

El ser performado: lo relacional, memoria y ritual a través de una aproximación a las obras *A idade* (2011), *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973)

María Martínez-Morales – Universidad de Granada
Ana Maeso-Broncano – Universidad de Granada

 0000-0002-6348-2268
 0000-0002-9238-2899

Recepción: 01.08.2023 | Aceptado: 19.10.2023

Correspondencia a través de **ORCID**: María Martínez-Morales  **0000-0002-6348-2268**

Citar: Martínez-Morales, M, & Maeso-Broncano, A (2023) El ser performado: lo relacional, memoria y ritual a través de una aproximación a las obras *A idade* (2011), *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973). *REIDOCREA*, 12(29), 366-380.

Área o categoría del conocimiento: Educación artística

Resumen: El presente trabajo aborda un estudio sobre la performance artística como medio de recuperación y asimilación de la memoria, desde prácticas ritualizadas y prácticas ligadas a la construcción de identidades, buscando sus conexiones con procesos y experiencias de enseñanza-aprendizaje en artes. Una aproximación a la performance artística como un canal de memoria y espacio de encuentro del ser con la cultura, un relato que deambula entre lo instituyente y lo instituido. Nos acercamos al término performance como práctica situada y encarnada para encontrarnos en una estética performativa a través del análisis de las obras: *A idade* (2011) de *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973). A partir de ello, se exponen una serie de argumentos que reflexionan sobre la memoria e identidad, en una formalidad que encuentra conexión estrecha con el ritual. Prácticas performáticas como espacios relacionales y espacios de aprendizaje; interacciones sociales como dramatizaciones; identidad y memoria. Una invitación a pensar(nos) desde la performance como práctica estética para conectarnos con el territorio. El estudio despliega nuevas relaciones en esa idea de *ser parte* para recuperar la esencia, la naturaleza como memoria, vida y ser que pone en tensión la exterioridad de la mirada colonial/moderna. Así, exponemos la performance como una práctica que amplía nuestra comprensión de la vida y estética relacional que nos conecta con el conocimiento arraigado de la tierra donde venimos.

Palabra clave: Performance

Being performed: ritual, identity and memory through an approach to the works *A idade* (2011), *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011) and *Dona-Arbre* (1973)

Abstract: This text is a study on artistic performance as a means of recovery and assimilation of memory, from ritualized practices and practices linked to the construction of identities, seeking its connections with teaching-learning processes. An approach to artistic performance as a channel of memory and meeting space of being with culture, a story that wanders between the instituting and the instituted. To do this, we approach the term performance as a situated and embodied practice to find ourselves in a performative aesthetic through the analysis of the works: *A idade* (2011) by Ana Gesto, *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011) by Isabel León and *Dona-Arbre* (1973) by Fina Miralles. As a result, a series of lines are exposed that derive from the previous study that reflect on memory and identity, in a formality that finds a close connection with the ritual. Performative practices as relational spaces and learning spaces; social interactions as dramatizations, identity and memory. An invitation to think (us) from performance as an aesthetic practice to connect within the territory. The study thus unfolds new relationships in that idea of 'being part of' to recover the essence, nature as memory, life and being that puts the exteriority of the colonial/modern gaze in tension. Thus, we expose performance as a practice that broadens our understanding of life, as a relational aesthetic that connects us with the rooted knowledge of the land where we come from.

Keyword: Performance

Introducción

Vivimos una época donde la articulación de las representaciones se produce a través de las interacciones sociales; a través de nuestro ser con los otros. Nos situamos en una realidad social donde la globalidad se une con el medio y las personas que la constituyen (Maffesoli, 2004), potenciando el vínculo social y la memoria colectiva. El

ser y el hacer se encuentran indiscutiblemente unidos. Entendemos el ser como *ser performado* de identidad que fluye y se transforma por ese cúmulo de repeticiones efectuadas ante el espejo de la cultura. Nuestro interés, por tanto, radica en la comprensión de la performance y de las nuevas conexiones conceptuales que esta pueda crear para ampliar nuestra comprensión del mundo desde su complejidad. Así, entender los procesos personales y sociales de los individuos, y especialmente, desde la posición que nos ocupa: en la intersección entre las artes y la educación. El trabajo emerge, de este modo, como dispositivo en ese deseo de tomar el cuerpo y suceder desde el instinto creativo que nos permite constituirnos sin fin en/con nuestro entorno (Maillard, 2021).

Para ello, este trabajo se organiza según tres apartados: *Hacia una estética de lo performativo*, para esbozar el concepto de estética desde donde nos situamos para entender lo performativo como transformación de la obra de arte en acontecimiento. A continuación, se plantea *El ser performado* para desarrollar la idea que deriva de pensar el cuerpo como dimensión común que nos envuelve e implica desde la experiencia como lugar de subjetividad (Garcés, 2013). Así, entendemos la identidad como memoria, desde el ser y el hacer en su indiscutible unión en lo cotidiano para significar el mundo. Una aproximación a la performance artística como un canal de la memoria personal y colectiva, adentrándonos en los conceptos de performance, ritual y sus conexiones con la identidad. Por último, y desde los mimbres conceptuales anteriores, abordamos un análisis de las obras en *A idade* (2011), *La memoria del Gingko Biloba* (2011) y *Dona-Árbre* (1973) desde una estética de lo performativo, obras que reflexionan sobre la relación entre memoria e identidad, en una formalidad que encuentra conexión estrecha con formas rituales en su relación con la vida cotidiana. Como resultado, exponemos una serie de reflexiones que abren un espacio de discusión a partir de las intersecciones entre el *ser performado*, memoria y ritual desde obras que, consideramos, funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad, prácticas performativas como espacios relacionales e interacciones sociales como dramatizaciones sobre la identidad y la memoria.

Hacia una estética de lo performativo

El término de performativo fue introducido por John L. Austin en su ciclo de conferencias sobre *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), haciendo mención para ello a los actos lingüísticos autorreferenciales y, que entiende, constitutivos de realidad. El discurso de Austin implica un poder transformador, aspecto que fue de vital importancia para desarrollar una estética de lo performativo. En los años noventa del pasado siglo se empezaron a tener en cuenta los rasgos performativos de la cultura y su relación con las acciones y acontecimientos, en un momento en el que el término de performatividad se traslada desde la lingüística a los estudios de género con Judith Butler, al significar el género como identidad instituida por una repetición estilizada de actos performativos (Butler y Lourties, 1998). Butler enfatiza la constitución performativa de la identidad que ocurre en el proceso de encarnación, definiendo este último como una manera de hacer, dramatizar y reproducir una situación histórica (Butler en Fischer-Lichte, 2004). Asimismo, tanto Butler como Austin entienden los actos performativos como representaciones ritualizadas. En este trabajo, la identidad de género se entiende como el resultado de determinados esfuerzos culturales, por lo que se piensa que no viene determinada ontológica ni biológicamente. Encontramos así, una relación entre el término de performatividad en Butler y el arte de la performance como aproximación a la construcción de la memoria. Según Triana (2018), de la misma manera que ocurre con la identidad del sujeto, la memoria queda situada en una atmósfera cuya significación siempre está abierta a nuevas interpretaciones. Una identidad constituida por medio de la repetición de los actos simbólicos; actos que son constitutivos de una memoria propia pero que es generada con los otros. Desde el giro performativo que

acontece en las artes a finales de los sesenta, las obras comienzan a entenderse como situaciones más que como productos. Según Fischer-Lichte (2004):

El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y signico. Y precisamente para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: una estética de lo performativo (p. 46).

Se trata de un evento determinado por las acciones de todos los sujetos involucrados. Por tanto, la performance artística abre la posibilidad para todos los participantes a experimentar un cambio (Fischer-Lichte, 2008). En este sentido, nos encontramos con el giro performativo (Fischer-Lichte, 2008) en la transformación de una obra de arte en un evento o acontecimiento, desde la disolución de las fronteras en las artes. De este modo, se subvierten las posiciones convencionales respecto a las obras artísticas. Una redefinición de la relación entre pares dicotómicos como sujeto/objeto y significante/significado, ambos pierden su polaridad y definición en la ejecución o acontecimiento. Así, la relación se da en el *aquí y ahora*, debido a su anclaje en la temporalidad, como experiencia de afirmación del yo, de ampliación de la percepción y la conciencia (Alcázar, 2014). En este sentido, el proceso no se puede entender sino como algo que está sucediendo, sujeto a lo que pueda ocurrir entre esos elementos y al modo de cómo unos afectan a los otros en cada instante. Algo sucede de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a un lenguaje, algo que sucede y pasa a la experiencia (Fischer-Lichte, 2004). Los estudios de performance buscaron trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones (Taylor y Fuentes, 2011). Nos aproximamos así, al arte de la performance como práctica estética desde la memoria personal y colectiva, a través de la generación de situaciones:

[...] capaces de captar sus fuerzas y en revelarlas, en hacer sensibles a sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar las tensiones que recubren lo banal y lo cotidiano. Con la particularidad de que la agudeza de esta percepción es tanto más fuerte cuanto más tenemos conciencia de la fugacidad del acontecimiento, de su carácter efímero, de su precariedad (Besacier, 1993, p.134).

Un enfoque que toma en consideración la recuperación de ese mostrar propio al que alude Agamben, y que se manifiesta ante una imposibilidad de no poder ser mostrado de otra forma al emerger de su propia materialidad (Agamben, 2001). Acudimos así a la performance para mostrar aquello que solo sería posible por la especificidad del medio que es propia. Desde este enfoque, se interpreta el mundo como el testimonio de un suceder del que formamos parte, y, que es en sí mismo, irreducible a otro modo de mostrar(se). En este sentido, Chantal Maillard expone una razón estética que dé cuenta de una aproximación sensible a esa realidad que vamos haciendo “como resultado del juego de las facultades receptivas y creativas y dependerá de la disposición de apertura de las primeras y del grado de compromiso de las segundas” (Maillard 2021, p. 34). Asimismo, como diría Chantal Maillard, somos una construcción que hacemos desde nuestra experiencia común. Con ello, se propone volver al instinto que nos ofrece herramientas creativas para constituirnos con el mundo en un continuo suceder, en una relación de interdependencia desde ese hacerse y deshacerse en continuo movimiento. Así, nos acercamos a una práctica estética como manera de hacer(nos) en el mundo. Con la razón estética, Chantal Maillard nos expone la vida como un proceso en perpetuo cambio de estar-siendo, para configurar(nos) en ese hacer(nos) y deshacer(nos) constante (Maillard, 2021). Nos hallaríamos en ese descubrir(nos) implicados en un

mundo común, como “una forma de ser desalojados de nuestra vida gestionada y descubrimos entre las cosas y entre los otros, hechos de la misma materia que el mundo” (Garcés, 2013, p. 76).

Desde la reterritorialización de la performance: el desplazamiento de la teatralidad hacia otros campos de estudio, entendiendo la performance como metodología, los actos repetitivos son susceptibles de ser analizados como performance en la esfera social. Ritos, ceremonias; actos cargados de simbolismo que regulan nuestras interacciones cotidianas. Podemos entender los rituales como secuencias más o menos invariables de actos y expresiones; actos que encarnan y reproducen una memoria colectiva en esas formas o estructuras que se instauran por repetición (Rappaport, 1979 en Schechner, 2012). Los rituales pueden establecer un orden lógico en la vida: en ocasiones, las etapas o cambios requieren de una materialización: una experiencia para que puedan ser aceptados por el individuo. En los rituales, el ser humano actúa de un modo no convencional, de un modo que no persigue un fin utilitario, sino que, por el contrario, busca un fin trascendente. Movimientos y acciones estilizados y significantes que persiguen la transformación. Es en esta base en la que se construye, en los orígenes del pensamiento simbólico, el pensamiento artístico. En palabras de Marián López Fdez Cao (2018)

La utilización de ciertos objetos como especiales, el hecho de marcar los para hacer los únicos, incluirlos en la vestimenta para diferenciarse de los otros, o para sentirse con los otros de un modo especial, el actuar de forma especial, que es la base del ritual, el realizar unos movimientos de modo especial sin aparente finalidad, parece formar parte de los orígenes del arte como una práctica trascendente, que nos eleva por encima de lo cotidiano o hace de lo cotidiano algo especial (p.17).

Objetivos

- Comprender la performance artística y las conexiones conceptuales que pueda crear para ampliar nuestra comprensión del mundo desde su complejidad.
- Analizar prácticas ritualizadas y prácticas ligadas a la construcción de identidades.
- Entender la performance artística como medio de recuperación y asimilación de la memoria.
- Establecer conexiones a través de la performance con procesos y experiencias de enseñanza-aprendizaje en artes.
- Encontrar en el arte performativo formas de sensibilidad que nos ofrezcan modos de hacer o modos de relación con nuestro entorno de los que nos podamos apropiar para una vida más plena o más digna de ser vivida.

Método

A idade (2011), La memoria del Gingko Biloba (2011) y Dona-Arbre (1973) desde lo relacional, la memoria y el ritual

Desde estas mimbres conceptuales, entendiendo la performance como un lenguaje artístico que basa su materialidad en la corporalidad, lo relacional, y en la porosidad de las fronteras arte/vida, establecemos un análisis de las obras *A idade* (2011), *Gingko Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973). Obras de Ana Gesto, Isabel León y Fina Miralles; performers, mujeres y procedentes de lo que podríamos denominar la periferia del estado español (gallega, extremeña y andaluza de adopción y catalana, respectivamente). Sus obras se nutren de elementos del territorio o la naturaleza, de la vida cotidiana, del recuerdo, y ahondan en la identidad. Establecen en ellas una relación

con el público, en piezas que se alejan de la espectacularización, la provocación y la estética vacía, para crear escenarios intimistas y sensibles, con una cuidada selección de los elementos escénicos y donde el gesto se torna fundamental. Obras con referencias rituales donde el ritmo, el sonido y la experiencia compartida son esenciales. En este trayecto, se establecen relaciones con otras de sus obras, tratando de contextualizar las piezas elegidas en una trayectoria y un universo simbólico determinado.



Figura 1. Intervalos variables [Documentación fotográfica: Jorge Valente]. <http://anagesto.blogspot.com/p/artistas.html>

A idade (2011) es una obra de Ana Gesto, performer y artista visual. Ana Gesto trabaja a menudo a través de la fotografía, videoocreación y de la performance, experimentando con los objetos con los que interactúa, sus posibilidades sonoras y matéricas, así como las de su propio cuerpo. Hace uso en sus obras de elementos cotidianos de gran carga simbólica. En su práctica artística, el proceso se revela como fundamental y ahonda en su identidad cultural como mujer gallega. Indica Carlos Tejo que “la presencia de la cultura gallega en la obra de Gesto, evita un acercamiento superficial al folclore para proponer una visión verdaderamente implicada, desde dentro, con profundas connotaciones autobiográficas” (2019, p. 265). Su obra se desarrolla a menudo en espacios de tránsito como calles, escaleras o pasillos, donde juega con el propio contenido simbólico del espacio y la relación con los otros se torna esencial. Obras de potencia escultórica, intensas, de gran belleza y una dimensión sonora esencial en su configuración. En *Intervalos variables* (2011) (figura 1) oímos el ruido metálico sobre los adoquines, que inunda la estrecha calle de piedra. Chocan entre sí las cazuelas esmaltadas, las que tanto hemos visto sobre el fuego en la casa familiar, bajo el ojo de nuestras madres y abuelas. La comida, ese ritual de encuentro, espacio relacional, donde se comparte lo vivido mientras los cuerpos se nutren para continuar el futuro. Las cazuelas pueden simbolizar espacios continentes de anhelos, de afectos. Materialización del cuidado, siempre invisible.

Así, en *A idade* (2011) (figura 2), se presentan de igual modo, recipientes metálicos. No obstante, en este caso, no se arrastran, sino que serán lanzados. La artista se encuentra, al inicio, en el centro de un círculo trazado con pequeños recipientes de latón y una gran maraña de cuerda de alpaca color anaranjado. Una a una, va atando cada una de las latas y lanzándolas lo más lejos posible, hasta alcanzar dos o tres metros de longitud. El cuerpo queda como eje, mástil o vértice que sujeta cada uno de los hilos, que una especie traje o de carpa. La performance está dedicada a la memoria de su padre, a modo de ritual de despedida:

La videoperformance *La edad* fue realizada el día antes de la muerte de mi padre bajo el consentimiento de su mirada; es una obra dedicada a él, es mi despedida. La muerte

como una parada para el aprendizaje, el balance y la reflexión. [...]. Esta experiencia me obligó a pararme a analizar, a mirar para atrás antes de seguir para adelante y construir esta obra, [...] Con el lanzamiento de estos pesos, las latas se van anclando al suelo, no sin hacer ruido como un instrumento sonoro, a la vez que van construyendo un vestido. Cada lanzamiento es una parte de mi vida, conceptos, recuerdos, rasgos... ideas sobre las que hasta ese momento no había hecho un balance serio (Gesto en Maeso, 2012, p. 5).



Figura 2. A idade [Documentación fotográfica: Laura Fandiño Mojo]. <http://anagesto.blogspot.com/p/vit.html>

Ana Gesto explora recuerdos familiares que inspiran su obra performática. Un entorno familiar ligado a la orfebrería, cuyo universo sonoro impregna la obra de la artista. El gesto se convierte en un acto simbólico y catártico, un gesto que genera, a través de los elementos conductores (hilos), una estructura que envuelve y protege. Elementos conectores que forman una constante en su obra, por ejemplo, en *Accionando Do de Peito* (2019) (figura 3), llevada a cabo en Boqueixon (A Coruña) y en Bárdenas (Navarra), donde la artista viste una blusa cuya parte delantera se extiende varios metros, desde el pecho, hasta alcanzar un vértice que se encuentra engarzado a la rama de un árbol. La artista gira en torno al tronco, envolviéndolo.



Figura 3. Do de peito. [Documentación fotográfica: Juan Otero Chaves (izquierda) y Jesús Alonso (derecha)]. <http://anagesto.blogspot.com/p/performance.html>

De nuevo, el acto simbólico de cubrir y descubrir, envolver, generando a su vez una danza-movimiento en espiral hacia el eje-árbol. Igualmente está presente el acto de unir, que se repite en obras como *Pulsaciones* (2018), donde con una máquina de coser se engarzan multitud de tarjetas con partituras vacías. Sus obras presentan una potente estructura ritual, donde el ritmo, el tiempo, y la transformación de los elementos a través de la acción del cuerpo, son fundamentales. La potencia simbólica de los significantes apela al público, abriendo un imaginario común de ese ser a través de los otros que se establece con el cuidado de los cuerpos (las ollas como símbolo del nutrir en la casa familiar). La artista se presenta prácticamente desnuda, como quien no tiene nada que esconder, liberada de la máscara del atuendo social. El cuerpo es el eje en torno al cual nacen los elementos conectores.

Isabel León (Cáceres, Extremadura, España; 1974) también parte en ocasiones de su propia biografía en sus procesos creativos, como en *La memoria del Ginkgo biloba* (figura 4 y figura 5), una acción que toma lugar en 2018 en el Jardín Botánico de Granada (Andalucía, España), en el marco del *Granada Art Week*. La artista trabaja en Granada (Andalucía, España) desde hace más de una década. Su obra se puede ubicar entre la performance, fotografía y videoocreación. Ha participado en numerosos festivales desde el año 2007, y en la actualidad desarrolla el proyecto *EXCHANGE* con la artista

Ana Matey, con la que explora la dimensión comunicativa de la performance, así como generan sinergias de procesos creativos colectivos. El modo de trabajar de Isabel León es intuitivo y en estrecha conexión con lo lúdico. Se podría decir que los elementos fundamentales de su trabajo en la performance son: la presencia, el tiempo, la relación con los objetos (mayormente cotidianos) y su transformación. La artista busca evocaciones, significados e interpretaciones abiertas por parte del público en sus creaciones.

En *La memoria del Ginkgo Biloba* (Figuras 3, 4 y 5) la presencia del espacio y de la relación del cuerpo con este, se torna fundamental. Un ejemplar de la especie *Ginkgo Biloba* (2011), centenario y de enormes dimensiones, se erige desde 1889 en el centro del jardín (Figura 5). La artista señala las propiedades medicinales que le son atribuidas: se piensa que la ingesta del extracto de sus hojas puede evitar “la pérdida de memoria, cansancio, confusión o ansiedad”. Además, es popularmente conocido que el *Ginkgo Biloba* es símbolo de renacimiento, de esperanza¹. Isabel León dedica la obra a la memoria de su padre, en sus palabras, la primera persona a la que escuchó nombrarlo.



Figura 4. La memoria del Ginkgo Biloba. <https://www.isabelleon.com/english-principal/acciones/la-memoria-del-ginkgo-biloba/>



Figura 5. La memoria del Ginkgo Biloba. <https://www.isabelleon.com/english-principal/acciones/la-memoria-del-ginkgo-biloba/>

Se sitúa frente al árbol, con una cesta atada a la cabeza, una imagen que recuerda a los métodos de carga de las mujeres en distintas culturas. En la corteza del árbol, entre

¹ En 1954, tras la explosión de la bomba atómica en Hiroshima, a pocos kilómetros del epicentro, brotó un ejemplar de Ginkgo Biloba en las ruinas de un centro budista. El árbol se convirtió en un símbolo para el país.

sus rugosidades, se encuentran sujetas numerosas pastillas de comprimidos de ginkgo biloba. Isabel los va tomando uno a uno, los sujeta ante su mirada, y los introduce en una pequeña bolsa. A la vez, cada una de las veces, nombra en voz alta un recuerdo sobre su padre, recientemente fallecido. Al terminar cada uno de ellos, va situando cada una de esas bolsas en la cesta que descansa sobre su cabeza. Los recuerdos nos hacen sumergirnos en un mundo íntimo, cotidiano. “ver, escuchar y dirigir cada primero de enero el concierto de año nuevo”, bromas cómplices de un universo familiar, que comparte con todos los asistentes: “pasarnos el teléfono cada vez que alguien llamaba y se equivocaba y decir: «es para ti»”.

Un ritual en el que comparte 39 recuerdos, el último de ellos resulta ser “hablarme del ginkgo biloba”. Tras este momento, toma la cesta de su cabeza y comienza a acercarla a cada uno de los asistentes, ofreciendo tomar una bolsa que contenga un comprimido. Hace partícipe de este modo al público que, hasta este momento, solamente participa como espectador. Se completa, a través de la ofrenda, un ritual de comunión en el que se ofrece un elemento que recupere o proteja simbólicamente esa memoria. Se genera una sensación de conexión entre los asistentes, de vínculo, de un *ser-con-otros* a través del compartir del relato y la recepción del regalo.

También en contacto con la naturaleza se configura *Dona-Arbre* (1973) (figura 6) de la artista Fina Miralles, (Sabadell, 1950; España), formando parte de la serie *Translacions* (1973). Una acción en la que Fina Miralles se cubre de tierra hasta las rodillas en el prado de Sant Llorenç del Munt. *Dona-Arbre* nos ofrece nuevas formas de relación con la naturaleza, así, Miralles devuelve la mirada a la tierra de dónde venimos porque según la artista, nos hace. “Yo entiendo que la práctica del arte, o que esta práctica en general la haces y te hace” (Millares en Sallarés, 2021) con estas palabras, Miralles comienza el documental que Mireia Sallarès realiza sobre su vida. Nos acercamos a la mirada de una artista reflexiona sobre el sentido del arte, en esa íntima relación con el ser humano. Sus palabras nos trasladan al sentido del arte, inseparable de la vida. Su trabajo emerge así, en continua relación con la naturaleza, una relación ancestral que, según Miralles, el mundo moderno y occidental ha olvidado.



Figura 6. *Dona-Arbre*. https://www.finamiralles.com/fotoaccions-clt1?lightbox=image_ipg

Translacions (1973) muestra una serie de acciones que Fina Miralles realizó en 1973 con elementos naturales sin ser transformados, extraídos de su contexto natural. Con

ello, Miralles nos interroga sobre el sentido de pertenencia, cómo se puede cambiar el orden de lo dado y dónde encontramos el límite, estableciendo una dialéctica entre lo natural y lo artificial. En la exposición *Naturalezas naturales, naturalezas artificiales* propone esa relación a través de una muestra de materiales en sus dos versiones, tal como son en su condición natural y transformados. La obra reflexiona así sobre las tensiones entre la naturaleza y la acción del ser humano.

Dona-Arbre (1974) vuelve a hacerse presente en la obra *Relaciones. Relación de Elementos naturales en acciones cotidianas* (1975). Nos encontramos con una muestra de imágenes del cuerpo de Fina Miralles cubriéndose con distintos elementos naturales hasta quedar oculta, acciones que exploran los vínculos entre el cuerpo y la materia. Según Celia Vara, con *Translocions*, Miralles presenta exploraciones sensoriales y ejercicios corporales como modo de emancipación y agencia corporal (Vara, 2019). Reivindicar el cuerpo desde la ausencia como en *Emmascarats* (1976) una acción que podría emerger de *Un cuerpo cubierto de tierra* (1975). De la negación del propio cuerpo. Un cuerpo que se entierra, se cubre con piedras, como algo funerario que se anula, que se tapa, que se hace desaparecer (figura 7). Nos encontramos así con un lenguaje no verbal que Miralles denomina invisible-visible, es decir, invisible significa que no se ve, no que no esté. Así, nos presenta la obra *Relacions*, según Miralles, como una forma de ver todo aquello que no ves a simple vista y de lo que formamos parte, somos naturaleza, insiste Miralles. La obra de Miralles nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con el entorno donde vivimos, así, preguntarnos por el significado del arte y los valores que le asignamos en nuestra vida. Miralles propone ir más allá, la vida como encuentro en esa relación “mi vida era una piedra fría dura que yo portada, esa losa que, si no la quitas te aplasta, un camino largo como proceso de encuentro con una misma a través del arte, así, para mí, el arte y la vida son inseparables” (Millares en Sallarés, 2021).

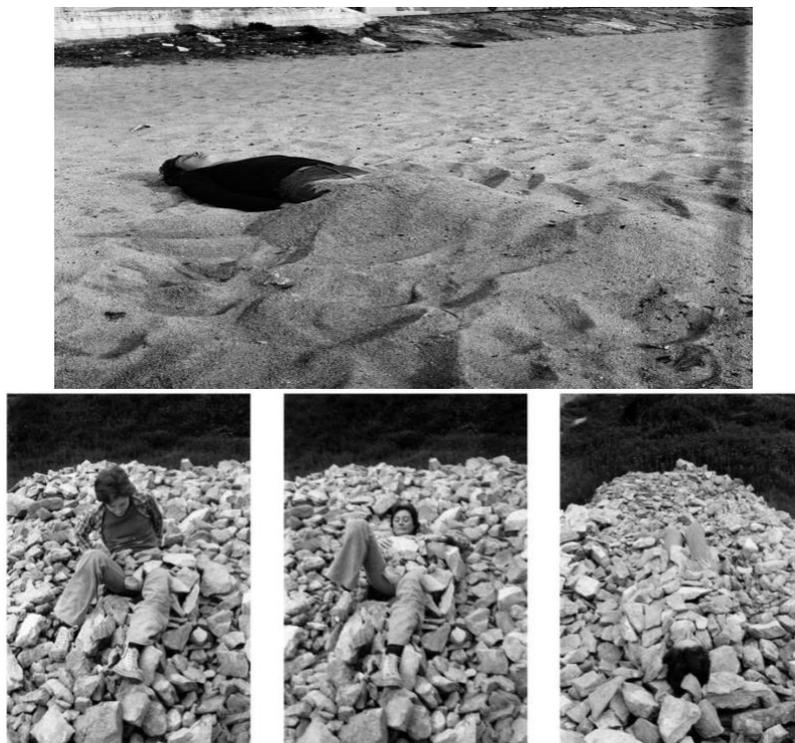


Figura 7. Relacions. Relació del cos amb elements naturals. <https://cutt.ly/cLEfGiH>

El trabajo de Fina Miralles nos aproxima a un campo híbrido de relaciones, de procesos de producción de subjetividad que envuelven al ser humano. Así, la obra dialoga con la construcción y normalización del cuerpo o de cómo nos hacemos o “los modos en que

el poder entra en nosotros” (Díaz-Vringa 2020, p.124). Con ello, nos interroga sobre la forma en cómo nos construimos a través de la educación, la cultura y el poder. En el documental de Mireia Sallarès (2021) alude al papel que la sociedad le da a la mujer, y en cómo podría terminar en el momento en que la mujer decida tomar las riendas de su vida; según Fina Miralles, una mujer que vive su propia vida, constituye una acción política (De la Mora Martí, 2005), con ello, nos aproxima a la performance como vida:

Con la performance estás viviendo algo, no es una representación, un arte vivencial, algo vivo y luego que es lo que queda. Yo entiendo que la práctica del arte la haces y te hace, conforme la vas haciendo, te va haciendo. Soy todas las que he sido porque soy todas las que he sido antes de la que ahora es. Porque he hecho un trabajo de ir hacia dentro, hacia lo más profundo de mí misma, y todas estas Finas, viven dentro de mí. Arte y vida inseparables, tú haces las obras y ellas te hacen (Millares en Sallarès, 2021).

El trabajo de Miralles reflexiona sobre el modo de relación que nos aleja de ese sentido de dominación con la naturaleza como propiedad, o en la forma de marcar o poner etiqueta a las cosas para hacerlas nuestras. “La naturaleza forma parte del ser humano como ser natural, somos naturaleza. Somos de la tierra porque venimos de la tierra” (Millares en Sallarès, 2021).

La idea de ser parte de la naturaleza pone en tensión la exterioridad de la mirada colonial/moderna que mide, juzga, clasifica. La de un sujeto en relación desarraigada con una naturaleza reducida a cosa. La que ve a la naturaleza como un recurso para la acumulación de riqueza y no como riqueza en sí (Díaz-Vringa 2020, p. 128).

Tal vez la obra *Dona-arbre* pueda ser interpretada como la mujer enraizada de la serie *Translacions* (1973), una mujer en fusión con la tierra, las piedras o la hierba a través de un cuerpo que es naturaleza, que se sumerge en un río en la acción *El baptisme* (figura 8). Así, Fina Miralles alude a ese sentido de naturaleza, en un deseo de relación no instrumental o colonial alejado del modelo extractivista, occidental o patriarcal que manifiesta en la obra *Petjades* (1976) como huellas de una sociedad capitalista donde el sentido de la propiedad está profundamente arraigado.



Figura 8. La Muga Caula. <https://www.finamiralles.com/la-muga-caula>

La obra de Miralles hace referencia a algo vivido y que de alguna manera pueda ser compartido, como reflejo, en eso que miras y habla de ti. De esta manera, la obra surge de la experiencia, como forma de vida, de acoplarse de la misma manera como hace el

árbol, en el estado que le ha tocado vivir, desde el abrir y relacionarse con su propio entorno, desde la intuición como vehículo del proceso creativo. Así, Miralles entiende la naturaleza, no como soporte sino desde el respeto de cada elemento y su relación con el lugar. La obra deviene así, en ese intento de recuperar la esencia, de retomar el vínculo, quizás perdido, en ese intento de recuperar la sensibilidad, a nosotros mismos. Así nos comenta Fina Miralles en la entrevista realizada por Mery Cuesta al programa *Ojo Crítico* a propósito de la exposición en el MACBA en el año 2020 comisariada por Teresa Grandas: “la naturaleza es la vida, somos naturaleza y cada vez que nos alejamos de la naturaleza nos alejamos de nosotros mismos, hay que ser naturaleza e igualarse a las piedras, a los ríos, a los árboles, a los pájaros, a la tierra” (Miralles en Barrachina, 2020).

Discusión

Con el estudio de las obras anteriores identificamos elementos y mecanismos de producción que emergen de lo relacional del *ser performado*. Así, el trabajo reside en una aproximación al concepto que abordan las autoras desde la capacidad creadora que ofrece la performance como formadora de nuevas realidades; como medio desde el que generar tejido relacional y desde el que establecer procesos personales y colectivos. Una aproximación al término de performatividad como potencia formadora de nuevas imágenes o realidades por imaginar (Soto-Calderón, 2020).

Nos acercamos a las obras anteriores para indagar sobre las posibilidades de comprender el mundo en una articulación continua con un presente que se enuncia en su propio acontecer, desde el constante diálogo que ofrece la performance como proceso creativo, desde las nuevas relaciones que puedan darse en su devenir. Nos encontramos ante lo performativo como vía para resignificar nuestros cuerpos, en ese hacerse y deshacerse como suceso, en una razón estética entendida como ser performado. Así, se propone la performance ante la necesidad de formas estéticas por hacer, un cuerpo que se opone a no ser constituido por una sola forma social y política, sino que se abre a otras modalidades por constituir en la propia enunciación de su corporeidad (Naranjo, 2022). Con ello, se promueven subjetividades como potencia formadora de nuevas experiencias y formas de sensibilidad. *A idade* (2011), *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973) invitan a mirar(nos) desde lo más profundo de nosotras mismas, a tomar las riendas de nuestras vidas para volver a suceder con una realidad no constituida.

Lejos de una visión productivista tanto del arte como de la experiencia, se entiende la performance como una forma de resistencia ante las repeticiones que regulan nuestras corporalidades. En este sentido, entendiendo el acto educativo como un hecho escénico; llevar a cabo un enfoque performativo de la metodología, así como trabajar a través de la performance, nos centra en el proceso y trayecto de aprendizaje como valor en sí. Conectar lo vital, la experiencia y la memoria personal con el conocimiento, resulta fundamental en una visión de la educación donde prime el aprendizaje significativo y situado.

En la obra *Soy todas las que he sido*, asistimos al cuerpo como memoria, “mi cuerpo es la expresión de la liberación del sufrimiento” (Miralles en Sallarés 2021). Nuevas formas con las que repensar las posibilidades del arte de la performance para crear no solo nuevas formas de hacer y narrar nuestras corporalidades y subjetividades, sino también, modos de hacer memoria que articulen resistencias y crear con ello otros modos posibles de comprender(nos), de dar cuenta de nuestra realidad, deseos, experiencias y memorias (Naranjo, 2022). El relato personal en *A idade* (2011) y *La memoria del Ginkgo Biloba* (2011), toma el papel protagonista; el pequeño relato (Vattimo, 2010),

frente al gran relato; se presenta, a través de un saber encarnado, un pensamiento que se sabe vulnerable (Maillard, 2003). Las obras anteriores ponen en evidencia cómo el saber afecta directamente a nuestros cuerpos, poniendo en cuestión las categorías cartesianas de cuerpo/mente. Sensibilidad, percepción, reflexión, se aúnan en el proceso de experiencia estética. *A idade* (2011), *La memoria del Gingko Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973) presentan un cuerpo en relación, con el que retoma el valor que le da el ser humano a los elementos naturales, acciones que tienen un sentido, desde el vínculo creado a las memorias de las que provienen. Asistimos a una memoria que alude al sentido de lo primigenio, desde la relación al espacio donde vivimos, desde lo ancestral, como una forma de recuperar el vínculo perdido que el mundo moderno ha olvidado. Con la obra *Dona-Arbre* (1973), Miralles deviene formas de volver a la memoria, de exploración de construcción de identidades en la base al encuentro con experiencias vividas. La performance como forma, del propio ser humano que ayuda a la comprensión de las distintas realidades (Miranda, 2004). Así, con *Dona-Arbre* (1973) asistimos a una exploración de las grietas de la desaparición en la memoria, desde la incomodidad de un cuerpo. La obra nos aproxima a un lugar donde conectar con nuestras raíces, al mismo tiempo que nos hace conectar con el presente aproximándonos al relato de una parte de construcción social, cultural y política, atravesada por las imágenes que participan del recuerdo. Por otro lado, en *A idade* (2011) y *La memoria del Gingko Biloba* (2011) se recurre a la memoria personal para, en un proceso de transformación a través del ritual, asimilar el duelo. Señala Dewey que el arte une a los seres humanos y a la naturaleza, haciéndonos conscientes de “la unión de unos y otros en su origen y destino” (Dewey en López Fdez. Cao 2018, 17). Continúa señalando que se une lo práctico, lo social y lo educativo en la experiencia estética. Utilizamos el arte para encontrarnos con nosotras mismas y con los otros, en el origen, y también en el destino.

Ponemos el foco en las relaciones que crean, la relación con el cuerpo, naturaleza, como las acciones de Ana Mendieta; o acciones cotidianas u objetos que exploran la relacionalidad como en la obra de Lygia Clark. Una relación entre cosas que no están conectadas de ese modo, ofreciendo nuevas formas de comprensión de la realidad que amplían nuestra mirada. Por tanto, nos encontramos ante esa relacionalidad a la que alude Amelia Jones (Jones y Grandas, 2020) al incorporar a la comunidad como espacio de interpelación constante en el sentido en lo que está sucediendo, sucede “con”. Así, acerca de esa relacionalidad, algo está sucediendo aportando herramientas para articular un diálogo de forma activa en la construcción del mundo en el que nos hacemos. Un proceso donde retomar el vínculo, lo afectivo, en ese ser con los otros. La recepción en una performance artística es un proceso de escucha y de participación en esa copresencia de los cuerpos; algo visible en *La memoria del Gingko Biloba* (2011), en el momento en que la palabra toma el espacio, y se genera un acontecimiento donde con la acogida de la ofrenda, el público está generando la obra. Un proceso que invita a recuperar el potencial emancipador del arte a partir de otras formas de sensibilidad de un cuerpo que se opone al discurso dominante para crearse desde su propia subjetividad como resistencia a representaciones del poder o discursos hegemónicos que instauran las voces dominantes. Según Teresa Blanch, con la obra de Miralles, asistimos a una percepción estética que permite captar la realidad humana y la realidad natural en constante relación, la experiencia fenomenológica se inscribe en todo proceso creativo relacionado con un pensamiento de la complejidad (Blanch, 2015).

En conjunto, la trayectoria artística de las artistas anteriores podría leerse como una investigación reflexiva articulada como resistencia a la pérdida de memoria en la sociedad actual (Creus, 2015). Así, para Miralles, todo está dentro del ser en constante relación con el lugar. Nos encontraríamos, según Miralles, con un lenguaje que no son las palabras, como modo de relación, en ese reconocernos o descubrimos en lo “invisible-visible”, lo invisible es lo que no se ve, pero no por ello, significa que no esté,

sino que cuando te adentras y formas parte de esa naturaleza, lo ves. Las tres artistas nos muestran una realidad haciéndose en continua relación y diálogo con la materialidad del mundo (Maillard, 2021; Garcés, 2013). Un trabajo que propone pensar(nos) en continua relación con el espacio donde vivimos para recuperar el vínculo con nosotros mismos, una relación que el mundo moderno ha olvidado, así, la obra se convierte en una continua reflexión con la naturaleza para ser naturaleza desde el recuperar el vínculo, así no pasar por el modelo productivista de la sociedad actual. Un modo de relacionarnos con la naturaleza de manera amable, respetando su ser en el mundo, frente a la visión de sometimiento de la misma. Crear desde la relación y no la imposición a la materia; una visión patriarcal y agresiva de relacionarse con el otro y los otros. Una forma de reclamo de otra forma de relación ante una ciudad que se anuncia como poder, desde el sentido de propiedad que heredamos de una sociedad capitalista, arraigada en nuestra forma de vida, de estar, de relacionarnos y de organizarnos.

De esta manera, la performance aparece como aproximación hacia un mundo desde lo sensorial como forma de recuperar el cuerpo y verificar su existencia, una exploración desde el "yo" y el mundo, entre cosas "en su lugar" y cosas "fuera de lugar" (Vara, 2019). Con *A idade* (2011), *La memoria del Gingko Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973) asistimos al sentido de una performance como nuevas formas de emancipación del ser humano, un modo de relación y comprensión del mundo contemporáneo. Así, la performance nos hace presente en la memoria de un cuerpo que proviene de otros, como recuerdo de otras mujeres: "Cuando lloras, sudas, escupes y te corres. El cuerpo, los cuerpos que hablan y vuelven a aparecer. Lo interesante de la performance es que está viva" (Corcuera, 2017).

Conclusiones

El estudio despliega una serie de aspectos comunes que reflexionan sobre el *ser preformado*, desde la memoria, la identidad en una formalidad que encuentra conexión estrecha con lo ritual en las obras *A idade* (2011), *La memoria del Gingko Biloba* (2011) y *Dona-Arbre* (1973):

La performance como forma de construcción de la realidad, un proceso donde retomar el vínculo, lo afectivo, en ese ser con los otros: una práctica estética como manera de hacer(nos) en el mundo. Entender la identidad como algo en construcción, mediante representaciones ritualizadas, puede favorecer el respeto a los otros. Tratar de imaginar el proceso de construcción de sus identidades, el porqué de sus identificaciones, al igual que de las nuestras propias, relativiza los grandes "nosotros" excluyentes, así como nos permite vernos como seres colmados de potencialidades. Desarrollar procesos de creación artística con los otros favorece el diálogo y el entendimiento, así como la sensación de pertenencia en la generación de conocimiento y participación de la cultura, creando así memorias compartidas. Entender quiénes somos e implicarnos en un mundo en común debería constituir uno de los objetivos fundamentales de una educación estética. Se valora de este modo, un trabajo que propone pensar(nos) en continua relación con el espacio donde vivimos para recuperar el vínculo con nosotros mismos. Una relación que el mundo moderno ha olvidado. Así, la obra se convierte en una continua reflexión con la naturaleza para ser naturaleza desde el recuperar el vínculo, cuestionando el modelo productivista de la sociedad actual. Se recupera la integración de lo emocional, la percepción y lo sensitivo, cuestiones esenciales en la práctica artística y en nuestro modo de relacionarnos con el mundo, poniendo en cuestión la visión de una educación que separa lo racional de lo emocional y que excluye lo irracional y lo intuitivo.

La performance como modo de hacer memoria que articule resistencias y con ello otros modos posibles de comprender(nos), de dar cuenta de nuestra realidad, deseos, experiencias. En este sentido, desde la reivindicación del pequeño relato y de la historia de vida, se ponen en valor las historias personales y familiares, lo que conlleva cuestionar los grandes relatos, atender la singularidad de nuestras experiencias y promover la escucha. Un proceso que invita a pensar y a recuperar el potencial emancipador del arte a partir de otras formas de sensibilidad de un cuerpo que se opone al discurso dominante para crearse desde su propia subjetividad como resistencia a representaciones del poder o discursos hegemónicos que instauran los discursos dominantes. En este sentido, entender el arte desde su ritualidad puede potenciar el pensamiento simbólico en lo cotidiano, en relación con lo vital. Buscar una transformación mediante acciones significantes que encarnan y configuran memorias compartidas.

Trabajar con la performance ante la necesidad de un cuerpo que se abre a posibles formas por constituir en la propia enunciación de su corporeidad. Nos encontramos así ante lo performativo como vía para resignificar nuestros cuerpos, en ese hacerse y deshacerse como suceso, en una razón estética entendida como ser performado. Con ello, poner el valor de la performance para recuperar la corporalidad, desafiando la dicotomía mente/cuerpo, reivindicando formas sensibles de entender el mundo y de entendernos en él desde la complejidad. Señala Fischer-Lichte (2004), que los actos performativos tienen el potencial de acabar con las dicotomías. Señalamos, de este modo, la importancia de abrir el pensamiento a la complejidad, de replantear lo instituido, de potenciar el pensamiento divergente y la imaginación viva. La performance rompe las categorías de actor/espectador, objeto-sujeto, mente/cuerpo. Esta cuestión, es fácilmente extrapolable desde el contexto artístico al educativo, ya que pone en foco la co-implicación de todos los participantes en el acontecimiento. Lo relacional se entiende, de este modo, como fuente de generación de conocimiento colectivo a través de acciones ritualizadas, de fuerte carga simbólica.

La performance como forma de comprensión de la realidad que amplía nuestra mirada desde una estética relacional. En ese estar siendo implicados/as en el mundo en continua relación con el otro. De esta manera, la performance nos hace a medida que somos, es decir, vamos siendo a medida que vamos haciendo en relación continua con nuestro entorno. Desde *A idade*, donde el paisaje se transforma con la presencia del artefacto que el cuerpo va manipulando; *La memoria del Gingko biloba*, donde el árbol es continente simbólico del recuerdo, materializado en el don u ofrenda, y, por último, *Dona-Arbre* donde la frontera entre el yo y el paisaje se pliega hasta generar un único elemento. De esta manera, reflexionar sobre el modo de relación con la naturaleza de la que formamos parte, para alejarnos de ese sentido de dominación o de instrumentalización. Somos con el entorno. Consideramos fundamental llevar a cabo prácticas educativas desde prácticas artísticas significativas, entendiendo que arte y educación son espacios porosos que se enriquecen mutuamente.

Referencias

Agamben, G (2001). Medios sin fin. Notas sobre la política. Valencia: Pre-Textos.

Alcázar, J (2014). Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo Veintiuno Editores.

Austín, JL (1962). Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones. Barcelona: Paidós.

Barrachina, L (2020) 'Soy todas las que he sido', con Fina Miralles [programa de radio]. El ojo crítico. Radio Nacional de España.

Besacier, H (1993). Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. En G. Picazo, Estudios sobre performance. Pp. 119-36. Sevilla: Junta de Andalucía

Butler, J, & Lourties, M (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate feminista, 9(18): 296-314.

- Corcuera, L (2022) Cadaqués y Fina Miralles. *Pikara Lab. Pikara Magazine*.
- Creus, M (2015). Fina Miralles: naturaleza, paisaje, pertinencia. En T. Blanch. *Topografías Invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- De la Mora Martí, L (2005). Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Angels Ribé -en la década de los setenta-. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.
- Fischer-Lichte, E (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Fischer-Lichte, E (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Garcés, M (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Ed. Bellaterra.
- Jones, A, & Grandas, T (2020). Hablemos de árboles, personas y otros animales. [Documental] MACBA. Barcelona.
- López Fernández Cao, M (2018). "Introducción: Dar forma al dolor". En *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor. Volumen I: Sobre procesos, arte y memoria*. 13-35. Madrid: Fundamentos.
- Maeso, A (2012) L'entrevista amb Ana Gesto. *Corpologia*, 6, 1-8.
- Maffesoli, M (2004). El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masa. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Maillard, C (2003). Una cuestión de lenguaje. *Lectora: Revista de Dones i Intertextualidad*, 9: 89-95.
- Maillard, C (2021). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Miranda Arenas, F (2004). La Performance Artística como Elemento Discursivo e Investigativo de la Experiencia de Vida. en V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe.
- Naranjo, MI (2022). Cuerpo y armadura: acción performativa en tiempos de agitación. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17(1): 152-171. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.caap>
- Sallarés, M (2021) Soy todas las que he sido. [Documental]. Fondo de documentación audiovisual MACBA.
- Schechner, R (2012). *Estudios de la representación: una introducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Soto-Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Taylor, D, & Fuentes, M (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Tejo, C (2019). Discursos desde los Márgenes: Mujer y Arte de Acción en la Galicia Contemporánea. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7(3) 263-284. <https://doi.org/10.17583/brac.2019.3121>
- Díaz-Bringas, T (2022). Ser parte (contra una pedagogía de la exterioridad). *Textos errantes*.
- Torrens, V (2007). *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huelva: Beca Ramón Acín. Diputación provincial de Huelva.
- Triana, D P (2018). Performance, performatividad y memoria. *Cuestiones de filosofía*. 4, (22), 17-34. <https://doi.org/10.19053/01235095.v4.n23.2018.8299>
- Vara, C (2019). Dona-Arbre [Mujer-Árbol] de Fina Miralles: Recolectando conocimiento corporal. *Arte y Políticas de Identidad*, 21, 96-119. <https://doi.org/10.6018/reapi.416741>
- Vattimo, G (2006). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Vergine, L (2000). *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milán: Skira Editores SPA.