pese a que colaboraron con grupos de música como Séptimo Sello y realizaron performances en salas míticas como La Luna, las performances de URA/UNZ nunca llegaron a institucionalizarse y a ser promovidas como parte de la etiqueta Movida. Ello explica que sigan siendo unas desconocidas a día de hoy. Para profundizar acerca de esta posición híbrida de URA/UNZ en el contexto del Madrid de los ochenta, véase Noya de Blas y Visglerio Gómez [en prensa].
- (7) Entrevista personal a Victoria Encinas, realizada en Madrid el 4 de octubre de 2017.
- (8) Queríamos agradecer a Javier Colis (componente del grupo Cinético Gilda junto a Ismael Calzón), su amabilidad y colaboración al facilitarnos los vídeos que llevaron a cabo para registrar las performances *Pecho de cerdo a la naranja* y *Sprint*, así como a Lourdes Durán por su intermediación.
- (9) El resto de participantes fueron Clemente Roderó, Alejandro Martínez Parra, José Manuel R. de Córdoba, Javier Franch, Mariano Mancheño, Manuel Sainz, Ignacio Fernández Álvarez y Séptimo Sello (Archivo Poisson Soluble, Dossier 1-8, Archivo del Museo Reina Sofía). En otros lugares aparece también Leopoldo Alas Múñez como uno de los participantes en *Consumo Cotidiano* (Encinas, 2017, p. 49).
- (10) Lourdes Durán, entrevista por correo electrónico recibida el 6 de noviembre de 2017.
- (11) No podemos extendernos en un análisis pormenorizado del sistema del arte de los años ochenta en el Estado español, pero es necesario señalar que en el proceso de despolitización del arte del momento también intervendrían otros factores, como las políticas culturales impulsadas por los gobiernos socialistas, el olvido intencionado de las prácticas conceptualistas de los setenta o el boom experimentado por la pintura. Son muchos los autores que han analizado en detalle este escenario (Carrillo, 2009; López Cuenca, 2004; Marzo, 2010, entre otros).

- (12) Tras la disolución de URA/UNZ, las inquietudes artísticas de Lourdes Durán dejan de tener una proyección pública. Después de un largo paréntesis, ya en el año 2015, comienza a divulgar danzas que improvisa y muestra en vídeos que ella misma realiza y edita. Paloma Unzeta, por su parte, se trasladó a Barcelona en el año 1988 y comenzó a trabajar desde los años noventa como trapeceista. Desde principios del año 2000 colabora como actriz en un grupo de teatro alternativo.
- (13) Nos referimos al trabajo de recuperación y reescritura de los relatos sobre el arte contemporáneo en el Estado español llevado a cabo por el proyecto *Desacuerdos* (2004-2014) o el volumen *Arte en España (1939-2015)*. *Ideas, prácticas, políticas*, escrito por Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo (2015), entre otros.

Referencias bibliográficas

- Albarrán Diego, J. (2009). Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática. *Trasdós*, 11, 42-57.
- Aliaga, J.V. y Mayayo P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a "La Movida madrileña" marca registrada. En *Desacuerdos 5. Arte, política y esfera pública* (pp. 147-158). San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA.
- Carrillo, J. (2009). Amnesia y desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico críticas del tardofranquismo. *Arte y Políticas de la Identidad*, 1, 1-22.
- Copeland, R. y Cohen, M. (1983). *What Is Dance?* Nueva York: Oxford University Press.
- De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública* (2004-2014). Cuadernos 1-8. San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA.
- Encinas, V. (2017). URA/UNZ. En V. Encinas, *La sala Poisson Soluble* (pp. 138-151). Madrid: Eunike.

- Encinas, V. (2018a). *Ura/Unz: la performance en Poisson Soluble, 1983-1985*. Madrid: Eunike.
- Encinas, V. (2018b). *Poisson Soluble. Una poética de lo efímero*. Madrid: Eunike.
- Ferrari, H. (2017). *Marta Schinca. Precursora del teatro del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- Gutiérrez Serna, M. (1998). *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Labrador, G. (2017). Irrevocablemente inadaptados. Ciudadanía poética y vida democrática entre dos regímenes (1975-1986). En G. Labrador, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (pp. 421-612). Madrid: Akal.
- López Cuenca, A. (2004). ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta. En *Desacuerdos I* (pp. 83-110). San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA.
- Lozano, M. [Marianosnd]. (4 de febrero de 2009). "Ura Unz "Cabinas" en TVE "TIEMPOS MODERNOS" 84" [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VC1vChVx8n0>
- Marzo, J.L. (1996). La performance en los ochenta, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones. Recuperado de: <https://www.soymenos.net/performance.pdf> (28 de diciembre de 2019).
- Marzo, J.L. (2010). ¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950. Murcia: Cendeac.
- Marzo, J.L. (2015). El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa. En J. Albarrán e I. Estella (Eds.), *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Noya de Blas, P. y Visglerio Gómez, L. URA/UNZ: hacia una nueva lectura del contexto artístico español de la década de los ochenta. *Nuevas Narrativas en la Historia del Arte Contemporáneo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo y Universidad de Santiago de Compostela [en prensa].
- Ohlenschläger, K. (Coord.) (2011). *Pedro Garhel. Retrospectiva*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Ohlenschläger, K. (Ed.) (2017). *Espacio P (1981-1997)*. Madrid, Gijón, Santa Cruz de Tenerife: Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de

- Madrid, Gobierno del Principado de Asturias y Cabildo de Tenerife.
- Pérez-Sánchez, G. (2007). Drawing Difference: The Cultural Renovations of the 1980s. En G. Pérez-Sánchez, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture* (pp. 143-186). Nueva York: State University of New York Press.
- Prieto Millán, S. (2016). Cindy Sherman y la subversión de la identidad. *Aisthesis*, 59, 125-141.
- Ruiz-Rivas, T. (2018). *La cara oculta de la luna: arte alternativo en el Madrid de los 90*. Madrid: Antimuseo, CIIA.
- Wert Ortega, J.P. (2006). Sobre el arte de acción en España. En J.A. Sánchez Martínez (Coord.), *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002* (pp. 35-56). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Biografía

Paula Noya de Blas

paulanoyadeblas@gmail.com

Paula Noya de Blas es graduada en Historia del Arte (especialidad arte contemporáneo, Universidad Complutense de Madrid) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM, UCM y MNCARS). Ha desarrollado su actividad profesional en labores de coordinación y comisariado en colecciones, espacios y galerías de arte. En la actualidad desarrolla su trabajo de investigación de manera independiente, el cual compagina con una beca Emplea Cultura de la Fundación Banco Santander. Sus líneas de investigación se han ocupado de la confluencia entre los estudios de género y los *Performance Studies*.

Biografía

Lola Visglerio Gómez

Universidad Autónoma de Madrid
dolores.visglerio@uam.es

Lola Visglerio Gómez es Licenciada en Bellas Artes (Universidad de Sevilla, 2014) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual Visual (UAM, UCM y MNCARS, 2018). Actualmente realiza el doctorado en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, dentro del programa de *Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*, gracias a una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Su tesis doctoral versa sobre identidades e imaginarios en el arte contemporáneo andaluz entre 1970 y 1992, dirigida por Noemi de Haro García. Forma parte del grupo de investigación *DeVisiones. Discursos, genealogías y prácticas en la creación visual contemporánea* (F-085), que dirige la profesora Patricia Mayayo y ha formado parte del proyecto de investigación *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los grandes públicos* (HAR2015-67059-P), dirigido por Noemi de Haro. Asimismo, ha participado en seminarios y congresos tanto nacionales como internacionales. Sus líneas de investigación se orientan hacia la cultura visual, los cruces entre arte y política y la historiografía del arte español contemporáneo.