

Entre a continxencia do corpo e a deconstrución do xénero: a acción e a abxección no ideal performativo da cultura contemporánea¹

María López Suárez

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO Lonxe de tratar de definir a *performance*, este traballo pretende avaliar a extensión e os límites do que na actualidade se considera performativo. Realízase unha aproximación á problematización do corpo como un dos eixes fundamentais na investigación arredor dos procesos culturais da posmodernidade, confrontando diferentes achegas teóricas con algunhas propostas artísticas e culturais do ámbito hispánico que se formulan dende o corpo nun amplo espectro (*performance* artística, teatro, acción e intervención social), evidenciando a permanente interconexión e hibridación de medios e xéneros.

PALABRAS CHAVE: corpo, hibridación, *performance*, posmodernidade.

ABSTRACT Far from trying to define the term *performance*, this paper aims to assess the extent and limits of what is now considered performative. It makes an approach to problematize the body as one of the cornerstones in the research on cultural processes of Postmodernity, confronting different theoretical contributions to arts and cultural proposals of Hispanic area that are made from the body in a wide spectrum (*performance* art, theater, social action and intervention), showing the continued interconnection and Hybridization of media and genres.

KEYWORDS: body, hybridization, *performance*, postModernity.

169

Pensar o corpo performativo

Dende o propio paradigma en que é necesario situarse para abordar o concepto de *performance*, calquera aproximación debería non só renunciar a intentos definitorios, senón ir máis lonxe e recoñecer, en primeiro lugar, o

¹ Este artigo foi elaborado no marco do proxecto de investigación INCITE09 204039 PR: "Literatura electrónica en España. Inventario e estudio".

carácter funcional do termo: a *performance* non sofre modificacións ao longo da historia, o que non impediría realizar un percorrido de corte empírico que cartografase o funcionamento da categoría “arte de *performance*” como xénero artístico institucionalizado, se ben a tarefa de historiar outras formas de intervención social adscritas a esta designación resultaría máis problemática dende o punto de vista práctico².

A *performance* tampouco se localiza nas marxes: o seu carácter intersticial deriva, fundamentalmente, da necesidade de aglutinar baixo un comodín aquelas prácticas culturais e artísticas que estratexicamente se sitúan nas fronteiras doutras categorías mediais e xenéricas. E é este mesmo procedemento, adoptado polo campo académico denominado *Performance Studies*, o que permite asegurar a *performatividade* como modelo epistemolóxico, pragmático e até ontolóxico da posmodernidade, como sinala Marvin Carlson (2005) no seu estudo introdutorio. A incorporación de determinadas achegas procedentes da Lingüística (Austin, 1962) a unha perspectiva eminentemente antropolóxica (Schechner, 2002 e Turner, 1982) confluíu nas últimas décadas do século XX co paradigma postestruturalista, os estudos de xénero e poscoloniais e os estudos *queer* nun movemento de expansión de ambiciosas dimensións: “a feliz alternativa para expandir a nosa visión do que é a *performance* consiste en estudala non só como arte senón tamén como significado dun proceso de comprensión histórico, social e cultural” (Schechner, 2004: 9)³.

Á súa vez, o corpo, concibido na contemporaneidade como axencia central de construción da realidade, concentra nun esquema de constantes fenomenolóxicas e corte postestruturalista unha dialéctica presenza/ausencia que aglutina nel o gran proxecto estético occidental. Tomado e formulado como molde do suxeito, proporciona unha constante oscilación entre a materia e a virtualidade que serve a diferentes programas políticos e identitarios, readaptados dende a inmediatez da experiencia física até o simulacro global no imaxinario colectivo. A fórmula *procesual*, adoptada tanto pola lóxica do

² Goldberg (2001) fai coincidir os inicios da arte de *performance* coas primeiras accións futuristas, malia recoñecer que só na década dos setenta comezou a ser aceptada como medio de expresión artística. Na actualidade, o termo atopou unha enorme difusión fóra das extremas da arte, no ámbito da intervención política; é adoito utilizado para a designación de prácticas efémeras de carácter reivindicativo en contextos urbanos.

³ O recente volume de McKenzie et al (2010) ofrece unha idea da actual extensión dos estudos de *performance* a nivel mundial.

mercado como pola lóxica institucional ou por, entre outras, determinadas lecturas de Foucault impulsoras da transformación dos mecanismos de poder dende o corpo (Foucault, 1990), é a que axusta os niveis de intervención na esfera social, executados no ámbito artístico-cultural nunha tensión aparentemente fragmentaria e dispersa, pero constante, entre o íntimo (*body art*, experiencias transxénero) e o espectacular (teatro, acción, *land art*, instalación, vídeo) e aínda aquilo que fica no medio e baixo o que poden diluírse todas estas categorías (o posthumano, a experiencia *cyborg*, o hipermedia, o transmedial...)⁴. En ausencia doutras, ademais, esa mesma fórmula resulta operativa dentro das mesmas fronteiras que supostamente atravesa; é así que hoxe podemos falar de *performatividade* na poesía, na narrativa e, por suposto, no teatro entendido como xénero literario. Da mesma maneira, falamos de corpo tanto cando aludimos a unha práctica de danza contemporánea como cando nos referimos aos obxectos expostos nunha galería como restos corporais. É o ideal *performativo* o que mantén a tensión entre o *dentro* e o *fóra* do corpo na cultura e na arte actual⁵.

A crítica da cultura dende o corpo

171

Chegados a este punto, é necesario advertir contra a clausura efectuada por unha atención crítica excesivamente formal-estrutural á produción artística contemporánea en que a noción de proceso converxe con outros termos como “fragmentariedade”, “simultaneidade” ou “descentramento do suxeito” como factores dun irreversible estado de desorientación e intranscendencia. Se algo é característico do período comprendido entre a irrupción das vangardas históricas até a actualidade, é a constante procura de espazos de significación, configurados en interseccións xenéricas e mediais, cando non

⁴ Isabel Clúa (2007) sintetiza algunhas tendencias clave do imaxinario moderno do corpo artificial en relación coa fragmentariedade e a *performatividade* do suxeito, procedentes da concepción mecánica do corpo no racionalismo cartesiano e do ideal panóptico mediante o que se establece un vínculo entre control e visibilidade, segundo as achegas de Foucault.

⁵ Óscar Cornago chega a falar dunha “renovación” das Humanidades operada mediante esta focalización do aspecto procesual que entende a cultura como un espazo de actuación cuxas representacións non son xa analizadas dende os seus textos resultantes, senón “en tanto que mecanismos de produción de sentido de *como funcionan* antes de *que significan*” (Cornago, 2004: 14). Parece clara a identificación entre posmodernidade e *performatividade* dende este punto de vista. Non obstante, gustaríanos insistir aquí nas condicións materiais que determinan, por unha banda, o contido das obras e, por outra, os medios de distribución (é dicir, a institución e o mercado) e que en ocasións se fundamentan no ideal *performativo*.

directamente contra a arte e contra o mercado, que á súa vez producen novas formas, medios e modos. Un exercicio crítico da cultura debería ter como obxectivo a permanente procura das condicións de posibilidade deses espazos de significación, mais isto resulta sumamente complexo.

O concepto de *liminalidade* como espazo de resistencia contra o poder está presente na maior parte das achegas críticas centradas na *performance* ou no corpo dende que Victor Turner (1982) o empregase na súa análise antropolóxica de rituais e actividades sociais. Propostas como a de Peggy Phelan (1996) inciden na hipotética resistencia da *performance*, como expresión marxinal, á economía da reprodución, considerándoa independente do valor do mercado e do réxime de produción cultural que o sustenta⁶. Pola súa banda, o xiro *performativo* introducido por Judith Butler (1990) na consideración do xénero sexual inclúe unha noción de marxinalidade como dimensión desestabilizadora para o desvelamento das construcións “constitutivas” do corpo, tanto no contexto da acción teatral como na práctica dunha certa liminalidade á vez teórica e pragmática:

Deime de conta que non podía fixar os corpos como simples obxectos do pensamento. Os corpos non só tenden a indicar un mundo que está máis alá deles mesmos; ese movemento que supera os seus propios límites, un movemento fronteirizo en si mesmo, parece ser imprescindible para establecer o que os corpos “son” (Butler, 2002: 11).

Amelia Jones, na introdución ao seu estudo crítico da arte corporal, centra na fisicalidade das primeiras *performances* feministas a capacidade de transformar non só as políticas de representación dentro da cultura visual contemporánea, senón tamén o mesmo funcionamento da crítica institucional. Segundo ela, un dos grandes contributos da arte corporal é a introdución das “relacións intersubxectivas corporizadas” no campo da arte, xa que o corpo, incluso nas ocasións en que mostra a súa fragmentación ou ausencia, estimula a consciencia de que a integridade é unha trampa ideolóxica, provocando unha apertura que insire o corpo no social e modula o xénero en función da raza, a clase, a etnia, a nacionalidade:

⁶ Philip Auslander, quen pola súa parte leva realizado diversas incursións no estudo de produtos “mediatizados”, como o rock ou programas televisivos, respondeu a esta argumentación constatando que a *performance* non é de ningún xeito independente do mercado, nin inmune á contaminación nin ontoloxicamente diferente das formas mediatizadas (Auslander, 1999: 7).

O *Body art* pídenos unha interrogación non só da política da visualidade, senón tamén doutras estruturas a través das cales a materia *colle* forma polo inevitábel intercambio erótico da interpretación (Jones, 1988: 23).

Nun traballo posterior, a propósito da exposición “A batalla dos xéneros”⁷, Jones directamente invoca unha política de identificación e autocuestionamento que preserve de versións mercantilizadas o legado da arte feminista, depurado así e todo da tendencia á universalidade; isto lograríase, segundo a teórica, a través dunha comprensión do xénero que aposte polo seu carácter “interseccional”, segundo o concepto cuñado pola feminista Kimberlé Crenshaw, pois: “Non existe un momento só no que o xénero se experimente ou se entenda dun modo que non sexa interseccional” (Jones, 2007: 53).

En relación con isto, Rebecca Schneider (1997) argumenta que os corpos explícitos na *performance* cuestionan a perspectiva binaria en función de xénero, raza e clase, provocando a mesma subxectivación do suxeito crítico, un suxeito que retorna dun xeito diferente tras a experiencia reflexiva.

Segundo se leva visto, todas estas propostas privilexian o corpo como lugar de reflexión e acción: nel concentran aqueloutras categorías (xénero, clase, raza) que manteñen unha orde binaria de representación do mundo dende o punto de vista occidental; en consecuencia, a súa desestabilización proviría dun exercicio crítico posicionado e consciente. O problemático desta fundamentación teórica é o grao efectivo da súa aplicabilidade tanto no social como na praxe crítica, xa que resulta difícil extraer de aquí estratexias concretas que transcendan a mera declaración de intencións. Pensar o corpo *performativo* no Estado español axuda a comprender os desvíos e a ineficacia dun paradigma de aspiración global pero construído nun contexto concreto: o ambiente dos estudos poscoloniais nos Estados Unidos e a interdependente dinámica iniciada nos países latinoamericanos que acolleron con éxito este tipo de estudos⁸.

⁷ Esta exposición foi realizada entre o 13 de setembro e o 9 de decembro de 2007 no Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela.

⁸ Sirva como exemplo o Instituto Hemisférico de Performance y Política (con afiliacións arxentinas, brasileiras, peruanas e mexicanas), financiado polas fundacións Ford e Rockefeller. Do mesmo modo, o risco das políticas *queer* é a disolución das categorías clase e raza, diluídas nun continente substitutorio, pero abocado á enfase na economía libidinal das clases medias (algo que parece evidente na articulación de redes *queer* no Estado español e que se ten denunciado dende outras posicións feministas, coa constatación de que os investimentos públicos nos estudos *queer*

O corpo en acción: negociabilidades identitarias e espazos de intervención

Unha das grandes dificultades á hora de abordar o estudo do corpo *performativo* é precisamente a virtude da non linealidade, unha oscilación permanente entre a arte conceptual e os teatros físicos e da experiencia que establece camiños de ida e volta, dende a introspección dalgunhas propostas experimentais centradas no individuo até a espectacularidade máxima ou a (ciber)acción como modo de intervención social. Como demostra Abuín (2006), é posíbel establecer miles de conexións entre diversas manifestacións culturais actuais (literatura, cinema, teatro, videoxogo, *performance* artística ou dispositivos híbridos) cuxas principais características son a impredecibilidade, a transformación e, en fin, a *performatividade*. Despréndese deste mesmo estudo, por outra banda, a crucial importancia da tecnoloxía no desenvolvemento dunha serie de poéticas que, dende os primeiros traballos experimentais de Allan Kaprow ou John Cage, basean na improvisación e a mestura a súa negación da categoría “receptor”, inseríndoo como parte integrante da obra. Esta tradición, de ampla vixencia hoxe en día na arte electrónica e no uso de interfaces e diferentes sistemas que Brea (2002) denomina “posmediais”⁹, apréciase na súa vertente máis espectacular na traxectoria do grupo de teatro La Fura dels Baus, sen ir máis lonxe.

174

O intento de implicar o espectador desequilibrando a corrente unidireccional do teatro dramático e da obra aurática está moi presente na xénese doutro tipo de formulacións, como os teatros físicos de débeda artaudiana ou brechtiana, accionista ou situacionista. Non obstante, hoxe en día resulta imposible pensar nun teatro que non recorra á combinación de diferentes medios na procura deste obxectivo. De maneira que a hibridez se impón como factor inescusábel en calquera análise, incluso nas desenvolvidas dende unha perspectiva estritamente teatral ou semiolóxica.

van destinados en gran parte das universidades anglosaxoas á investigación no ámbito da homosexualidade masculina, en prexuízo da muller como suxeito histórico). Non obstante, cómpre non subestimar a súa gran contribución teórica no que respecta ao desmantelamento dos mecanismos de construción do xénero.

⁹ O concepto “posmedia” supón unha superación da noción de hibridez ao considerar que a característica fundamental desta época é a transformación, e non o uso, dos mesmos medios de produción e distribución, como demostran as infinitas iniciativas xurdidas na rede: esta non pode ser concibida como soporte ou medio, senón como espazo de transformación.

A hibridez, compoñente da condición da *performance* como medio posmoderno por antonomasia segundo Kaye (1994), está tamén na orixe da achega teórica de Hans-Thies Lehmann: este propón o concepto “teatro posdramático” para a abordaxe crítica dun tipo de presentación escénica profundamente marcada pola cesura da irrupción do cinema. O teatro posdramático baséase na imaxe e, polo tanto, na parataxe, a simultaneidade de elementos perceptivos, a non-xerarquía de medios (danza, musicalidade, sinestesias derivadas dunha sorte de “poesía escénica” e procedementos, cando non directamente tecnolóxicos, propios do cinema). Trátase da deconstrución do drama como tal:

a dramaturxia visual non significa aquí unha dramaturxia exclusivamente visual e organizada, senón outra non subordinada ao texto e que pode desenvolverse libremente na súa propia lóxica (Lehmann, 2006: 93)¹⁰.

Esta total desvinculación do drama e, en consecuencia, a independencia do texto é evidente e reiteradamente reivindicada polo grupo galego Matarile Teatro, cuxos espectáculos de teatro-danza proceden da creación colectiva nunha poética do proceso, coa negación do personaxe e o principio de coreografía escénica como trazos principais.

O principio de indeterminación e a definitiva desvinculación do texto como elemento organizador da montaxe teatral, considerada como forma autónoma capaz de abrir novos niveis de significación por Vanden Heuvel (1991: 5), resultan reveladores á hora de comprender o teatro contemporáneo en función dunha vontade interdisciplinaria, o que ten levado a reclamar unha metodoloxía consecuente para o seu estudo. É así que nos últimos anos xurdiron algunhas propostas tendentes á integración de disciplinas, se ben algunhas delas excesivamente centradas no aspecto formal e até entusiastas co elevado valor económico –e, por tanto, simbólico– dalgunhas montaxes, como a de Espinoza e Miranda (2009). O que se propón é contemplar a escena teatral xa non como un medio que sofre interferencias doutros, senón como o lugar da mutación, da *transmedialidade*:

La transmedialidad no es una mera agrupación de medios, esto no es un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco es la superposición de formas de re-

¹⁰ Sigo a versión inglesa da obra de Lehmann, publicada en francés en 1999: *Le Théâtre Postdramatique*, París: L’Arche.

presentación medial, sino –como en el caso de la hibridez- un *proceso*, una *estrategia*, condicionada estéticamente y que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión (Toro, 2001: 32).

Entre o teatro e o cinema documental analiza Sánchez (2007) unha tendencia cada vez maior á poética do encontro, efectuada principalmente nunha apertura ao oprimido como o Outro excluído, na xeración de espazos intersubxectivos e “reais” (entre moitas outras, trata as propostas de Sara Molina, Roger Bernat, Simona Levi ou Angélica Liddell, todas elas inscritas nunha esfera “relacional”).

A “arte relacional”, defendida por Nicolas Bourriaud como a propia da posmodernidade, é unha arte intersubxectiva que se constitúe na elaboración colectiva do sentido e cuxo problema non é xa desprazar os límites da arte, senón “poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social y global” (Bourriaud, 2006: 34). Definida como a “actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (Bourriaud, 2006: 135), expón unha “duración por experimentar” e non un “espazo por recorrer”. Así formulado, o paradigma relacional encerra na propia institución arte a resistencia ao campo social, en paralelo ás propostas que, como vimos anteriormente, concentran no corpo o potencial de acción: este é un dos principais inconvenientes da estética relacional, como sinala Jordi Claramonte (2001)¹¹. Diversas posturas, como a de Nelo Vilar (2003), apostan pola creación dunha “criptoarte” ou arte secreta que efectivamente se manteña á marxe da institución e do mercado. Wert (2006), pola súa banda, inclúe no seu percorrido pola arte de acción en España prácticas de rúa (guerrillas, graffiti, *stencilgraffiti*, etc.), documentando procedementos de vocación periférica que, á maneira das *performances* dalgúns colectivos como o galego Maribolheras Precarias, ou doutras fórmulas de acción que a seguir mencionaremos, operan no lado da *performance* menos próximo á institución.

176

¹¹ Bourriaud ten recibido outras críticas, como a de Juan Albarrán (2011), quen desaproba a programación do Palais de Toquio, dirixido por Bourriaud con Jérôme Sans entre 1999 e 2006, así como a interesada extensión deste modelo “en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social”. Na mesma liña, Gianni Vattimo situaba na xénese da “estética do acontecemento” a necesidade de produción de acontecementos por parte das institucións públicas (Conferencia pronunciada no Centro Galego de Arte Contemporánea, 12/12/07).

O corpo en abxección: autoficción e espectáculo

Como vimos intentando soste, resulta practicamente imposíbel concibir algunha práctica artística na actualidade prestando unicamente atención a un único medio, tradición ou disciplina. Un seguimento da longa traxectoria de Esther Ferrer, un dos referentes na arte de *performance* en España xunto co grupo Zaj, evidencia esta tendencia á oscilación entre o concepto, o obxecto e o corpo, como sinala Aizpuru (1997).

Do mesmo modo, certas cuestións relativas á arte corporal só poden explicarse a través dunha lectura dialóxica. Sinálase adoito que a inserción do corpo do artista na obra comezou a experimentarse no expresionismo abstracto, en concreto mediante a literal invasión do lenzo por parte de Jackson Pollock, cuxo proceso de creación foi amplamente documentado e publicitado¹². Por outra banda, tende a establecerse unha liña discursiva paralela á hora de tratar os diferentes proxectos artísticos elaborados nas últimas décadas do século XX dende posicionamentos feministas. Como sinalan Jones (2006) ou Aliaga (2007), a maior parte destas últimas propostas só cobran sentido en relación coa súa ironía fronte ao suxeito (home, heterosexual e branco) de Pollock. Trátase de accións como as exploracións do corpo feminino de Carolee Schneemann; a pintura vaxinal de Shigeeko Kubota; a impactante *performance Rape Scene* de Ana Mendieta; os conceptuais cortes na pel de Gina Pane; o pornoterrorismo de VALIE EXPORT; as tácticas das Guerrilla Girls; e tantas outras.

O mantemento de certos modelos de representación ou acción prodigamente experimentados naquelas datas é, dende este punto de vista, sumamente sorprendente. En particular, a recorrencia ao abxecto, que atravesa gran parte das manifestacións artísticas e culturais de vontade radical nos inicios do século XXI.

O abxecto, segundo algunhas das súas principais representacións, segue a ser concibido como unha forma liminal de ruptura; é espectacular en tanto que consiste en mostrar aquilo que debe permanecer oculto; narcisístico, porque mantén unha mirada reflexiva e á vez exhibicionista. Representase a través dos fluídos e do trastorno das relacións coa comida e coa estrutura

¹² Véxase, en relación con isto e tamén a modo de percorrido pola historia da *performance* artística, o volume de Warr e Jones (2006).

familiar, xa que opera no réxime edípico. Segundo Hal Foster (2001: 161), unha vangarda estratéxica debería non romper absolutamente coa orde, senón poñela en crise, “registrar sus puntos no solo de derriba sino de ruptura, las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir”. Non obstante, a abxección na actualidade toma outros dous camiños: o da identificación (a sondaxe da ferida) ou o da representación que a fai repulsiva e, polo tanto, a reconfirma, segundo este autor.

No ámbito do teatro, adoita sinalarse a Rodrigo García como un dos representantes desta poética do abxecto, principalmente polo uso do orgánico e o exceso. Máis alá da provocación, os residuos son concibidos como constituíntes do suxeito no réxime de sobreproducción capitalista (Sánchez, 2007: 157-160). Abuín (2006: 204) suxire que a este novo teatro podería atribuírse unha certa condición de “homelessness”, tamén adscribíbel a autores como Carlos Marquerié, Roger Bernat, Elena Córdoba ou Angélica Liddell. A traxectoria desta última, cuxa figura pública transcende os límites da creación escénica, partiu do recurso a un infantilismo perverso e obsceno, similar ao sadomasoquismo infantil de Bob Flanagan e, tras diversas incursións no ámbito da *performance*, as súas obras inicialmente dramáticas foron camiñando cara a unha exploración *performativa* dos límites corporais, na combinación do monstruoso, a experiencia orxiástica e a indagación nun eu totalmente exposto a modo de vítima sacrificial pola dor humana.

No ámbito *queer* realizouse unha importante achega por parte da filósofa Beatriz Preciado, principal introdutora canda Paco Vidarte desta corrente en España e autora do *Manifiesto contrasexual*, un texto que profundaba na achega filosófica de Judith Butler, proponendo diversas formas de intervención sexopolítica fundamentadas no carácter transferíbel do falo como construto lóxico. No “ensayo corporal, ficción autopolítica o autoteoría” titulado *Testo yonki*, lévase a cabo unha escrita performativa en que se van explorando as construcións do eu a través da intoxicación voluntaria con testosterona. A obra, que comeza co relato dunha “videopenetración” (un ritual drag-transxénero en homenaxe ao amigo falecido Guillaume Dustan), ensaia un procedemento teórico-corporal, entre a biografía, a acción, o convite programático, a ficción e a arqueoloxía do que ela denomina o “régimen farmacopornográfico”, o réxime liberal baseado principalmente na “pornificación del trabajo” e no control das subxectividades mediante as ficcións somáticas e a manipulación ou construción farmacéutica e pornográfica dos corpos:

En la pornografía, el sexo es *performance*, es decir, representación pública y proceso de repetición social y políticamente regulado. [...] Paralelamente a Butler, en los años ochenta, la actriz porno Annie Sprinkle introducirá un nuevo desplazamiento performativo en la comprensión de la identidad al definir esta vez no ya el género, sino la sexualidad en términos de *performance*. Para Sprinkle, la verdad de la sexualidad que la pornografía pretende capturar no es sino el efecto de un dispositivo de representación, de un conjunto de coreografías corporales reguladas por los códigos de representación bien precisos, semejantes a los que dominan la danza, la acción en la cinematografía clásica o en el teatro (Preciado, 2008: 181-182).

Como explica Preciado, esta introducción da idea de *performance* na sexualidade é o motor de diferentes prácticas adscritas á denominación “posporno”, inseridas nos últimos anos no tecido social peninsular mediante a celebración de talleres *drag king* e festivais que levan ao extremo a *performance* de xénero e propoñen a *performance* sexual como forma radical de intervención política, desenvolvendo a idea de “pornoterrorismo” iniciada por VALIE EXPORT cara a un despregamento de desexos e actitudes abxectas, fóra da norma heterocéntrica¹³.

O “posporno”, na súa vertente máis espectacular e irónica, maniféstase nas *performances* de Sonia Gómez, cuxas obras se inscriben na tradición do cabaré, un medio experimentado por Annie Sprinkle nos setenta e tamén explorado na súa vertente *pornoshow* polo *performer* Albert Vidal. Gómez, que ten incorporado á súa propia nai á escena en obras como *Mi madre y yo* e *Las Vicente matan a los hombres*, oferta mediante acordo xurídico un catálogo de prácticas *bondage*, disciplina, dominación e submisión en *Experiencias con un desconocido* (2009).

Tamén foi percorrida a dimensión espectacular por Antón Lopo, un artista galego que leva traballado no ámbito da *performance* e da experimentación poética. O seu espectáculo *Prestidixitador* (2001) era unha especie de cabaré *queer*, posta en escena dun eu abxecto, sadomasoquista e inmerso no orgánico, nun xogo constante co transformismo e a identidade.

¹³ Véxase o “Manifiesto Transfeminista” e o “Manifiesto pornoterrorista” na web de Diana J. Torres, <<http://pornoterrorismo.com> [Consultado o 05/07/2011]>.

Significados do corpo

Procurouse nesta achega realizar unha pequena aproximación a diferentes puntos clave de intersección entre dous conceptos: corpo e *performatividade*. Como a arte de *performance*, a *performatividade* é un termo intraducíbel pero de indubidábel proveito. Cabe agora avaliar en que medida marxinal e en que medida significativo por esa mesma causa. Cabe, tamén, pensar cantos camiños de ida e de volta hai dende o corpo e cantas veces é posíbel provocar unha ruptura.

Non se fuxiu, como pode comprobarse, da contradición, senón que se mantivo o intento de sinalar, na medida do posíbel, as fronteiras e inestabilidades, así como as zonas de converxencia entre algunhas das contribucións á consideración do corpo como proceso na contemporaneidade. Tentouse propor tamén como proceso o propio traballo, cun decidido xesto de convite á *crise* e á reflexión compartida.

María López Suárez

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

- Abuín, Anxo. 2006. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo blanch.
- Aizpuru, Margarita. 1997. “Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa”, en *Performancelogía* <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/esther-ferrer-de-la-accin-al-objeto-y.html>> [Consulta: 02/06/2011].
- Albarrán, Juan. 2011. “Esplendor y ruina de un paradigma: lo relacional, París-Madrid, Madrid-León”, en *Brumaria. Prácticas Artísticas, Estéticas y Políticas* <<http://brumaria.wordpress.com/2011/02/25/esplendor-y-ruina-de-un-paradigma-lo-relacional-paris-madrid-madrid-leon/#more-190>> [Consulta: 01/06/2011].
- Aliaga, Juan Vicente. 2007. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness: performance in a mediatized culture*. Londres: Routledge.

- Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things With Words*. Harvard: Harvard University Press.
- Bourriaud, Nicolás. 2006. *Estética relacional*. Bos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, José Luis. 2002. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos mediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte.
- Butler, Judith. 1990. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (ed. Sue-Ellen Case). Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, pp. 270-282.
- 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Bos Aires: Paidós.
- Carlson, Marvin. 2005. *Performance. Unha introdución crítica*. Vigo: Xunta de Galicia/Galaxia.
- Claramonte, Jordi et al. 2001. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cornago, Óscar. 2004. “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en *Gestos*, nº 38, pp. 13-34.
- Clúa, Isabel. 2007. “Las gramáticas del cuerpo. Género, cuerpo y performatividad”, en *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad (I)* (ed. Meri Torras). Bellaterra: Edicions UAB, pp. 181-219.
- Espinoza, Marco e Raúl Miranda. 2009. *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: RIL.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 1990. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Goldberg, Roselee. 2001. *Performance Art desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino.
- Jones, Amelia. 1998. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press.
- 2006. “Regresa al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura occidental”, en *El cuerpo del artista* (eds. Tracy Warr e Amelia Jones). Londres: Phaidon, pp. 16-47.

— 2007. “1970-2007: O legado da arte feminista”, en *A batalla dos xéneros/Gender Battle*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia e Centro Galego de Arte Contemporánea.

Kaye, Nick. 1994. *Postmodernism and Performance*. Londres: MacMillan.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Nova York: Routledge.

Mackenzie, Jon et al. 2010. *Contesting Performance: Global Sites of Research*. Nova York: Palgrave Macmillan.

Phelan, Peggy. 1996. *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge.

Preciado, Beatriz. 2002. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.

— 2008. *Testo yonki*. Madrid: Espasa-Calpe.

Sánchez, José A. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.

Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.

— 2004. “Performance Studies: the broad spectrum approach”, en *The Performance Studies Reader* (ed. Henry Bial). Londres: Routledge, 7-9.

182

Schneider, Rebecca. 1997. *The explicit body in performance*. Londres: Routledge.

Toro, Alfonso de. 2001. “Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro”, en *Gestos*, n° 32, pp. 11-46.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theater*. Nova York: Performing Arts Journal Press.

Vanden Heuvel, Michael. 1991. *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Vilar, Nelo. 2003. “Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo y Arte de Acción en el Estado Español en los años 90”, en *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad* (coords. José A. Sánchez e José A. Gómez). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 113-128.

Warr, Tracey e Amelia Jones. 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.

Wert, Juan Pablo. 2006. “Sobre el arte de acción en España”, en *Artes de la acción y de la escena en España 1978-2002* (dir. José Antonio Sánchez). Cuenca: UCLM, pp. 23-38.