



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Artes y humanidades
en el centro de los conocimientos.
Miradas sobre el patrimonio,
la cultura, la historia,
la antropología y la demografía**

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO
DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO,
LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2022

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 49 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-926-3

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I PATRIMONIO CULTURAL

CAPÍTULO 1. ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA, ECOLOGÍA: UNA NARRATIVA NO LINEAL DE LOS CAMBIOS DE PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	18
IDOIA HORMAZA DE PRADA	
CAPÍTULO 2. HACER ARTE SIN SER ARTISTA; ART-FABRICATOR.....	45
PEDRO J. GALVÁN LAMET	
CAPÍTULO 3. CREATIVIDAD E IDEA: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS INTERNOS DE CONCEPCIÓN.....	66
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 4. EL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ Y SU DIVULGACIÓN: COBERTURA MEDIÁTICA DEL SARCÓFAGO DE VILLENA.....	89
CARLOS ALBERTO TOQUERO-PÉREZ CARLOS SERRANO MARTÍN	
CAPÍTULO 5. EDUCACIÓN PATRIMONIAL: LA VALORIZACIÓN EDUCATIVA DEL TEMPLO ROMANO DE LA ENCARNACIÓN, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA.....	117
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. LA ORDEN DOMINICA EN ANDALUCÍA: FE, DOCENCIA Y CONTROL TERRITORIAL, 1236 A 1535.....	136
GERMÁN HERRUZO-DOMÍNGUEZ JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO MARÍA-TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 7. DE LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS A LAS BAÍDAS: EL USO DEL GRANITO SILICIFICADO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ÁVILA.....	178
RAIMUNDO MORENO BLANCO EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	

CAPÍTULO 8. DOS ARQUITECTOS JESUITAS PARA DOS ANDALUCÍAS: PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.	204
GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
MARÍA MERCEDES PONCE ORTIZ DE INSAGURBE	
CAPÍTULO 9. INFLUENCIA DE LA GEOMETRÍA EN EL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS	235
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
ALBERTO NICOLAU CORBACHO	
CAPÍTULO 10. LA ARQUITECTURA DESCONOCIDA DE LEONARDO DA VINCI.....	264
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 11. LA CIUDAD DE SEGOVIA EN EL <i>VIAGE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ. UNA VISIÓN ILUSTRADA DE LOS PERÍODOS ARTÍSTICOS	296
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	
CAPÍTULO 12. VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y SU GESTIÓN. JEREZ DE LA FRONTERA COMO ESTUDIO DE CASO	323
M ^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA	
CAPÍTULO 13. PAISAJES Y ARQUITECTURA EN TORNO AL TORO. DISFUNCIÓN SOCIAL Y NUEVOS HORIZONTES DE PATRIMONIALIZACIÓN: EL CASO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ.....	355
CLARA MOSQUERA PÉREZ	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
CAPÍTULO 14. IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)	386
MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA	
JUAN P. ARREGUI	
CAPÍTULO 15. EDIFICIOS HISTÓRICOS VERSUS CONTENEDORES CULTURALES EL ESPACIO SANTA CLARA DE SEVILLA	410
CLARA MOSQUERA-PÉREZ	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 16. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO Y FUENTES DOCUMENTALES PARA SU ESTUDIO	428
ALBA ESPINA BOA	
JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO	

CAPÍTULO 17. ESTÉTICAS DE CIUDAD: REPRESENTACIONES SOCIALES Y URBANAS	446
ARLEX DARWIN CUELLAR RODRÍGUEZ	
PEDRO FELIPE DÍAZ ARENAS	
CAPÍTULO 18. PATRIMONIO INDUSTRIAL: SALTOS DEL DUERO, MOLINOS, ACEÑAS, BATANES, PISONES	474
JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA	
CAPÍTULO 19. LA RECOMENDACIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO, UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DESDE EL ENFOQUE DE LA SOSTENIBILIDAD. EL CASO DE SEVILLA	504
JULIA REY-PÉREZ	
CAPÍTULO 20. EL PAPEL DEL DISEÑO AMBIENTAL EN LA SEGURIDAD DE LA CIUDAD TURÍSTICA. CASO DE ESTUDIO EN MÁLAGA, ESPAÑA	521
NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR	
FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO	
MARTA CORNAX-MARTÍN	
JOSÉ BECERRA-MUÑOZ	
DIEGO JESÚS MALDONADO GUZMÁN	
CAPÍTULO 21. LA TRAZA Y EL GERMEN: DOS PROCESOS DE CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA	541
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 22. CONVERGENCIA ENTRE PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN Y PATRIMONIO POR APROPIACIÓN. LAS TIC COMO HERRAMIENTAS DE COHESIÓN EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	563
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 23. EXPLORANDO LA MÚSICA DE LA COMPOSITORA VIVIAN FINE (1913-2000): TÉCNICAS COMPOSITIVAS CON SILENCIOS Y PAUSAS.....	590
BOHDAN SYROYID SYROYID	
CAPÍTULO 24. LA CREATIVIDAD MUSICAL Y ARTÍSTICA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA NEUROCIENCIA	609
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO	
JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 25. ÉTICA PROFESIONAL EN MUSICOTERAPIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUSICOTERAPEUTA	637
ALESSIA FATTORINI VACA DAVID GAMELLA GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 26. LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD.....	671
VICTORIA CAVIA-NAYA ÓSCAR CANDENDO ZABALA	
CAPÍTULO 27. LA CENSURA MUSICAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA: STALIN, SHOSTAKÓVICH Y SU 5ª SINFONÍA	696
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 28. PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS Y LA INCORPORACION DE FUENTES AUDIOVISUALES EN INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA: MÚSICA POPULAR GALLEGA, MUJERES MAYORES Y SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA.....	718
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	
CAPÍTULO 29. LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA	736
CARLOS VILLAR-TABOADA	
CAPÍTULO 30. RECURSOS INTERPRETATIVOS PARA LA ENSEÑANZA DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA FLAMENCA AL CANTE. UN MODELO PARA ACOMPAÑAR LOS CANTES MINEROS	758
DAVID SANTOS MARINA FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO	
CAPÍTULO 31. GLI APPROCCI TRADUTTIVI DELLA <i>SINGABLE</i> <i>TRANSLATION</i> : MACROSTRATEGIE A CONFRONTO NELLE HIT DEI RADIOHEAD E BONNIE TYLER	794
CARMELA SIMMARANO	
CAPÍTULO 32. LA ENCULTURACIÓN MUSICAL: DESDE EL LENGUAJE TONAL A LOS NUEVOS LENGUAJES.....	813
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 33. LA EDUCACIÓN PARA LA SALUD EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES: UN ESTUDIO DE CASO	835
MARÍA RUIZ FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 34. HACIENDO RIZOMA CON LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL AULA UNIVERSITARIA DE LENGUA ITALIANA	856
GONZALO LLAMEDO-PANDIELLA	
CAPÍTULO 35. MÚSICA Y HUMOR: REFLEXIONES SOBRE SU USO EN LAS CLASES DE ARMONÍA.....	879
MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 36. MÚSICA, INCLUSIÓN Y GESTIÓN EMOCIONAL EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL.....	901
VICENTA GISBERT CAUDELI MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 37. INCLUSIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD	918
JUAN RAFAEL MUÑOZ-MUÑOZ JAVIER GONZÁLEZ-MARTÍN MACARENA CASTELLARY LÓPEZ	
CAPÍTULO 38. LA ÓPERA EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN.....	942
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR FRANCISCO JOSÉ COMINO-CRESPO	
CAPÍTULO 39. APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN EL AULA DEL LENGUAJE MUSICAL: UNA PROPUESTA CON LA PLATAFORMA MOODLE	960
AMALIA GUERRERO ROCHA MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 40. MÁS ALLÁ DEL TEXTO: LA SONORIDAD DE LA DRAMATURGIA LOPESCA O LA FUNCIÓN FESTIVA	986
ROSA AVILÉS CASTILLO	
CAPÍTULO 41. PARTICULARIDADES DEL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE ANA BELÉN EN EL <i>CINE CON NIÑO</i> ESPAÑOL DE LOS SESENTA.....	996
DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 42. TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS.....	1015
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 43. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE CUENTOS POLÍTICOS DE LA COMPAÑÍA ARDEN.....	1039
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	

CAPÍTULO 44. EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA
PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S)
DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS 1058
ANA MAESO-BRONCANO

CAPÍTULO 45. EL PROCESO CREATIVO EN LA
OBRA DE MAYA DEREN PARA UNA PRÁCTICA FÍLMICA
COMO PERFORMATIVIDAD..... 1076
MARÍA MARTÍNEZ MORALES

CAPÍTULO 46. EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE
MOVIMIENTO EN ESTUDIANTES DE CIRCO FRENTE A
GIMNASIAS DE COMPETICIÓN MEDIANTE LA BATERÍA FMS..... 1094
ALICIA SALAS-MORILLAS
ANTONIO AZNAR-BALLESTA
EVA M^a PELÁEZ-BARRIOS
MERCEDES VERNETTA-SANTANA

CAPÍTULO 47. ASOCIACIÓN ENTRE ESTREÑIMIENTO
Y DOLOR LUMBAR VARIABLES CONFUSORAS:
REGRESIÓN LOGÍSTICA BINARIA..... 1111
IVÁN SYROYID SYROYID

SECCIÓN II HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

CAPÍTULO 48. LA ESTRUCTURA POLÍTICO A
ADMINISTRATIVA DE GALICIA EN EL SIGLO X Y LA
GESTACIÓN DEL NUEVO REINO CRISTIANO 1125
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ

CAPÍTULO 49. EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA
SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANO Y LEONÉS
DEL SIGLO XIII. UN ESTUDIO DE LOS FUEROS DE BELVER
DE LOS MONTES, CUENCA, CORIA, LAS PARTIDAS Y
OTROS TEXTOS DE INTERÉS HISTÓRICO..... 1159
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO

CAPÍTULO 50. LA CONCEPCIÓN URBANÍSTICA DE
LEONARDO DA VINCI..... 1179
DR. DAVID HIDALGO GARCÍA

CAPÍTULO 51. CRUZAMENTO DE TESTEMUNHOS
QUINHENTISTAS SOBRE FORMAS DO CORPO SOCIAL GERIR A
PRODUÇÃO EM PROVEITO DA *RES PUBLICA*..... 1210
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ

CAPÍTULO 52. EL HOMBRE Y EL LOBO EN GALICIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	1228
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 53. JURISDICCIÓN ORDINARIA, SEÑORÍO Y REALENGO EN BURGOS EN EL SIGLO XVIII	1256
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 54. UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DIDÁCTICA SOBRE UNA FUENTE HISTÓRICA DOCUMENTAL: EL ARTE DE GRANJERÍAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LOS GRADOS DE EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA.....	1281
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 55. UN GRAN PROPIETARIO EN UN ENTORNO DE MEDIANA PROPIEDAD. EL SUBDELEGADO FERNANDO DE QUINTANILLA Y SU FRUSTRADA SOLICITUD DE TIERRAS EN LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1781-1784)	1290
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 56. LA TRAYECTORIA POBLACIONAL DEL CONCEJO DE CARREÑO (ASTURIAS) EN EL SIGLO XVIII A PARTIR DE LOS CENSOS POBLACIONALES	1309
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 57. CENSOS, LEGISLACIÓN Y PRÁCTICA NOTARIAL: LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL CRÉDITO HIPOTECARIO MALAGUEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	1324
ELIZABETH GARCÍA GIL	
CAPÍTULO 58. UNA AMPLIACIÓN FRUSTRADA. LA SIERRA DEL TARDÓN EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1776-1799).....	1345
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 59. ESTUDIO DEL PROCESO SOCIOHISTÓRICO BRASILEÑO A PARTIR DE UNA TRAYECTORIA VITAL: EL CASO DE SEBASTIÃO DOS REIS	1362
LUCAS REIS-SILVA	
CAPÍTULO 60. JULIA MARTÍNEZ DE VELASCO, LA “HIJA” DEL POLÍTICO QUE RECHAZÓ FORMAR GOBIERNO DURANTE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA.....	1385
RAFAEL LAHOZ-BELTRÁ	
CAPÍTULO 61. CARTAS PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA EN LA ERA DIGITAL.	1400
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	

CAPÍTULO 62. CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL EN EL ECUADOR.....	1421
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
CAPÍTULO 63. DEL ATLÁNTICO EN LAS DOS ORILLAS. VOCES Y MEMORIA DE MUJERES OLVIDADAS.....	1429
ADELAIDA SAGARRA GAMAZO	
M. ISABEL GEJOSANTOS	
CAPÍTULO 64. ANÁLISIS JURÍDICO DESDE LA SOCIOANTROPOLOGÍA SOBRE LA ŞAHĪFAT AL-MADĪNAH O CONSTITUCIÓN DE MEDINA.....	1448
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA	
CAPÍTULO 65. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO.....	1464
LUIS XAVIER GARAVITO TORRES	
ANA EDITH CANALES MURILLO	
CAPÍTULO 66. INCLUSIÓN EN LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA. ¿UNA CUESTIÓN DE DEMOCRACIA?.....	1490
JORGE CRESPO GONZÁLEZ	
MARÍA JOSÉ VICENTE VICENTE	
CAPÍTULO 67. MEDIOS ALTERNATIVOS DE COMUNICACIÓN Y RECUPERACIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA: CASO: TV ÉTNICA KANKUAMA DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA (COLOMBIA).....	1505
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
CAPÍTULO 68. APROXIMACIÓN AL URBANISMO TURÍSTICO RESIDENCIAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	1525
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
CAPÍTULO 69. MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA.....	1541
JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO	
VICENTE GALBIS LÓPEZ	
CAPÍTULO 70. LA CONTINUIDAD DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO CLÁSICO EN LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO DE LA BAYT AL-ĤIKMA A LA CÓRDOBA OMEYA.....	1562
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	

CAPÍTULO 71. EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA DE LA OBRA DE LA CINEASTA EXPERIMENTAL CHANTAL AKERMAN	1582
MARÍA MARTÍNEZ MORALES	
CAPÍTULO 72. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO RECURSO EDUCATIVO: APLICACIONES DE LA NUMISMÁTICA AL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1599
DIEGO MANUEL CALDERÓN PUERTA	
CAPÍTULO 73. UN EJERCICIO PARA ACERCAR LA EPIGRAFÍA AL ALUMNADO: CREAR UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA	1616
ANDONI LLAMAZARES MARTÍN	
CAPÍTULO 74. APROXIMACIÓN DIACRÓNICA A LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA DURANTE LA ÉPOCA MODERNA	1623
YASMINA PANISELLO FERRÉ	
CAPÍTULO 75. LA BAUHAUS, UNA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA	1642
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 76. EL DAOÍSMO CHINO Y SU LEGADO CULTURAL EN CHINA Y JAPÓN	1667
GABRIEL TEROL ROJO	

EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S) DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS

ANA MAESO-BRONCANO
Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siguiente texto se expone un acercamiento al origen de las prácticas performáticas en el ámbito artístico, entendiendo la performance como un espacio liminar o un arte intermedia que engloba aquellas prácticas artísticas en vivo o que incluyen la acción. Desde esta perspectiva, se expone una breve introducción a los estudios de la representación (Schechner, 2012), y la estética performativa (Fischer-Lichte, 2004). A continuación, se aborda un acercamiento a los precursores o antecedentes de la performance, desde el ámbito artístico en las artes visuales, del teatro experimental o las prácticas intermedia. Seguidamente, se recogen voces que llevan a cabo una revisión crítica sobre los procesos de apropiación cultural en el ámbito artístico, desencadenantes de algunas de las prácticas performáticas en Occidente. Y, por último, se abordan, en este sentido, algunos ejemplos de respuestas desde la propia práctica de la performance, entendiendo de este modo la práctica artística como elemento discursivo.

Pese a que podemos remontarnos a las primeras manifestaciones culturales para hallar los orígenes de las prácticas performáticas, la performance no sería reconocida como práctica artística en occidente hasta principios de los años 70. En torno a los años sesenta y setenta, se produce en las artes, de manera transversal a las distintas disciplinas, el denominado “giro performativo”. En el auge del arte conceptual, se aboga por una perspectiva del producto artístico que escape a su mercantilización y del fetichismo profesado hacia este en la industria

artística (Goldberg, 2012). El foco comienza a centrarse en el proceso artístico, y no tanto en su materialización o resultado, y las fronteras entre categorías o disciplinas artísticas, se difuminan. En este sentido, la performance, por tanto, se desarrolla escapando los circuitos convencionales artísticos: el hecho de que las obras sucedan en un momento determinado y en un contexto determinado, entendiendo la obra como una situación; algo por tanto efímero e imposible de comercializar. Del mismo modo, las prácticas performáticas se convierten también en un terreno de denuncia hacia la distancia entre obra y espectador, y a su vez, entre la concepción institucional del arte y la vida cotidiana. Fischer-Lichte (2004), señala los objetivos de las estrategias que se despliegan tras el giro performativo para formentar la participación del público: el intercambio de roles entre actores y espectadores, y la formación de comunidad entre ellos a través del contacto. La performance devendría como consecuencia de este planteamiento, situándose en un papel de tensión con la institución, entre el intento de esta de domesticarla y hacerla consumible al público y las diversas resistencias de la performance (Maeso-Broncano, 2017).

Aunque se entienda popularmente que las prácticas performáticas tienen su origen en las denominadas “vanguardias” del arte moderno occidental, con las manifestaciones dadaístas o futuristas, lo cierto es que podemos encontrar sus orígenes en prácticas muy anteriores: desde los primeros rituales y las primeras prácticas escénicas del teatro popular. Sánchez-Argilés (2010 citada en Baena, 2013), establece antecedentes del arte de acción en rituales primitivos, paganos y cristianos; en el teatro popular; fiestas de la Revolución Francesa, etc. No podríamos hablar de una Historia de la Performance, sino de múltiples historias. Del mismo modo, se establecen características formales y conceptuales muy distintas según el contexto geográfico, sociopolítico y cultural en que las manifestaciones se gestan. No obstante, existen influencias culturales entre las distintas manifestaciones: el teatro Noh en Japón, Kathakali en la región de Kerala (India), o la Ópera de Pekín han influido a autores y directores de teatro experimental como Jerzy Grotowski. Del mismo modo, las danzas y rituales de Bali y los indios tarahumaras

inspiraron a Antonin Artaud para romper el teatro de la representación (Torrens, 2007).

Sin embargo, no puede obviarse la realidad colonial de la que somos herederos y que impregna las prácticas artísticas de la modernidad en occidente, mediante la descontextualización de gestos, indumentarias u otros elementos pertenecientes a las manifestaciones culturales de pueblos americanos, africanos o asiáticos. La fetichización y apropiación que conlleva a la degradación del *otro*, considerando la propia cultura como dominante. Aludiremos en este sentido a la revisión desde un enfoque anticolonial hacia estas prácticas.

2. OBJETIVOS

- Llevar a cabo una revisión bibliográfica que ahonde en el origen de las prácticas performáticas en la historia del arte, estudiando sus precursores y antecedentes.
- Facilitar el entendimiento de una genealogía de las prácticas actuales de participación y relacionales en el arte, así como proporcionar un escueto resumen de prácticas, líneas, artistas, del campo dibujado en esta investigación.
- Entender, desde los estudios de la representación, los orígenes interculturales o transculturales de las performances artísticas, entendiendo como prácticas performáticas acciones presentes en distintos ámbitos de la representación (vida cotidiana, ritualizaciones, juegos, conductas, etc.).
- Revisar otras voces que revisen de manera crítica al colonialismo implícito en las prácticas artísticas en occidente.
- Recoger ejemplos de respuesta a estos fenómenos desde la propia práctica artística, entendiendo la performance como acción que instauro o transforma conductas por repetición y como práctica discursiva.

3. METODOLOGÍA

Para la elaboración de este texto se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica en los campos de los estudios de la representación o estudios de performance, de la estética performativa y de la historia del arte, en la búsqueda de dichos antecedentes o precursores presentes en los distintos ámbitos de las artes. La metodología, por tanto, se encuadra en el ámbito de los estudios de performance o de la representación, en la que el objeto de estudio es formado tanto por las obras artísticas como por manifestaciones culturales como ritos y prácticas escénicas. Se han realizado lecturas, a su vez, desde una pedagogía crítica, que entienda las representaciones como reproducciones o posibilidades de revertir las relaciones de poder en la esfera social, así como desde una perspectiva anticolonial, para interpretar las prácticas coloniales presentes en los intercambios, influencias o apropiaciones culturales en las prácticas performáticas.

4. RESULTADOS

4.1. PERFORMANCE Y PRINCIPIO DE REPRESENTACIÓN

Los estudios de performance se configuran en torno a los años ochenta como un campo de conocimiento interdisciplinar que nace desde los estudios culturales. Desde el llamado “giro performativo”, el “principio de representación” (Schechner, 2012) trasciende no solamente el análisis de las prácticas artísticas, sino que convierte la conducta en objeto de estudio.

Schechner (2012, p. 44) plantea una organización en red o abanico en que son recogidas aquellas ritualizaciones y representaciones de la vida cotidiana, incluyendo:

- Chamanismo y ritos prehistóricos
- Chamanismo y ritos históricos
- Orígenes del teatro en Eurasia, África, el Pacífico y Asia
- Orígenes del teatro europeo
- Psicoterapias dialógicas y orientadas al cuerpo
- Estudios etológicos del ritual

- Representación en la vida cotidiana
- Juego y conducta de crisis

Forman parte, por tanto, las performances culturales; eventos instituidos socialmente por repetición, tales como rituales o ceremonias, así como performance sociales; aquellas reiteraciones que regulan nuestras interacciones cotidianas. Schechner utiliza el término *twice behaved-behaviour* (“comportamiento dos veces actuado” o “conducta restituida”) para diferenciar aquellas conductas o acciones separadas de las personas que las interpretan (Schechner en Carlson, 2005, p.16), haciendo referencia a aquellas acciones en las que hacemos “como si”, estableciendo cierta distancia entre el ser y la conducta: juegos de rol, rituales, chamanismo. Todos los objetos de estudios son analizados desde las diversas disciplinas académicas “como performance”.

Se ocupa del análisis de las artes escénicas, juego, deporte, rituales, protestas o manifestaciones políticas... Los comportamientos y acciones humanas son estudiadas “como” representación, desencadenando el germen de las prácticas artísticas performáticas, la disolución de las categorías artísticas y la consideración de las obras de arte como situaciones; más como acontecimientos que como productos (Fischer-Lichte, 2004). Un estudio, por tanto, que se abarca desde distintos campos epistemológicos tales como la antropología, la psicología, filosofía, las artes visuales, artes escénicas, ciencias sociales, estudios feministas, de género, semiótica, estudios culturales, etc. y sitúa los ámbitos de circulación de las producciones en diversos territorios como las artes visuales, escénicas y la vida cotidiana.

Tanto los fenómenos culturales concretos como las culturas en su conjunto se entendían como contextos estructurados constituidos por signos a los que se les podían atribuir significados. [...] Según esta idea, la tarea principal de los estudios culturales consistía en descifrar e interpretar textos, [...] o en deconstruir, en el proceso de lectura, textos ya conocidos que eran releídos atendiendo a posibles subtextos”. (Fischer-Lichte, 2004, p. 53)

Los estudios de la representación nacen del diálogo y colaboración del filósofo John Searle, el antropólogo Víctor Turner y el director y teórico de teatro Richard Schechner, en la intersección entre teatro y antropología. Se entiende, desde los estudios de la representación, que las culturas se expresan desde sus performances culturales, y en ellas se reflejan las formas de ver el mundo y entender las relaciones sociales de los

pueblos. Por otra parte, Taylor (2011), hace mención a la reafirmación de ciertas jerarquías y valores dominantes por parte de los campos académicos. En este sentido, existe una falta de legitimidad hacia aquello que no se reconoce o valora por parte de la academia, y, por tanto, de la sociedad. Recalca, en este sentido, la importancia de la institución de campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios de performance, “en su afán de relacionar lo político, con lo artístico y económico” (p. 13). En la misma línea respecto al nacimiento de la disciplina, Peggy Phelan (1993) declara:

This openness allowed performance studies to avoid the dead-end recitation of “hail to the chief” that most disciplines demand, and perhaps more radically, to escape the conventions of methodological allegiance to a particular field’s system of knowledge. In the eyes of its adherents, performance studies were able to combine new work in critical theory, literary studies, folklore, anthropology, poscolonial theory, theatre studies, dance theory and feminist and queer studies while forging a new intercultural epistemology (p. 4)¹⁹⁴

Phelan, al igual que Taylor, reivindica la capacidad de la representación de visibilizar cuestiones políticas, específicamente contrarrestando la infrarrepresentación de determinados grupos sociales. Conquergood (1991) señala también la función política de los estudios de performance a través de sus posibilidades: arte, análisis y activismo, y crítica, creatividad y comunidad (las tres A y tres C de los estudios de la representación). Aboga por trasladar los estudios a las comunidades a través de proyectos artísticos y de investigación, entendiendo la cultura como proceso o experiencia generada colectivamente. De este modo, propone repensar la etnografía, desde las distintas áreas de los estudios de la representación: la performance y proceso cultural; performance y práctica etnográfica; performance y hermenéutica, performance y representación académica y políticas de performance.

¹⁹⁴ Esta apertura permitió que los estudios de performance evitaran el callejón sin salida del “Hail to the Chief” [“Himno presidencial” o “Viva el Presidente”] que la mayoría de las disciplinas exigen, y quizás de manera más radical, para escapar de las convenciones de lealtad metodológica al sistema de conocimiento de un campo en particular. A los ojos de sus seguidores, los estudios de performance pudieron combinar nuevos trabajos en teoría crítica, estudios literarios, folclore, antropología, teoría poscolonial, estudios teatrales, teoría de la danza y estudios feministas y queer mientras forjaban una nueva epistemología intercultural. [Traducción de la autora].

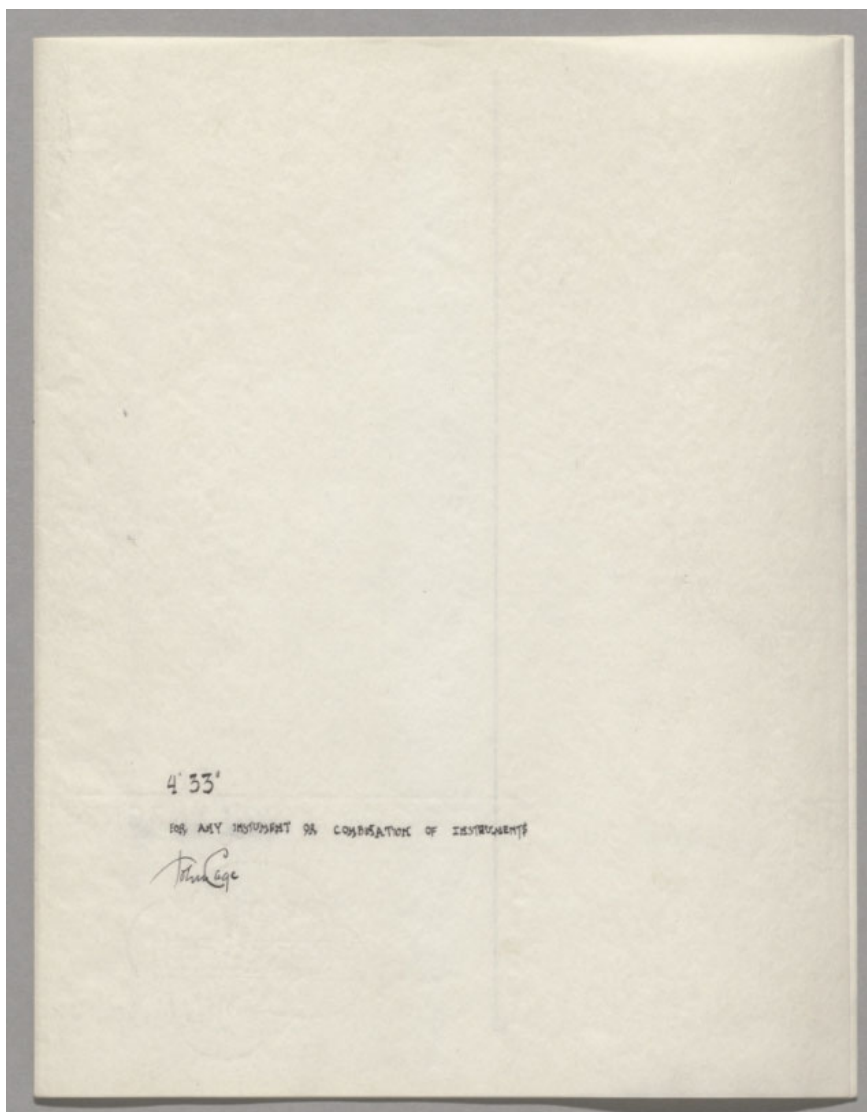
4.2. HISTORIA(S) DE LA PERFORMANCE

Desde una óptica occidental, los primeros antecedentes de las prácticas performáticas se ubican, a menudo, en el arte moderno, en las primeras manifestaciones futuristas o dadaístas. Con la intención vanguardista de ruptura con las formas artísticas anteriores, se persigue una renovación de lenguajes y conceptos. Del mismo modo, es puesto en cuestión el establishment artístico; la academia, y la noción de autor; de genio creador. Las denominadas “soirées” dadaístas, con autores como Hugo Ball, Emmil Jennings, Tristan Tzara, Huelsenbeck, Marcel Janco, Hans Arp, entre otros, se daban cita en el conocido Cabaret Voltaire en la ciudad de Zúrich. Se presentan allí piezas de carácter provocador, absurdo, irracional, donde se comienzan a discutir los roles entre actores y espectadores, buscando la respuesta de estos últimos frente a la tradicionalmente esperada pasividad del público.

Incluso, hay autores que ubican como uno de los antecedentes *Ubú Rey*, la trasgresora obra teatral del autor Alfred Jarry, estrenada en París en 1896. El autor se inspira en bromas de escolares de Jarry en Rennes y del Théâtre des Phynances, el espectáculo de marionetas que dio en 1888 en el ático de su casa familiar (Goldberg, 2012). En el mismo teatro, Théâtre de l'Œuvre, se estrenaría trece años más tarde la sátira *El Rey Bombance*, de Marinetti, quien proponía despertar las reacciones del público mediante provocaciones y sorpresas (Fischer-Lichte, 2012). El autor deja por escrito una defensa de un nuevo teatro, recogida en títulos como “El teatro de variedades” (1913) y “El teatro futurista sintético” (1915). Una época en que, a través de la experimentación, se ponen en cuestión los límites entre categorías artísticas, llegándose a formular la idea de “obra de arte total”, de Hugo Ball; un concepto que trata de aunar todas las artes.

La performance emerge en Estados Unidos a finales de los años 30, con la llegada a Nueva York de los europeos que huyen de la Segunda Guerra Mundial (Goldberg, 2012). Destacan las obras de John Cage y Merce Cunningham, desde la música y la danza respectivamente. Tampoco puede obviarse la influencia del teatro experimental, como es el caso de la compañía The Living Theatre (con obras como la rompedora *Paradise Now*), creada en 1947, heredera de los preceptos del teatro de Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Vsévolod Meyerhold.

FIGURA 1. 4'33 es una composición musical compuesta por John Cage. En ella, la partitura, de una duración de cuatro minutos y treinta y tres segundos, se presenta sin una sola nota musical. En el silencio de la sala, la pieza se configura con la intervención de todos los sonidos que el público o el entorno profieren, generando una pieza colectiva donde el autor cede su rol protagonista. La pieza fue interpretada por el pianista David Tudor en Woodstock en 1952, que permaneció quieto y en silencio, sentado al piano, durante la duración estimada.



Fuente: Cage, John (1952/1953) In Proportional Notation). Imagen extraída de <https://cutt.ly/TU5H43I>

Otros antecedentes pueden encontrarse en la influencia de las artes plásticas por parte de las artes escénicas; con el desarrollo del gesto en la pintura, derivando desde la materialidad de la pintura hacia la acción artística. Predominan el carácter de realización escénica, como en el *action painting* o *body art* (Fischer-Lichte, 2004). Se desarrollan tras la Segunda Guerra Mundial, en la abstracción pictórica, tendencias técnicas que se centran en los procesos y fenómenos de la pintura: *dripping* o goteo, con artistas como Janet Sobel y Jackson Pollock; el desgarramiento, con Lucio Fontana y sus grietas traspasando el lienzo; la acumulación; disección; quemadura; empaquetamiento, con las monumentales obras de Christo y Jean Claude; compresión o fijación, en la obra de Arman, con los residuos de objetos que previamente hacía estallar y posteriormente fijaba al soporte. La pintura, por tanto, se convierte en superficie donde permanece la huella de un proceso.

En 1968, François Pluchart defiende la integración del cuerpo en el proceso artístico y el concepto de “arte sociológico” (Guasch, 2000). Años más tarde, organizaría la exposición *Art corporel*. Será, por tanto, a finales de los años sesenta cuando surja el denominado arte del cuerpo, arte corporal o *body art*. Unas manifestaciones que tienen lugar al mismo tiempo en Europa y Estados Unidos, donde el cuerpo es medio y soporte para la creación artística, con autores como Dennis Oppenheim, Vito Acconti, Chris Burden, Yoko Ono, Dan Graham, Michel Journiac o Gina Pane. Destacan las Antropometrías de Yves Klein, donde el cuerpo humano se convierte en un instrumento:

Este entendimiento del cuerpo le llevó a las antropometrías (pinturas corporales), como la realizada en la Galerie Internationale d’Art Contemporain de París en 1960, acción en la que el artista enfundado en un esmoquin, con corbata blanca y la Cruz de Malta de la Hermandad de San Sebastián interpretaba la *Symphonie Monotone* (Sinfonía Monótona), que el propio Klein había compuesto y que constaba de un ciclo de veinte minutos con una sola nota musical y veinte minutos de silencio, en tanto que tres modelos desnudas y cubiertas también de pintura azul refregaban su cuerpo, a modo de pincel humano, sobre grandes tiras de papel dispuestas en el suelo y en la pared frontal (Guasch, 2000, p. 82)

En los mismos años, desarrolla su trabajo Piero Manzoni, donde el cuerpo se convierte en obra de arte (como en la serie Esculturas vivientes, 1961) o es generador de ellas mediante sus acciones (*Merda*

d'artista, 1961, o *Corpo d'aria*, 1961). Algo más tarde, se desarrollaría el Accionismo Vienés, con autores como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, que llevaban a cabo prácticas expresas y trasgresoras. Resulta imprescindible tomar en cuenta el contexto social y político de ambas orillas del Atlántico: son los tiempos del mayo francés en París y de las protestas contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos; del movimiento feminista y el antirracista. Tiempos de protesta social donde se configuran movimientos, principalmente jóvenes, por los derechos civiles, cuestión que tendría eco en las artes. Del mismo modo, las prácticas performáticas permean las manifestaciones políticas en colectivos feministas como las *New York Radical Women*, el *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (WITCH) o antirracistas, como *Black Panthers*. El movimiento Fluxus, la Internacional Situacionista, la práctica de Happenings, (desde los planteamientos de Allan Kaprow), los movimientos underground, *provos*, *kabouters*, *Black power*, llevan a cabo prácticas cercanas al happening en sus diferentes contextos (Torrens, 2005).

Abbie Hoffman aplicó, hace dos o tres veranos, la forma intermedia del happening (vía los Provos) a un objetivo político-filosófico. Se fue con un grupo de amigos a los balcones del público de la Bolsa de Nueva York. A su señal y momento de alta intensidad bursátil todos arrojaron manojos de dólares sobre los corredores de bolsa. De acuerdo con su informe, los *brokers* enloquecieron lanzándose sobre el dinero; los teletipos cesaron; el mercado se vio probablemente afectado; y la prensa informó de la llegada inminente de la policía. Esa noche todos los telediaros nacionales recogieron el evento: un sermón mediático “porque sí”, como diría el mismo Hoffman (Kaprow, 2007, p. 29).

No obstante, como se ha nombrado con anterioridad, no sería hasta los años sesenta y setenta cuando comienza a establecerse la performance como categoría artística y a teorizarse sobre ello. Artistas como Carolee Schneeman, Cindy Sherman, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Gina Pane, Valie Export, Adrian Piper, crearán obras donde visibilizar y discutir cuestiones referentes a los conceptos de género y raza. Obras que parten de la propia biografía, dejando patente el lema de “lo personal es político”, como en el caso de Laurie Anderson, Julia Heyward, Susan Russell o Christian Boltanski. Otras, que discuten los roles de género, como en la obra de Martha Wilson, Jackie Apple o Meredith Monk. El

“Arte sociológico” o del comportamiento reivindicaba la función social del arte, de la creación de colectivos artísticos e inicios del movimiento feminista, movimiento de mujeres y un incipiente movimiento LGTB.

FIGURA 2. Las obras de Ana Mendieta destacan por su contenido autobiográfico, las conexiones con lo ritual, la identidad, el sentido de pertenencia, la relación del cuerpo con los elementos de la tierra.



Fuente: Mendieta, A. (1974) *Creek*. Film Super 8. Imagen extraída de:
<https://cutt.ly/ClwWZFc>

4.3. UNA CRÍTICA A LA GENEALOGÍA DE LA PERFORMANCE OCCIDENTAL

Los estudios de la representación tienen simpatías con la vanguardia, con lo marginal, con el off-beat”, con lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los excolonizados. (Schechner, 2012, p. 26)

No obstante, autoras como Coco Fusco ponen en cuestión que el arte de performance comience con los eventos dadaístas en Occidente. Alude Fusco a las muestras “aborígenes” de pueblos africanos, asiáticos

y americanos robadas durante la conquista europea y exhibidas, descontextualizadas, para su contemplación estética y estudio (Fusco, 2012). Fusco interpreta de este modo el acto de expolio y exhibición como un modo de exotizar al otro en el que se fundan los orígenes del “performance intercultural en Occidente”; “es la construcción de la otredad étnica en esencia performativa y ubicada en el cuerpo lo que deseo destacar aquí” (Fusco, 2012, p. 330).

Los gestos y objetos inspirados en bailes y manifestaciones culturales procedentes de las culturas “descubiertas” observables en las manifestaciones performáticas dadaístas, son prueba de estos actos de fetichización de las formas culturales africanas, asiáticas y americanas y del pensamiento colonial.

FIGURA 3. Fotografía del estreno de “Las tetas de Tiresias”, obra teatral surrealista del autor Guillaume Apollinaire. La historia se ubica en Zanzíbar. Pueden observarse en la imagen los elementos caricaturizantes de las figuras.



Fuente: Apollinaire, G. (1917). “Las tetas de Tiresias”. Imagen extraída de: <https://cutt.ly/mU5H9db>

Frente al relativismo cultural, que ignora la desigualdad presente en estas prácticas, Fusco reivindica la necesidad estudiar “la diferencia racial, fundamental en la interpretación estética” (2012, p. 313). Junto con el artista Guillermo Gómez-Peña, llevan a cabo la obra “Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid” en 1992, quinto centenario del mal llamado “Descubrimiento de América”, conmemorado por la Exposición Universal de Sevilla de 1992 (Expo’92). La acción tuvo lugar en la ciudad de Madrid y en Londres. En ella, ambos artistas se encuentran ataviados con vestimentas “tradicionales” encerrados en una jaula, con el objetivo de ser observados como otros por parte de los espectadores, a modo de zoológico:

Nuestros performances en la jaula forzaron a estas contradicciones a salir a la luz. La jaula devino en una pantalla en blanco en la cual el público proyectaba sus fantasías respecto de quiénes y qué éramos. En tanto asumimos el papel estereotípico del salvaje domesticado, muchos miembros del público se sintieron con el derecho de asumir el papel de colonizadores, solo para encontrarse incómodos con las implicaciones del juego. (Fusco, 2012, p. 325)

Identificar las representaciones, imágenes y símbolos es imprescindible para entender cómo opera el poder a través de ellas (Giroux, 2001), y no solamente es un imperativo moral para el oprimido, sino también para el opresor. Denzin (2008) parte de las teorías raciales críticas (Darder y Torres, 2004; Ladson-Billings y Donnor, 2005) entre otras materias para proponer una vuelta a la Pedagogía de la Esperanza. Llama de este modo, “En el interior de este espacio pedagógico radical, la representación y la política se cruzan en el terreno con una ética basada en la praxis” (2001, p 183), un “escenario pedagógico crítico” (2001, p.183 inspirado en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, donde desde el afecto, el cuidado, la compasión y la esperanza se construya la resistencia a la opresión. Una mirada poscolonial indígena que responda a las representaciones coloniales racistas.

Si la performance tiene la capacidad de instituir comportamientos mediante la repetición y del mismo modo subvertirlos, ¿pueden las prácticas performáticas establecer formas insurgentes por parte de colectivos o sujetos oprimidos? En este sentido, Cabello/Carceller (2015) hacen mención a la capacidad de construcción de identidad, así como de

construcción de identidades normativas en cuestión de género, la idea angular del pensamiento de Judith Butler (1998, 2007). Formas de desafiar al biopoder, entendiendo la performance como una herramienta que puede afianzar o discutir las relaciones de poder. Del mismo modo, reivindican la capacidad de generar comunidad de la performance colectiva, incidiendo en el carácter performativo de los modos de relación.

¿Qué ocurre cuando los individuos se juntan para performativizar la deconstrucción de sus propias identidades? Y lo que resulta más interesante, ¿qué ocurre cuando esa performativización de la alteridad es consciente de su carácter instituyente? (Cabello/Carceller, 2012, pp 261)

(En este sentido, y realizando una relectura del apartado anterior, resultaría interesante, realizando un ejercicio de pasado-ficción, imaginar qué performance se hubiesen planteado las mujeres que participaron como instrumentos en las obras de Yves Klein.) Cabello/Carceller llevan a cabo la acción performativa *Bailar el género en disputa* en el año 2013. Un experimento que trata de "buscar los ritmos del lenguaje filosófico, en corporizar y resignificar las palabras y las músicas que emiten los textos del ensayo". También hacen uso del baile en *Suite Revolta. Una propuesta estética para la acción* (2011), donde dialogan el baile contemporáneo frente al baile español (universal/local), en una llamada a la revuelta¹⁹⁵. En *Rapear la Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, (2016) persiguen la misma idea: buscar los ritmos de los textos y corporeizarlos. En este caso, a través del rap; realizando un recorrido por los conceptos de biopolítica (Foucault), necropolítica (Achille Mbembe), la fotografía como medio para aprehender el dolor (Susan Sontag), y la necesidad de retratar la violencia a través de las imágenes y reflexionar sobre el uso de ellas (Judith Butler). Un viaje, según las artistas, desde los años setenta a la actualidad, con la selección de cuatro autores cuyos textos reflexionan sobre la violencia a través del control por parte del poder institucional.

¹⁹⁵ España se encuentra sumida en esos momentos en la crisis económica resultado de una burbuja inmobiliaria fraguada durante décadas y de la crisis económica global fruto de la caída de Lehman Brothers. El movimiento social y ciudadano, de carácter asambleario y apartidista surgiría en el mes de mayo del mismo año.

López-Ganet y Mesías-Lema (2021) hacen mención a cómo formas de investigación como la antropología, la etnografía o la sociología arrastran una mirada contaminada por la colonización. Frente a ello, defienden metodologías de investigación en las que se hable en primera persona, permitiendo “visibilizar reflexiones sobre nuestra identidad, nuestra memoria y nuestra historia de vida” (p. 143): “Las fotografías, los vídeos, los fotomontajes y collages, las performances, danzas o cualquier otro recurso son el punto de partida, la herramienta de búsqueda y el objeto final”. (pp. 151).

FIGURA 4. En Rapear la Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe, (Cabello/Carceller, 2016) tres MCs de Madrid; Hábil Harry, Starr y Meya, interpretan textos de tipo ensayístico a través del rap en la Galería Elba Benítez, Madrid. Una performance o concierto experimental donde los discursos son incorporados e interpretados, buscando sus ritmos internos.



Fuente: Cabello/Carceller. (2016) *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*.
Imagen extraída de: <https://cutt.ly/YU5HVeU>

4. CONCLUSIONES

Las performances artísticas presentan precedentes y precursores que traspasan las distintas categorías artísticas, ubicándose en las prácticas

escénicas (teatro, danza), así como en las artes plásticas y visuales (pintura, escultura, fotografía...). Del mismo, debido a su carácter situacional, liminar y la porosidad de las fronteras entre los distintos espacios de circulación de las representaciones, y por tanto, la influencia de otras manifestaciones y conductas humanas de la vida cotidiana, rituales, etc. resulta imposible establecer una única genealogía de la performance. Las prácticas performáticas se encuentran imbricadas en sus contextos y realidades sociales. Deberíamos, por tanto, hablar de múltiples orígenes o genealogías. La performance, en su dificultad para ser definida, resulta un concepto rico y abierto conceptualmente, permitiendo diversas posibilidades de trabajo e investigación entendiendo sus posibilidades como práctica artística, y como metodología. Los estudios de la representación, en este sentido, pueden ofrecernos herramientas para entender las manifestaciones culturales y sociales propias y las de los otros, lejos de la violencia implícita a la fetichización y exotización de formas de entender la etnografía o antropología que sean herederas de prácticas coloniales.

Puede considerarse, además, que a través del intercambio de roles presente en las prácticas performáticas y de la coimplicación en una situación común, se potencia la generación de comunidad; un proceso que implica un proceso democratizador de la práctica artística y que defiende la función social del arte frente a los procesos de mera contemplación

Discutir, además, los límites entre prácticas artísticas o disciplinas del conocimiento, puede ayudarnos a deconstruir la jerarquización de los saberes y la legitimidad de ciertas manifestaciones culturales, así como de la infrarrepresentación, caracterización o tratamiento estereotipado de determinados grupos sociales. Se abre la posibilidad, por tanto, de generar nuevas representaciones desde posiciones no hegemónicas y que discutan dicha hegemonía y generen nuevos imaginarios. Repensar el cuerpo y sus implicaciones sociopolíticas, evitando la tendencia institucional a simplificar lo heterodoxo. Entender la singularidad de los seres en la diversidad potencia el enriquecimiento que supone la diferencia (Maeso-Broncano, 2017).

Han existido relaciones e influencias entre las prácticas performáticas de culturas distintas, pero no obstante, no se pueden obviar las relaciones de poder presentes en estos vínculos, y en consecuencia, resulta imprescindible, escuchar las voces de quienes, desde una posición de opresión, encarnan las respuestas. En palabras de Norman K. Denzin, “ya es hora de dismantelar, deconstruir y descolonizar las epistemologías occidentales desde dentro, de aprender que la investigación es siempre política, desde el principio, y que también lo es, al menos de vez en cuando, moral” (2001, p. 185).

8. REFERENCIAS

- Baena, F. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 – 2011)* (Tesis doctoral) Universidad de Granada, Granada. Recuperada de <https://cutt.ly/dU55auh>
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 9(18), 296-314.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cabello/Carceller (2015) En Albarrán, J y Estella, I. (Eds.) *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. pp. 253-269. Brumaria A. C.
- Denzin, N. K. (2003). *Performance ethnography. Critical pedagogy and the politics of culture*. London and New Delhi: SAGE Publications.
- Denzin, N. K. (2001) La política y la ética de la representación pedagógica : Hacia una pedagogía de la Esperanza. en McLaren, P y Kincheloe, J. L. (eds) *Pedagogía crítica. De qué hablamos, dónde estamos*. pp. 181-186. Barcelona : Graó.
- Carlson, M. (2005). *Performance. Una introducción crítica*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores S.L.
- Fusco, C. (2012) La otra historia del performance intercultural. En Taylor, D. Y Fuentes, M. (Eds) *Estudios avanzados de performance*. pp. 311-342. Fondo de Cultura Económica.
- Goldberg, R. (2012). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris: Thames & Hudson.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* Madrid. Alianza

- Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Expres
- López-Ganet, T., & Mesías-Lema, J. M. (2021). La autobiografía como metodología visual introspectiva en la investigación en educación artística. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 8(1), 139-158. <https://doi.org/10.17979/reipe.2021.8.1.8553>
- Maeso-Broncano, A. (2017) *La dimensión político-social del arte de acción y su incidencia en los entornos pedagógicos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of performance*. London: Routledge.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de cultura económica.
- Torrens, V. (2007). *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huelva, Beca Ramón Acín 2007. Diputación provincial de Huelva.