

## DOSSIER

### Del objeto escultórico como dinamizador de la narrativa en la performance feminista iberoamericana contemporánea

#### The sculptural object as catalyst for narrative in Ibero-American contemporary feminist performance art

**Delia Boyano López de Villalta**

Recibido: septiembre 2019

Aprobado: enero 2020

#### Resumen

En este artículo se propone una visión del objeto escultórico como activador de la narrativa en el ámbito de la performance feminista iberoamericana contemporánea. Para demostrar esto se examinan obras de Ana Mendieta, Sylvia Palacios Whitman y Nieves Correa, entre otras. Al convertir la relación entre objeto y cuerpo femenino en marco crítico, sus obras reflejan cómo el movimiento multiplica el significado de los dispositivos escultóricos durante la performance y viceversa. En primer lugar, se efectúa una aproximación al objeto como elemento clave en la configuración de identidades, con una fuerte carga simbólica y política. En segundo lugar, se aborda la importancia de la indumentaria entendida como escultura liminal, que permite al performer salir de los marcos preestablecidos por la sociedad. Finalmente, presento mi propia producción artística conectando estudios visuales, estudios de performance, tesis antropológicas y feministas con las obras de estas artistas. Mediante este recorrido se muestra cómo el objeto escultórico en acción marca el ritmo y el significado dentro del cual la performance se desarrolla.

**Palabras clave:** Performance, feminismo iberoamericano, escultura, cuerpo, narrativa.

#### Abstract

This article positions the sculptural object as a catalyst for narrative in the context of Ibero-American contemporary feminist performance. In order to demonstrate this, the research examines different artworks made by Ana Mendieta, Sylvia Palacios Whitman and Nieves Correa, among others. By transforming the relationship between object and female body into a critical framework, their works reflect how movement amplifies the meaning of sculptural artefacts during performance and vice versa. Firstly, I make an initial approach to objects as key elements in the configuration of identity, with a great symbolic and political weight. Secondly, I address the potential of understanding costume as a liminal sculpture, which allows the performer to escape from conventional and pre-established society frames. Finally, intersecting visual studies, performance studies, anthropological and feminist studies with artworks from these artists, I present my own artistic practice. In conclusion, this investigation shows how sculptural object in action set the pace and meaning in which performance unfolds.

**Key Words:** Performance, feminism, Ibero-American, sculpture, body, narrative.



**Cómo citar:** Boyano López de Villalta, D. (2020). Del objeto escultórico como dinamizador de la narrativa en la performance feminista iberoamericana contemporánea. *Sin Objeto*, 02, 68-82.

Doi: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2020.02.04](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.04)

## 1. Introducción

Vivimos rodeados de objetos que, por medio de su performatividad, configuran la realidad en la que nos sumergimos. Dado que la identidad personal se explica esencialmente en términos de memoria, de lo recordado y de lo recordable, la estabilidad del yo depende de que el orden de los objetos que hay en nuestra habitación no se trastorne de la noche a la mañana (Cassigoli, 2010). Así, del mismo modo que el reencuentro con nuestras pertenencias confirma que “la vida no es sueño”, la performatividad posibilita procesos de identificación entre el sujeto y los objetos. La performance se caracterizó desde sus inicios por el abandono progresivo de los medios tradicionales para recurrir a la renuncia al objeto permanente, la acentuación de lo efímero, el cultivo del proceso y la extensión del arte. El objeto que se introduce en la performance contemporánea existe a medio camino entre el elemento encontrado y el artesanal, el producto comprado e intervenido y el artefacto que relee técnicas tradicionales. Este artículo se aproxima al análisis de dicho objeto escultórico como dinamizador de la narrativa en la performance feminista iberoamericana y propone entrar en aquellas habitaciones donde todos los objetos se han movido durante la noche, y siguen haciéndolo sin cesar. En el contexto de la performance, entendemos el objeto escultórico como un elemento tridimensional, artesanal y manipulable, que puede aparecer tanto bajo la forma de pieza de indumentaria, como de *attrezzo*. Para ello, analizamos obras de las artistas Ana Mendieta, Sylvia Palacios Whitman o Concha Jerez, entre otras, donde la incorporación de objetos e indumentarias simbólicas y políticas es un acto subversivo de reflexión en su unión con el cuerpo de la mujer: lo que antes era un objeto ahora son dos o tres, cuatro... El presente artículo utiliza como punto de partida la obra de Frida Khalo, pero se centra en el arte contemporáneo desde 1960 hasta la actualidad.

## 2. Un objeto son dos: del movimiento en potencia a la acción

En *Árbol de la esperanza mantente firme* (Khalo, 1946) y *La columna rota* (Khalo, 1944), Frida Khalo (1907-1954,) se autorretrata con el corsé que durante tantos años tuvo que vestir por su débil estado de salud. Aunque ambos lienzos representan un instante congelado en el tiempo — en el que la mujer sostiene el corsé en las manos o lo lleva puesto —, en realidad hablan de una coreografía limitada, un movimiento en potencia marcado tanto por la bidimensionalidad

de la pintura, como por el grado de imposibilidad de movimiento que implica este dispositivo. Diseñado para sostener la espalda, el corsé es un elemento performático: no puede existir en estatismo, sino que requiere la interacción con el cuerpo humano. Este movimiento corporal metafórico existente en los corsés nos lleva a considerar la relación entre el movimiento en potencia del objeto/escultura y su activación. Con un tono más claramente subversivo, también comparten esta performatividad los corsés físicos de yeso que la artista llevaba puestos, y a los que personalizaba con emblemas políticos y alegorías pintadas. Así, en la obra de Khalo, la performatividad del objeto, tanto pintado como tridimensional, visibiliza los modos en los que ella interpreta y altera su identidad y entorno. Sus micro-movimientos configuran un marco crítico desde la resistencia y empujan los límites de arquetipos representacionales posrevolucionarios (Sherman, 2016).

Si los objetos que Frida Khalo pinta y lleva puestos actúan dentro de una performance poética y mínima, la obra multimedia de Concha Jerez (1941) dota al objeto de un carácter político. La pionera del arte conceptual español incorpora elementos cotidianos que entiende como restos del exceso de la sociedad de consumo. Desechos tecnológicos, muebles, ropa o zapatos usados que escoge por su sentido simbólico y descontextualiza por medio de la paradoja y el choque visual. Por resultarnos especialmente paradigmático en cuanto a la relación objeto/performatividad y objeto/performance, vamos a centrarnos en sus obras que giran en torno al elemento mesa. *Mesa de conflictos móviles* (1994), *Bazar de utopías rotas* (1994) o *Trayectos de interferencias rotas* (1994) son instalaciones que construye en torno a la simbología de la mesa como lugar de negociaciones y fricciones en la cultura occidental. Con amplias implicaciones sociales y políticas, Jerez las interviene con poesías, palabras o textos ilegibles. Sobre ellas, coloca banderas de países en conflicto, radios en platos de plástico, copas o bolas del mundo desmembradas. Mientras los corsés de Khalo sugerían un movimiento entre la artista retratada y el objeto, las mesas de Jerez son absolutamente performáticas, en tanto parecen invitar al espectador a sentarse en ellas y apelan a la acción política, casi como escenografías de una performance a punto de comenzar. La mesa, a su vez, se convierte en objeto central de denuncia y la reflexión en algunas de sus performances en vivo. En *Menú del día* (2007) la artista dispuso a los espectadores sentados en las mesas de un comedor al tiempo que ella misma asumía el papel de cocinera. De pie, ante la mesa donde habitualmente se encontraría la comida lista para ser servida, la artista preparaba una serie de objetos: un mapamundi a modo de mantel, una bandeja de mimbre y otra de metal, unas pinzas, una radio portátil, un periódico y una serie de muñecos de plástico. Se trataba de una suerte de bodegón de gastronomía mediática donde los objetos, al tiempo que eran servidos como bocados a los espectadores, se convertían en signos de reflexión sobre la situación del país y los medios de comunicación de masas.

Los objetos encontrados o hechos a mano de Sylvia Palacios Whitman (1941) también se incorporan como eje central para el desarrollo de la narrativa de sus performances. En los años sesenta algunas artistas comienzan a utilizar sus cuerpos en relación con la materia como mecanismo expresivo en la performance y la danza experimentales. En este contexto, Sylvia Palacios Whitman —junto con otras artistas iberoamericanas como Martha Araujo (1943) y Cecilia Vicuña (1948)— formaba parte de un grupo emergente de mujeres que buscaban romper con los condicionantes físicos y sociales del cuerpo de la mujer a través de la danza. Así, la poesía visual desarrollada por la chilena existe entre danza y escultura y, a menudo, parte de historias autobiográficas. En *Passing Through* (1977), la artista interactúa con unas manos gigantes, un volcán o una montaña, objetos que considera como “imágenes”. En *Human Paper Coil* (1974) una mujer gira sobre sí misma hasta que el largo papel en espiral que le servía de alfombra al principio de la performance se convierte en su vestido. Estas piezas sugieren influencias cruzadas, que van desde la tradición pictórica hasta la danza minimalista de la década de los setenta en Nueva York, y dan lugar a un teatro surrealista y onírico lleno de referencias, tanto a su cultura de origen, como a las necesidades socio políticas de las mujeres del momento. A medio camino entre la escultura, el *costume* y el accesorio teatral surrealista, los objetos artesanales de Palacios Whitman contienen un movimiento en potencia que, aun en estado de reposo, siempre transportan la imaginación del espectador al momento de su puesta en acción. Durante la performance este tipo de dispositivos dinamizan la historia sugerida en escena y, al mismo tiempo, nos llevan a considerar cómo multiplican su significado cuando entran en movimiento.

Los objetos de Palacios Whitman parecen compartir la exigencia antimetafísica de los objetos surrealistas tal y como Cirlot (1986) los analiza. Cirlot apuntaba hacia la atracción por lo singular como modo de aprehender lo poético, en el que el objeto se transforma en sujeto y se impone como único. Acerca de esta característica, Puelles Romero (2005) también relaciona la objetología surrealista con la patafísica de Alfred Jarry. La patafísica es “la ciencia de lo particular, de las soluciones imaginarias [...] que otorga simbólicamente a las configuraciones las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad” (Jarry, 1972, p.45). En este sentido, al igual que las esculturas surrealistas, los objetos artesanales performáticos implican un re-descubrimiento recíproco del objeto durante la performance y, viceversa, de la performance por medio de lo matérico. Por ello, puede ser esclarecedor entender sus leyes particulares, tan solo penetradas durante la acción, como sujetos a la patafísica. Me resulta sugerente este acto de “calcular la legalidad de la excepcionalidad” (Puelles, 2005, p.16) en la cual el cuerpo duplica los objetos, que dejan de estar en reposo para entrar en un nuevo ritmo vital.

Tras haber considerado el interés de los objetos artesanales en el contexto del

arte de acción, considero importante hacer un mayor hincapié en la noción de artesanal a la que nos referimos. Ante un capitalismo que exalta la estetización de la vida cotidiana (Lipovetsky y Serroy, 2016), la actitud artesanal tiene que ver con lo necesario, implica componer y sostener un contexto objetual al servicio de una actividad y, en concordancia, con el conjunto de significados que la legitiman. En este sentido, el trabajo manual tiene un estatus de dignidad propio, que responde a un impulso ético orientado a la satisfacción por las cosas bien hechas (Sennett, 2009). A partir de esta idea de labor como alternativa a la banalidad del producto de masas, entendemos que el *ethos* artesanal no es tanto la creación original desde cero, sino aquella en la que el objeto genera dinámicas descontextualizadoras y, con ello, se transforma en escultura. Relacionado con esto, Michel de Certeau entiende que gracias a “la capacidad de hacer un conjunto nuevo con aquello que preexiste, el conocimiento práctico se aproximaría a la creación artística” (De Certeau, 1996, p.84). Igualmente interesante es la acepción de Levi-Strauss para el que tal noción aparece relacionada con una “ciencia primera” del bricolaje que ilustraría la dimensión práctica del genio humano, capaz de reutilizar inventivamente los objetos y materiales hechos para otros fines (Levi-Strauss, 1964, p.35).

Cecilia Vicuña (1948) también crea obras que exploran la intersección entre el objeto escultórico artesanal y el cuerpo que, como la propia artista reconoce, habitan en “el todavía no”, pues se interesan por lo incierto, el peligro del instante de transmutación, el potencial futuro de elementos aún inmaduros. Así, sus objetos demuestran un claro movimiento en potencia, un “a punto de suceder” que es eminentemente performático. Dentro de su particular exploración del mundo del chamanismo andino y otras tradiciones orales latinoamericanas, crea significado a través del sonido, el lenguaje y el tejido. A partir de 1966, la artista comienza a crear *precarios* (1966-1994), instalaciones como objetos compuestos de desechos y tejidos. Estos dispositivos pronto evolucionaron hacia rituales colectivos y performances orales basadas en la voz chamánica y donde incorpora símbolos del mundo indígena precolombino. Creados *en y para* el momento, la cualidad multi-dimensional de estos trabajos reflejaba antiguas tecnologías espirituales, un conocimiento sobre el poder del individuo y la intención de la comunidad. *Quipu menstrual. La sangre de los glaciares* (2007) es una performance improvisada en la que la artista crea un *quipu* viviente. La palabra *quipu* proviene del quechua y significa nudo, pero, de forma más específica, se trata de un sistema de comunicación a base de diversos nudos hechos en ramales de diferentes colores. La artista se inspira en esta tradicional herramienta para generar su propio ritual como una dinámica forma de narración, en la que distribuye lana roja sin tejer y diversos objetos por diferentes espacios. El empleo del rojo, que apela a la sangre menstrual, extrapola lo íntimo a un espacio comunitario y plantea nuevas perspectivas entorno al vínculo arte, mujer y conocimiento. Los objetos performáticos de Vicuña politizan la pertenencia, pues en ellos podemos rastrear

cómo la tradición aceptada tiene un poder transformador, “por-venir”, que combate el empuje homogeneizador de la civilización contemporánea (De Certeau, 1996). Se trata de un activismo político que teje redes de conexiones y posibilidad.

### 3. El vestuario como escultura liminal

Desde los orígenes de la práctica performática entendida como ritual, el vestuario ha sido uno de los elementos fundamentales, tanto agente para entrar en contacto con una dimensión distinta, como puente al espacio de la representación, así como más adelante, intensificador de la narrativa. Para Víctor Turner, el uso de indumentaria distintiva o disfraz en las primeras sociedades humanas separaba al individuo de la comunidad al convertirse este en un ser transitorio (Turner, 1967, pp. 95-105). Así, estos primeros trajes otorgaban un estatus privilegiado en cuanto eran elementos de una representación en la frontera que preparaba para lo que estaba por venir más allá del umbral de lo cotidiano (Fischer Litche, 2010). Esta idea de vestuario como objeto con el potencial de llevar más allá de la experiencia diaria resulta esclarecedora para entender, dentro del ámbito del arte contemporáneo, la noción de *costume* como escultura liminal. La mayor parte de estudios de performance y teatro consideran la importancia de la indumentaria, pero esta tiende a mirarse por encima, como elemento que contribuye a la constitución del género y la representación. Muy pocos estudios tratan su cualidad como material performativo a partir del cual se construye la narrativa. Goepp, primera académica en diferenciar el cuerpo disfrazado durante la performance mediática en vivo del vestirse día a día, reclamaba que “costume has, or should have, a philosophy of its own” (Goepp, 1928). Así, si antes nos centrábamos en entender cómo el objeto escultórico dinamiza la performance con la consecuente amplificación de su significado poético a través de lo mecánico, ahora introducimos el vestuario como un tipo de escultura que activa la narrativa mediante un intrínseco acto corpóreo y fenomenológico. Para ello, debemos no solo analizar el objeto inerte, sino el mismo proceso de “vestirse” como un acto en un contexto y ante una audiencia determinados. Es decir, leer *vestido* no como un sustantivo, sino como un verbo: *vestirse* (Monks, 2016).

En la performance artística contemporánea vamos a observar la indumentaria como elemento alegórico clave que alude a una segunda capa invisible de contenido. Este componente simbólico contribuye al desplazamiento de la performer, que accede a la frontera entre su propia identidad y la otredad, Así es en el caso de Astrid Hadad (México), que pone en crisis los códigos nacionales por medio del humor. Con vestimentas escandalosas, Hadad se ha convertido en la diva del performance de Ciudad de México. Nos resulta especialmente interesante cómo en sus obras la indumentaria se convierte en un escenario portátil para la crítica social o, quizás, en altar. La artista mezcla feminismo y fabulosidad en

eventos extravagantes en los que ella misma se convierte en sujeto y objeto, performer y escenografía. Heredera de un surrealismo femenino mexicano que conecta con la poética objetual subversiva de Frida Khalo, Hadad se enfrenta a la política, la hipocresía mexicana, el machismo y la corrupción. En *Heavy Nopal* (1993) recurre a referencias icónicas como el cactus, la roca, la pirámide y la botella de tequila. Esta apropiación de elementos tradicionales señala una ruptura con lo convencional por medio del desplazamiento de símbolos nacionales y de la ironía. Estos elementos no son solo entorno y fondo, sino que se sobreponen al cuerpo de Hadad con innumerables accesorios, como los rebozos, las vírgenes de Guadalupe, las armas y los lugares comunes sobre la esencia de México. Por medio de esta superposición de capas de iconografía, Hadad atribuye nuevos significados tanto al cuerpo femenino, como al político mexicano.

Entre la estrategia de Hadad de envolver su propio cuerpo con elementos icónicos para convertirse en escenografía móvil y el modo en que Ana Mendieta cubría el cuerpo de una mujer con plumas en su performance *Feathers on a woman* (1972), encontramos un tipo de rebeldía que confía en la simbología del acto de vestir. En esta performance Mendieta cubre de plumas blancas un cuerpo femenino y deja su sexo al descubierto. Podemos leer esta performance como una continuación de su anterior pieza, *Death of a Chicken* (1972), donde la artista desnuda decapita un pollo y lo deja desangrar a la altura de su pubis. Ambas piezas parten de la fascinación de Mendieta por las leyendas y prácticas religiosas afrocubanas y su creencia de que, para poder realmente transitar, después del sacrificio debemos tomar la piel del otro. La trascendencia del discurso de género queda clara. Al dejar al descubierto el sexo, la artista marca la identificación social de los roles y, al mismo tiempo, refuerza con el ritual la feminidad consciente de la mujer con un gesto de violencia muy primitivo. Esta re-creación de las culturas amerindias precolombinas en las obras de Mendieta tiene que ver con una liminaridad entre el conocimiento y el mito, entre la aceptación y el rechazo. Los mecanismos de la artista han de ser vistos en este sentido como estrategias de des-espectacularización en los que el arte apela a otros modos de vivir, concebir el cuerpo y, sobre todo, la mujer (Ceppas, 2016). En cuanto a la relación entre la potencia del arte y la mujer presentes en su obra, la filosofía de Deleuze (2017) define esta energía en las intersecciones del arte con la hechicería y el animismo, pues considera que en ellas se conjugan lo femenino (el devenir-mujer) y lo no-humano. De modo similar, en Derrida (2007) lo femenino también surge como dimensión central para pensar el arte, desde el punto de vista de su naturaleza liminar (el himen, el entre, la borda), con su carácter de violencia e indecidibilidad.

Partiendo del cuerpo físico y psicológico de la mujer como testigo de tensiones políticas y sociales, a principios de los años ochenta Martha Araújo (1946) empezó a crear lo que ella misma llamaba “objetos performáticos”. Se trataba de piezas textiles usables que invitaban a la participación pública y que combinaban

performance y escultura. En la serie *Hábito/Habitante* (1982) y *Para un cuerpo en sus imposibilidades* (1985) la indumentaria funciona como alegoría de los límites del cuerpo, como juego entre la represión y la libertad y catalizador de la relación entre el yo y el otro. En *Para un cuerpo en sus imposibilidades*, los participantes vestían monos con velcro, un material que facilita la adhesión y causa forcejeo al separarse, lo que les permitía pegarse y retirarse de las paredes y de otros participantes. Sobre el mecanismo detrás de esta obra Araujo explica: “Siempre quise atarme para luego desatarme y sentirme más libre” (Giunta y Fajardo-Hill, 2017). En *Hábito/Habitante* el vestuario –una ancha tela suspendida– es al mismo tiempo traje y objeto y convierte a la pared en prisión y al participante en prisionero. El impulso del cuerpo del participante es lo que lo libera. Este acto de liberarse a uno mismo, de volar y escapar de los obstáculos, es una acción al mismo tiempo simbólica y física. La repetición del mismo gesto da lugar a un acto que tiene el estatus de ritual y da conciencia al poder de la acción. El sentido político y social de la pieza tiene que ver con el periodo de transición hacia la democracia de Brasil a partir de las elecciones de 1985. Así, en ambas obras, la dimensión individual que recoge en la interacción con el vestuario es pensada como un momento colectivo de construcción de un nuevo contexto político. El objeto es aquí testigo y signo de las emociones y el espíritu de un momento de profundo cambio político e ideológico.

Carmen Sigler (1960) es una de las artistas feministas que, en el contexto de la performance contemporánea española, ha desarrollado una fabulación poética en la que el cuerpo de la mujer se convierte en eje central y, con ello, desarrolla la potencia alegórica de la indumentaria que viste. Se trata de cuerpos sometidos a las fuerzas de la naturaleza, habitantes que transitan un lugar intermedio entre lo simbólico, lo imaginario y lo real. La obra de Sigler construye una escenografía del sacrificio en la que el símbolo aparece en un principio velado. *Mamá fuente* (2006) es una videoinstalación en la que los chorros de agua emergen del cuerpo de la artista, mientras su voz pronuncia términos relacionados con el sacrificio exigido a la maternidad. La voz de una niña repite, en una acentuación torpe cargada de inocencia, lo que la madre dice, como en una lección para aprender de memoria. Sobre esto la artista comenta: “La cadencia exenta de dramatismo del recitado de las cualidades asociadas a la maternidad, por parte de la madre y el hijo, ayudan a este cuestionamiento del modelo patriarcal de la maternidad” (Sigler, 2008, p.16). Cada uno de los surtidores de agua del vestido representan una de las muchas virtudes que la buena madre debe tener: bondad, comprensión, sumisión, ternura, etc. La obra se inspira en la iconografía de la fuente mística y en las representaciones pictóricas del barroco de santas y dolorosas. Nos interesa especialmente observar este guiño a la historia del arte, no solo por medio de la alusión al tipo de las vírgenes, sino también en el uso del color, la luz y el encuadre, con el que Sigler acude a la tradición pictórica barroca española para reflexionar

sobre la sociedad contemporánea. Así, entendemos el vestuario dentro del acto de desvelar parte de un velamiento previo, como eje en la construcción de dicha atmósfera metafórica. Se trata de un juego de veladuras que han sido creadas y mantenidas por los discursos de jerarquías masculinas y generalizadoras, y donde la mujer es vista como un objeto con una serie de condicionantes simbólicos adheridos. En este espacio se materializa la afirmación de “lo personal es político” (Millet, 1970), en tanto que aquellas relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad, tradicionalmente consideradas como pertenecientes al ámbito de lo privado, han de ser consideradas como políticas.

Esta contemplación de la indumentaria en performance como símbolo desvelado cuya apariencia mutable durante la performance es la que genera significado, aparece también en la obra de Nieves Correa (1960). *El primer vestido* (2010-2018) es una performance de aproximadamente cuatro horas estructurada en tres partes. En un primer momento Correa escribe fechas en formato 20/04/1960 – 21/04/1960 – 22/04/1960 en un vestido largo y ancho, comenzando por la de su nacimiento y continuando por las de los días que siguen. Escribe hasta llegar a la parte superior, dejando libres sólo los tirantes que lo sujetan a su cuerpo. La segunda parte de la pieza consiste en ponerse el vestido y cortarlo, con lo que se va convirtiendo en una larga tira de días mientras la artista se va quedando poco a poco desnuda. La tercera parte gira en torno a la reconstrucción del vestido mediante alfileres, uniendo la tira de tela alrededor de su cuerpo hasta que “vuelve a ser un vestido completo, pero por supuesto completamente distinto en cuanto a su forma del original” (Correa, 2009). En esta performance Correa nos introduce en un mundo de experiencias personales, de lo autobiográfico, por medio de los días desde su nacimiento. La propia artista encuadra esta pieza dentro de sus performances de “hacer y deshacer”. Es precisamente el proceso de manipulación del vestido, en una constante construcción y deconstrucción, lo que activa las nociones de tiempo, repetición y memoria. También resultan relevantes las relaciones que establece entre lo artesanal y la labor manual con lo femenino, así como la relación con el cuerpo en el esfuerzo del proceso.

Con respecto a lo artesanal, volvemos a mencionar la contribución de Levi Strauss, que hablaba de ordenar de nuevo los elementos, recomponer y descomponer residuos y, en definitiva, generar estructura con todo aquello que tengamos a mano (Levi-Strauss, 1964). Las estrategias de las artistas propuestas tienen que ver con lo que Josefina Ludmer denomina “las tretas del débil”, es decir, mecanismos usados desde una posición de subordinación, en este caso el cuerpo de la mujer, y en las que en “la separación entre el saber y el decir (en el que el saber es mi ley, y el decir, la ley del otro) pueden surgir otros modos de decir que se convierten en espacios de resistencia frente al poder de los otros” (Ludmer, 1985, p.68). En este contexto, el cuerpo es asumido como lugar para la resistencia o la transformación de las normas y los significados socialmente

dominantes, en particular, en cuanto al género (Reischer y Koo, 2004).

#### 4. Coreografía desde el burdel

Por último, como parte de esta investigación artística, propongo la obra *Santa Águeda en el burdel* (1). En ella establezco un vínculo entre la tradición barroca pictórica española y la contemporaneidad para analizar el presente. En concreto, parto del retrato que el maestro barroco Francisco de Zurbarán (1558-1664) pinta de *Santa Águeda* (1633) (Santa Águeda de Catania), una virgen y mártir cristiana del siglo III. La *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (h. 1228-1298) cuenta que, en tiempos de las persecuciones contra los cristianos decretadas por el emperador Decio, el procónsul de Sicilia, Quintianus, fue rechazado por la joven. En venganza por no conseguir sus placeres la envía a un lupanar donde, milagrosamente, Águeda conservó su virginidad y fe. Aún más enfurecido, el romano consiguió llevarla a juicio y, de entre las torturas a las que la sometieron esta vez, ordenaron que le cortaran los pechos. Zurbarán pinta a *Santa Águeda* en su momento de transición al paraíso —un espacio metafísico entre el cielo y la tierra—, con una bandeja en las manos donde reposan sus propios pechos cortados. Esta representación de un movimiento en potencia es el resultado de la relación entre el cuerpo de la mujer y el objeto que manipula. Ambos son símbolos duales que, al entrar en contacto y accionarse, la conducen al mismo tiempo al paraíso prometido de la santidad, así como a la muerte. Esta relación cuerpo/objeto, que existe en el lienzo de Zurbarán dentro del plano bidimensional del cuadro, es activado en *Santa Águeda en el burdel* por medio de la acción de la performer.

Al comienzo de la performance la audiencia accede a un espacio con dos elementos escultóricos a modo de escenografía. La primera escultura está desmontada, por lo que sus componentes yacen en el suelo. La segunda es un mueble: un armario cerrado que llega hasta la altura de la cadera y en cuya puerta hay una serie de pictogramas que funcionan a modo de instrucciones de movimiento. La primera parte de la performance está relacionada con los objetos y las instrucciones de uso y gira en torno a montar, desmontar y transformar la primera escultura de madera descrita. La performer entra en el espacio vestida con ropa cotidiana y recoge del suelo los elementos necesarios para construir la pieza. La estructura principal completa se compone de un módulo horizontal giratorio con perforaciones y los dos palos que actúan como patas y cuyo mecanismo invita a la interacción constante entre escultura y performer. La lectura en voz alta de una serie de frases introduce al espectador en la historia y deja claro que se va a proceder a hablar de la santa, pero sin ella, porque ella pertenece al pasado. En su lugar, la performer nos insta a encontrar aquello que podemos aprender de su relato, no las palabras, sino lo que nos afecta a los que vivimos en el presente.

Vemos así cómo el objeto escultórico, por medio de su interacción con el cuerpo, es el catalizador de las relaciones entre pasado y presente para reflexionar en torno a la contemporaneidad. Lo que antes era estático, hermético o inaprensible por permanecer inutilizado, in-experimentado, ahora tiene una nueva oportunidad de decir, de ser re-pensado y renovado cada vez que la escultura es modificada por la performer.

La segunda parte de la performance, denominada, Vestirse para la inmortalidad, desarrolla su narrativa en torno al mueble y el vestuario. Durante la primera parte de la obra, este pequeño armario de madera había permanecido cerrado, misterioso, tan solo con una serie de pinturas en la puerta delantera a modo de instrucciones visuales de algo que aún no alcanzábamos a entender. En la segunda parte, la performer se acerca, lo abre y entonces descubre que en su interior están colgadas las mangas que la santa lleva en el cuadro de Zurbarán, pero en una versión de plástico transparente, con agua y purpurina en su interior. Viste la prenda con cuidado y se produce un desplazamiento de la identidad por el cual se convierte en Santa Águeda. Los movimientos que realiza son lentos, cuidadosos, reflexivos, sabiendo que el agua circula en el interior de la indumentaria, tratando de evitar que se derrame como si de sangre se tratara. A continuación, saca un segundo elemento del armario, la bandeja metálica con los pechos de la santa, igualmente pertenecientes a la iconografía tradicional católica. Con el mismo cuidado con el que antes vestía los mangos, ella toma el objeto entre las manos y lo pasea ante los espectadores. Se trata de los pechos de Águeda, los de la performer y la autora, y los de tantas otras mujeres que están sufriendo los abusos de una sociedad patriarcal anclada en los modelos del pasado. Del mismo modo que sucedía en las obras analizadas anteriormente, en *Santa Águeda en el burdel* es la activación de la escultura, entendida como objeto y como vestuario, desde el movimiento en potencia hacia la acción, lo que dinamiza la narrativa de la performance y, con ello, genera debates en torno a la situación de la mujer en la actualidad. La historia que se cuenta estaba ya iniciada —la leyenda de Santa Águeda, la perspectiva de Zurbarán—, pero ahora se transforma continuamente. Las instrucciones que incorpora no son más que nociones para guiar un camino que necesita ser revisado con urgencia. Hay capas sobre capas. Hay que volver, pero ahora, es decir, establecer relaciones entre el presente y la tradición, siempre para analizar nuestra contemporaneidad.

## 5. Conclusiones

En este artículo se ha desarrollado un pequeño recorrido por el uso del objeto escultórico como estimulador de narrativas en la performance iberoamericana feminista contemporánea. A partir del análisis de esta serie de obras concluimos cómo los cuerpos feministas parten de la conciencia de su vulnerabilidad, pero en absoluto se doblegan ante ella y, en este acto político, se arman con el objeto escultórico para alzar la voz. Al adquirir presencia por medio de la interacción, ambos, cuerpo femenino y objeto, no solo ocupan un lugar dentro de la representación, sino que se apropian de ella. Nuestra investigación afirma que, al re-descubrir el objeto durante la performance y, viceversa, al re-inventar el cuerpo por medio de accionar el objeto, las artistas contemporáneas construyen un marco crítico. En este contexto lo artesanal, entendido como la descontextualización manual de un conjunto durante la performance, es propuesto como alternativa al producto de masas. Este objeto artesanal performático tiene sus propias leyes de acción y permite estimular nuevas narrativas desde la descontextualización y la ruptura, la interferencia y el conflicto. Son dispositivos que no trabajan para mantener nuestra percepción del yo, sino para desplazarlo y poner en cuestión las relaciones que creíamos entender.

A su vez, abordar el vestuario como escultura liminal nos permite hablar del propio proceso de vestirse como un gesto alegórico, que asume la necesidad del disfraz y el cambio de piel para mover a la reflexión. La propuesta entiende que las estrategias narrativas de desvelar un velamiento previo, superposición de capas de significado y revisión de lo tradicional, empujan los límites y llevan a la resistencia. Estas nos ayudan a ver el vestuario como catalizador de la relación entre el yo y la comunidad, escenario que pone en crisis los símbolos nacionales o elemento que se enfrenta a la hipocresía y el machismo presentes en la sociedad actual. A través del caso práctico de *Santa Águeda en el burdel*, estudio cómo la relación entre indumentaria, cuerpo y objeto genera vínculos entre presente y pasado, revisando la tradición para analizar la contemporaneidad. Lo que me interesa, por tanto, es entender cómo la introducción de objeto y vestuario como eje simbólico en la performance despierta las narrativas que permiten reinventar los modos convencionales de aprehender nuestra contemporaneidad. Este análisis implica, como investigadores, estudiar qué hace y cómo se produce este proceso.

## Notas

- (1) Realizada en la Galería Javier Marín de Málaga el 25 de mayo de 2019.

## Referencias bibliográficas

- Barbieri, D. (2017). *Costume in performance*. London: Bloomsbury.
- Butler, J. (2010). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cassigoli, R. (2011). *Morada y memoria: Antropología y poética del habitar humano*. Barcelona: Gedisa.
- Ceppas, F. (2016). “Ana Mendieta: arte, género, cuerpo y naturaleza”. *Revista de investigaciones artísticas*, 2, 159-165.
- Cirlot, J.E. (1990). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. (2017). *El anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Fischer-Lichte, E. (2010). Performance as Event: Reception as Transformation. In E. Hall & S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (pp. 29-42). London: Bloomsbury Academic.
- Giunta, A. y Fajardo-Hill, C. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum.
- Goepf, E. (1928). “An essay toward a philosophy of costume”. *The Quarterly Journal of Speech*. 14: 3, 396-401.
- Jarry, A. (2001). *Adventures in pataphysics: Collected Works I*. London: Atlas.
- Jerez, C. (2017). *Concha Jerez: Interferencias*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Levi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G. Y Serroy, J. (2016). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Madrid: Anagrama.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En González. P y Ortega. E. (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Melim, R. (2008). “A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais”. *Crítica Cultural*, vol. 3, nº 2. [[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/123/134](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/123/134)]
- Mendieta, A. (2004). *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*. Berlín: Hatje Cantz.
- Millet, K. (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Monks A. (2016). *The Actor in costume*, New York: Palgrave Macmillan.

- Negrisolli, D. (2012). “O corpo do performer nas artes visuais”. *Trama interdisciplinar*, vol. 3, nº 2, pp.147-154.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London & New York: Routledge.
- Puelles Romero, L. (2005). *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: CENDEAC.
- Reischer, E. y Koo, K. (2004). “The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World”. *Annual Review of Anthropology*, 33(1), 297-317.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- Sherman, S. (2016). “A Hair Out of Paralyzed-Place: Frida Kahlo’s Metaphoric Choreography”. *Journal of Hispanic Cultural Studies University of Arizona*. 20.137-153.
- Sigler, C. (2008). *Como si fueras feliz de ser infeliz*. Córdoba: Intervalo.
- Sigler, C. (2019). *El sonido de mis pasos*. Granada: Diputación de Granada.
- Sennet, R. (2017). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press.

## Biografía

---

### **Delia Boyano López de Villalta**

Universidad Politécnica de Valencia

debolo@upv.edu.es

Delia Boyano (Málaga, 1994) es graduada en Bellas Artes (2016) por la Universidad de Málaga, y tiene un Máster en Performance Design and Practice en Central Saint Martins College of Arts and Design (Londres, 2018). Desde el 2018 es doctoranda en el Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación, en la Universidad Politécnica de Valencia. En su currículum destacan dos exposiciones individuales: *La corona de la Reina* (Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2017) y *The Cucumber Sandwich Club* (Galería JM, Málaga, 2017). Además, ha sido seleccionada para participar en ciclos de performance como “JMenvivo” (Galería JM, Málaga, 2019), así como en diferentes exposiciones grupales: *Between Monochrome and Kitsch* (Centro Cultural MVA, Málaga, 2019), *El jardín secreto* (MUPAM, Málaga, 2019), *Cómo se Cuentan las cosas* (Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2017), *A minute Ago* (Zabludowicz Collection, Londres, 2018), o *10 fugas* (Salas Rectorado UMA, Málaga 2017). También ha podido disfrutar de residencias europeas, como la estancia creativa de Central Saint Martins College en Inteatro Villa Nappi (Polverigi, Italia) en 2017 y 2018, la residencia para artes escénicas en el Rabbithole Theatre (Atenas, 2017). Actualmente disfruta de la beca de Artista Residente UMA 2019-2020 y de la Residencia La Térmica Creadores 2020.