

MEMORIAS DESDE EL TRAPECIO. LÍMITES, FRONTERAS, AFUERAS

Estrella de Diego
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Relaciones de la performance con la estructura del espectáculo, con la historia de las “aberraciones” del cuerpo físico y su puesta en cuestión del canon y uso del cuerpo por parte de las mujeres artistas –como fórmula narrativa capaz de poner en entredicho las viejas relaciones de poder con la construcción de la mirada también. Afinidades entre foto y performance y análisis del carácter secuencial de toda performance, atrapada en una serialidad fotográfica. Uso de la performance en algunas propuestas autobiográficas de las últimas décadas y revisión del concepto “autobiografía” en un momento de revisión del sujeto. Nuevas relaciones del espectador en esas nuevas fórmulas espaciales.

Palabras clave: orígenes de la performance, estudios de género, freakery, autobiografía, espectador occidental

ABSTRACT

Relationships between performance and the structure of the spectacle, the history of the aberrations of the body and its questioning of norms, and the use of the body by female artists as a narrative formula capable of raising doubts about the old relationships between power and the construction of the critical eye also. Affinities between the photograph and performance and the analysis of the sequential nature of all performance, trapped in a photographic seriality. The use of performance in certain autobiographical offerings of recent decades and the reexamination of the concept of the “autobiography” at a time when the subject is being re-examined. The new relationships of the spectator in these new spatial formulae.

Keywords: origins of performance, gender studies, freakery, autobiography, western spectator

Límites

En 1981 se estrenaba uno de los más inquietantes productos visuales de las últimas décadas en cuanto a subversiones de las miradas tradicionales se refiere: *Freak Orlando*, dirigida por la cineasta alemana Ulrike Ottinger¹, donde se despliega un potente catálogo de “curiosidades” a la manera de los circos o las barracas de finales del XIX y principios del XX (Figs. 1 y 2). Híbrido de dos claros antecedentes que el propio título desvela, la novela *Orlando* de Virginia Woolf y la película *Freaks* de Tod Browning, *Freak Orlando* funciona como metáfora de lo moderno por su indagación sobre los límites y las posibles fórmulas para subvertirlos.

El juego visual que establece la directora toma la ciudad como punto de partida y en este sentido presenta muchas similitudes con la propuesta de Jarman en una también curiosa producción de 1987, *The last of England*. Esta última, contada a la manera de un documental² salpicado de fragmentos con filmaciones caseras de los archivos familiares del director –pedazos de un complejo e inesperado proyecto autobiográfico que se funde con el relato colectivo–, describe cierta visión –apocalíptica y milenarista, muy a la moda en años posteriores– de un supuesto futuro inmediato: la vida urbana contemporánea y sus afinidades con las villas medievales.

Fig. 1. Ulrike Ottinger, *Freak Orlando*, 1981.

Fig. 2. Imagen del circo (Biblioteca Nacional de España, Madrid).

La Londres de Jarman, un caos de fábricas abandonadas, indigentes, fogaratas, montones de basura, edificios en decadencia..., propone un siniestro escenario para el mundo al revés. En medio de una ciudad en guerra y asaltada por la necesidad de abandonar un hogar que no es ya acogedor ni seguro, el cineasta británico plantea cierta narración donde el terror proviene del *stablishment*. Quizás por este motivo el último fotograma de la película, de una intensidad dramática inusitada, muestra la huida en una barca de siete figuras con ropas claras y regusto teatral, evocando una epopeya mítica. Abandonan la ciudad, devorada por las llamas, y se van guiados por una luz que —ahí radica la paradoja— los hace diana fácil.

También la ciudad se convierte en manos de Ottinger en el lugar *desfamiliarizado* que no es sino reflejo de sus moradores. Si los terroristas institucionales de Jarman se corresponden con la decadencia de la Londres que describe, en el Berlín de *Freak Orlando* los edificios se adaptan, antropomórficos, a la esencia grotesca de los personajes que remedan a los protagonistas de Browning. Planos demasiado próximos o demasiado lejanos devuelven una imagen distorsionada de Berlín que, como en el caso de la Londres de Jarman, pierde su identidad reconocible.

En la escena que abre la película, Orlando, en su etapa masculina, se dirige hacia un arco de pequeño formado por letras fluorescentes donde se lee "Freak City". *Freak*: lo monstruoso, lo de feria, el cuerpo del espectáculo, lo otro, lo del otro, lo que molesta al sistema, la separación entre quien mira y es mirado; lo deforme, lo informe, el caos, lo anterior al orden y al nombre. Se trata de un límite, de una fractura, de algo que anuncia la separación, umbral que se propone: lo que queda fuera y lo que queda dentro, el antes y el después; lo que pertenece al sistema y aquello que lo desborda y lo desbarata; cierta rememoración de lo "abyecto", en palabras de Kristeva³, que no es sino ese territorio intermedio, en los límites, imposible de clasificar.

Es el territorio que proponen los citados antecedentes de *Freak Orlando*, la novela de Woolf, donde se explora la posibilidad de un

género siempre en tránsito y la película de Browning, cuyo director reflexiona sobre lo pasajero de lo "normal". Se trata de un límite que implica los propios límites de la representación, tal vez porque revisar lo consensuado involucra sin remedio a la mirada y sus estrategias de organización del mundo, las que rigen el sistema lógico –y por lo tanto visual– de Occidente.

Parece claro a lo largo de las páginas de *Orlando* que imponen una acuciante maniobra de travestimiento al lector, quien renuncia a su identidad en favor de los papeles que la narración va dejando vacantes, un poco como ocurre frente a la pantalla de cine. La estructura narrativa, implacable, no deja opción: la autora, el narrador y el lector se funden y se escinden, se intercambian, se trasladan; se disfrazan y, al disfrazarse e igual que sucede en el caso del/la protagonista de la novela, pierden un poco su esencia, pues la "esencia" no es estática. Muy al contrario. Se escurre. Resbala. A lo largo de las páginas jamás se está a salvo. Una presencia inesperada persigue durante la lectura: el anuncio de nosotros mismos va pisándonos los talones, presencia necesaria entre unas líneas en las cuales la autoría está, si no vacante, por lo menos fracturada de manera drástica.

Ahí radica la diferencia abismal de *Orlando* respecto a sus antecedentes literarios más popularizados durante el siglo XIX (Serafina/Serafito, Mademoiselle de Maupin...). Orlando no es hermafrodita ni andrógino; no es hombre y no es mujer. O no es hombre ni mujer a un tiempo; ni lo es para siempre. Qué curioso... En su naturaleza secuencial, Orlando –y de ahí su cualidad tan contemporánea– revisa los papeles perdurables, incluso aquellos de naturaleza multiplicada y opaca. Esa secuencialidad, esa acumulación de capas, es lo que separa al personaje de las tradiciones anteriores. En esa secuencialidad y esa contemplación de la escena desde fuera, se organiza la ambigua naturaleza de falsa autobiografía que propone la obra en su lectura.

De hecho, en todo proyecto autobiográfico el propio cuerpo, la imagen que reconocemos como "nosotros", ha salido del encuadre. Narrar la propia vida es, explica Paul Le Man,

dividirse en dos⁴. Se trata de dos sujetos heterogéneos –contradictorios casi– que no han convivido ni en el tiempo ni en el espacio y que, por lo tanto, se anulan y se niegan uno a otro y niegan sobre todo al supuesto "verdadero" protagonista de esa historia de vida cuyo relato se ha emprendido. Sólo en el espacio narrativo son capaces de convivir los dos sujetos. Aunque, al tiempo, ese espacio narrativo de desdoblamientos y disimulos sirve de camuflaje al autor, hace las veces del lugar donde es posible perder el rostro –que equivale a librarse de la identidad, consenso a su vez. Como en un sueño, la cara que reconoceríamos como nuestra ha desaparecido, porque cada proyecto autobiográfico implica la ausencia de los que somos ahora; de los que estamos siendo mientras escribimos –o leemos.

Si en el autorretrato, e igual que sucede con los actores del Kabuki, la cara, máscara, pasa a ser ocultamiento del sujeto único e individualizado, territorio para la representación de la vida de los que quisimos ser o hubiéramos podido ser, en la autobiografía ese sujeto dividido reconduce a una organización narrativa quebrada, secuencial, igual que ocurre en *Orlando*. El autorretrato reenvía, así, a un desplazamiento –el sujeto convertido en sujeto "ejemplar"– y la autobiografía a una omisión –el sujeto despiezado, a capas, secuencial.

En todo caso, Woolf no está sola durante aquellos años en su puesta en escena de ese sujeto inexorable y radicalmente desperdigado. Como bien reflexiona Jennifer Blessing, el año de la publicación del libro, 1928, es un momento crucial para algunas de las cuestiones de eso que se podría llamar el "Gran Debate" sobre la génesis de la identidad femenina que se va delineando entre la comunidad psicoanalítica europea.

El fin del 1800 presencia lo que Peter Heller denomina, no sin una cierta dosis de ironía, *polémica sobre la bisexualidad*⁵ y en la cual participan Freud, Fliess, Weininger y Swoboda, adjudicándose cada uno de ellos la "invención" de lo que va a ser una de las cuestiones clave a la hora de entender el fenómeno psicoanalítico de aquellos años –los componentes femenino y masculino en todo ser humano, debiendo cada

individuo reprimir aquél que no le corresponda, el activo en el caso de las mujeres y el pasivo en el de los hombres. Los últimos 20 del siglo pasado asisten al desarrollo de las propuestas de Joan Riviere. El artículo de 1929, "La feminidad como mascarada", citado hasta la saciedad por la teoría de género en los años 80/90 del XX, pone en tela de juicio la llamada "esencia femenina": las mujeres van disfrazadas cuando van vestidas de mujeres y van también disfrazadas cuando van vestidas de hombre.

Sin embargo, la propuesta de Riviere no es del todo nueva, al menos entre los círculos dispuestos a poner el sistema al uso patas arriba. Un ejemplo elocuente es la puesta en escena de Alice Austen, la fotógrafa norteamericana que a finales del siglo XIX y en la búsqueda de un lugar cómodo para representar a esa "Nueva Mujer" a la cual pertenece, plantea el territorio ambivalente entre fotografía y *performance* que recorrerá las producciones de los años 70-90 del XX y hasta entre *performance* y proyecto autobiográfico, entendido éste como secuencialidad de un yo resquebrajado e imposible que se oculta, consciente de su falta última de solidez. O como dice Roland Barthes en su propuesta autobiográfica *roland BARTHES par roland barthes*, donde enfatiza la distancia entre el escritor y el texto escrito –o entre el artista y su obra entendida como texto: "el Texto no puede contar nada; se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria."⁶.

En algunas de las instantáneas tomadas entre 1891 y 1892 Austen propone un complejo juego a medio camino entre autorretrato imposible y falsa autobiografía. Si en octubre de 1891 se retrata disfrazada de hombre en el jardín junto a sus amigas Julia Martin y Julia Bredt –*Julia Martin y Julia Bredt y yo misma vestidas de hombre. Jueves, 15 de octubre de 1891*–, apenas un año después, en septiembre de 1892, se autorretrata elegante con el clásico abanico de las damas de sociedad en la mano, otra vez en el jardín –*Autorretrato. De cuerpo entero y abanico. Lunes, 9 de septiembre de 1892*.

En ambas ocasiones parece ir disfrazada, travestida. Ninguno de estos estereotipos debe

ser "ella", dado que las mujeres van disfrazadas cuando se visten de hombre y cuando se visten de mujer. Es más: en ambos casos y como ocurre en los autorretratos de la historia de Occidente, Austen está apelando a un "yo ejemplar", a cierto estereotipo. En su juego de falsa/verdadera autobiografía –aspiración confirmada por la escrupulosidad a través de la cual describe el día de la semana en cada una de las fotos, como si de un diario se trata–, Austen no alude sólo a un desplazamiento, sino a una omisión: debe dividirse para narrar esa secuencia de imágenes de su vida que, en el fondo no le pertenecen o no del todo (Figs. 3 y 4). ¿Cómo podría representarse una "Nueva Mujer" sin caer en los estereotipos consensuados, cualquiera de ellos? ¿Cómo, sin recurrir a la ironía?⁷

Así pues, reflexiona Blessing, Woolf codifica las ideas que debían estar flotando en el aire desde tiempo atrás, máxime si se tiene en cuenta que, como recuerda la autora, *Orlando* aparece en 1928, el texto de Riviere en 1929 y la película *Marruecos* de Dietrich de 1930, por no hablar de las fotos "mascaradas" de Claude Cahun o hasta algunos antecedentes en la mitad de los 20 como Duchamp/Selavy –otro ejercicio de secuencialidad, por cierto.

Y es justo en esa mascarada en la cual nadie es nada para siempre porque la identidad es secuencial y adquirida, donde podría centrarse la segunda lectura más secreta, más camuflada. No podemos olvidar que *Orlando* es una "biografía", o al menos en la ficción de escritura que plantea Woolf, la novela se traviste de "biografía". Tal decisión por parte de la autora no es en absoluto inocente, teniendo en cuenta que su "mascarada" de veracidad, la que por otro lado Woolf se esfuerza en aclarar en el prefacio al agradecer a sus amigos la asesoría sobre cuestiones concretas –las biografías cuentan cosas "reales"–, divide la autoría de la obra al menos en dos. O lo que es lo mismo, desdobra a la escritora: quien escribe y quien narra. Quien escribe –Woolf– usa a quien narra –quizás un anticuado hombre victoriano, cuando comenta la imposibilidad de escribir la biografía de una mujer, a menos que no hable de amor– para anticipar algo que apenas un año después se hará patente en otro de sus escritos más famo-

sos, *Habitación propia*, en el cual la biografía imposible de la Orlando mujer se hace autobiografía anotada de Woolf.

Sea como fuere, el enredo no termina ni mucho menos ahí. En el Capítulo VI, cuando el supuesto biógrafo interpela a los lectores, desvelando la “cocina” de la redacción de una biografía/falsa autobiografía, se rompe un pacto tácito para la escritura de ficción y casi incluso de no ficción: no dirigirse a los lectores de forma directa para mantener la ilusión requerida por la(s) ficción(es). O, dicho de otro modo, para mantener intacto el espacio y la lógica narrativos de los cuales somos meros espectadores mientras leemos.

En el *Orlando* de Woolf, rajado el espacio narrativo, los papeles se intercambian y se anulan: se acumulan. Igual que la protagonista, ya mujer, escribe y escribe y escribiendo se suma a la fabulosa intriga –¿quién narra al fin la historia, la autora, el narrador, Orlando? –, nosotros, al leer, rota la posición privilegiada del que observa desde fuera, nos superponemos al deslizamiento de identidades, un poco igual que ocurre frente a algunas *performances* que asaltan la posición segura del espectador. El resquebrajamiento de un sujeto esencial que narra o que impone una mirada única al mundo implica un lector/espectador tambaleado en su posición tradicional de poder: el relato, escrito o visual, reproduce cada vez un juego de espejos.

Se contemplan unos a otros escribiendo. No: se narran unos a otros escribiendo. Se narran –nos narramos– escribiendo y leyendo lo escrito en esa autoría vacante que, igual que sucediera con las identidades, casi cualquiera puede ocupar –o un instante al menos. ¿No es cada papel intercambiable al infinito?

Algo semejante ocurre con la película de Tod Browning estrenada en 1932, al menos en cuanto a paradojas se refiere. A pesar de las muchas críticas recibidas por haber usado para la producción personas con auténticas diferencias físicas en un momento en que las célebres barracas habían sido erradicadas al menos en teoría, el director reflexiona sobre un concepto básico a través del relato: lo “normal” no es sino una construcción y en el mundo de los “freaks” la extraña, la discordante, es la bella trapecista



Fig. 3. Alice Austen, *Autorretrato*. De cuerpo entero y abanicado. Lunes, 9 de septiembre de 1891, 1891.



Fig. 4. Alice Austen, *Julia Martin y Julia Bredt y yo misma vestidas de hombre*. Jueves, 15 de octubre de 1892, 1892.

que acaba por ser víctima de una terrible venganza al haberse burlado de uno de “ellos”.

Freaks cuenta la historia de un engaño, de alguien que creyó que por ser diferentes eran menos poderosos. Se trata de una apariencia. Viven en el circo y tienen su reglas. Se traiciona a uno y se traiciona a todos. Al final, los grandes, los fuertes, los bellos, los canónicos en suma, se convierten en seres que reptan, heridos de muerte, al tratar de huir. Allí, sobre el suelo, mirando los ojos hacia el suelo y no hacia el cielo, se equiparan todos.

La historia de Browning comienza con un prodigio que no se desvela a los espectadores y termina con una vuelta al punto de partida: “Aquí está, pueden verla.” La mujer bella que enamoró a sultanes es un monstruo que se expone ante los ojos curiosos de cualquiera que esté dispuesto a pagar por mirarla. Es la moral del relato: los “monstruos” se vengan convirtiéndola en “uno de ellos”, peor que “ellos”, porque siempre, todo, puede ser más trágico. La mujer no puede hablar. Junto con la belleza y las piernas, junto al cuerpo, ha perdido el lenguaje. Es sólo una rareza expuesta encima de un escenario.

Steward, citando el trabajo clásico de Fiedler, apunta el modo en el cual “la historia de las aberraciones del cuerpo físico no puede ser separada de la estructura del espectáculo. La etimología del término *monstruo* está relacionada con *moneo*, ‘advertir’ y *monstro* ‘desvelar’”⁸. El monstruo –el *freak*, dice la autora– ha sido visto como un objeto, algo capturado y enviado a las cortes o a las clínicas de investigación médica, dependiendo del caso. Nada más cierto. Al hallarse en los márgenes el *freak* pierde su subjetividad y se ve obligado a venderse en los espectáculos para sobrevivir.

Quizás por esa naturaleza marginal, el circo –la feria, la barraca– atrapa sin tregua a los hombres de las vanguardias. Se trata de uno de esos lugares de la transgresión por antonomasia que tienden a desaparecer en los tiempos que corren. Cada vez es más raro tropezar en las ciudades con alguna feria de las de antes, quizás porque quedan pocos solares libres para instalarlas o porque la mirada prefiere perderse ahora en otros vértigos, porque los territorios

para las transgresiones se han trasladado ahora a otros escenarios.

O es posible que sí lleguen los circos y las ferias, que monten su casa ambulante en un descampado del extrarradio, cuyo nombre sea una noticia pequeñísima, si acaso, en las páginas locales del diario. Porque las ferias, igual que el circo y los antiguos zoos, parecen hoy figuras retóricas del pasado, síntomas de otro tiempo; un tiempo de escasas abundancias en el cual no había parques temáticos.

No obstante, cuando en el paseo nos damos de bruces con el perfil de una feria a lo lejos, sentimos cómo el encuentro inesperado nos traslada hasta una sensación poderosa y antigua: un desamparo más profundo que el propio regreso a la infancia, tal vez porque las ferias tienen algo de destierro permanente, un exilio que acaba por ser el alejamiento de la casa de la memoria.

Y tienen, los circos y las ferias, una esencia radical, pues si es cierto que los circos y las ferias son los lugares donde las diferencias –lo “otro”– se exhiben tras domarlas y darles un baño de civilización, no lo es menos que allí también se construyen esas diferencias en el juego infinito de asaltar el espacio del espectador, igual que las intromisiones del narrador del *Orlando* que tambalean al lector en su ensimismamiento. Hemos llegado hasta la feria para formar parte de una peculiar transgresión y para dejarnos ir, indefensos, al menos mientras dura el recorrido.

Las ferias tienen mucho de arquetipo, esa franja de deseos y temores compartidos donde se manifiestan el prodigio y lo extraordinario, con mucho de lo “siniestro” freudiano, que no es sino lo familiar que de pronto se hace extraño –o todo lo contrario, da igual. Se trata de una realidad deformada e inquietante, como la que proponía Enrique Marty en su instalación de grandes dimensiones del MUSAC hace apenas un par de años. Allí, y a través de esa confrontación de los espectadores con el reparto de diferencias que se exponían para ser vistas –pero que ocupaban el espacio al mismo nivel del visitante, traspasando los límites– la pregunta parecía inevitable: ¿quién mira a quién, el espectador al “diferente” exhibido o todo lo contrario?



Fig. 5. Claude Cahun, *Autorretrato*, ca. 1927.



Fig. 6. Marcel Duchamp, *Tonsura*, 1919.



Fig. 7. Imagen del circo (Biblioteca Nacional de España, Madrid).



Fig. 8. Hannah Höch, *Domadora*, ca. 1930.



Fig. 9. Gloria Mestre actuando, 1956.



Fig. 10. Antonio Caballero y Nelly Atayde, Sesión fotográfica, México D.F., 1961.

El circo, la feria, la barraca, espejo impertinente que devuelve una imagen insospechada de nosotros mismos, nos hace reflexionar sobre el problema de lo distinto y su naturaleza imprecisa, ya que un paso atrás o delante, un cambio súbito, y la vida nos coloca del otro lado. El escenario habita cualquier lugar y sobre ese escenario cualquiera puede ser cualquier cosa. Esa posibilidad atrapa las imaginaciones de los hombres de las vanguardias, en general gentes serias y hasta burguesas, se diría.

Porque sobre el escenario cualquiera puede ser cualquier cosa, *Suleika, la maravilla tatuada* que Dix pinta en los 20, se exhibe, bella estatua de cuerpo libre, cuerpo escrito, cuerpo diario de bitácora. Del circo pasa al cabaret y, como un marinero, jugando a ser hombre, se tatúa la piel por cada amor desdichado: no queda ni un centímetro libre. Otra forma de abordar la propia autobiografía.

Y es que el circo es el lugar de la mascarada por excelencia, del espectáculo asombroso, como bien entendieron los artistas de los años 20 y los 30 del pasado siglo. El circo, fórmula de la transgresión, está presente en algunas de las representaciones de Cahun, travestida de falsa forzuda (Fig. 5); en la rememoración de circo –baja cultura al fin– de la cabeza rapada de Duchamp, que tanto recuerda al anuncio impreso en una postal para publicitar los espectáculos de un circo (Figs. 6 y 7); o en el *collage* de Höch *Domadora* (hacia 1930) (Fig. 8), en el cual la mujer de torso masculino, también arrancado por cierto a la baja cultura de las revistas, como tan a menudo hace la artista, ha arrebatado su papel tradicional al hombre: domar.

En el circo todo se exhibe para ser mirado después de domarlo, de darle un baño de civilización, tanto que a veces las seducciones son inespadas fórmulas de doma –lo demostraba en el México de mediados de los 50 del XX la “escultural Gloria Mestre” y su elefante, loco de amor⁹. Las mujeres pueden ser excelentes domadoras con sus “armas de mujer”.... o hasta parodiando al hombre (Figs. 9 y 10). Bien visto, el circo tiene bastante en común con el *music-hall*, quizás por la propia relación de proximidad que se establece entre las partes. El payaso nos increpa, el león nos ruge; el elefan-

te se enamora. La posición del espectador, a salvo, es asaltada: para eso ha llegado hasta el circo.

Es curioso que el prólogo de la *Lulu* de Berg comience en un circo. El domador –otra vez entre el hombre y las fieras, peculiar intercambio de poder– presenta a los animales. Llama a la serpiente, Lulú, que aparece vestida de Pierrot, la Lulú que va dejando cadáveres a su paso –siete con el suyo, no está nada mal–, la mujer que enamora a hombres y mujeres, que somete y es sometida, que destroza y es destrozada. “La dulce inocencia, mi mayor tesoro”, dice el domador. Lulú es la serpiente. Y la serpiente es la tentadora, el pecado. Luego, en la escena siguiente, Lulú, siempre vestida de Pierrot, es la modelo que un pintor immortaliza en el cuadro. La modelo, como la cantante del *music-hall*, es el epítome de la mujer mirada.

Lulú sabía desde luego mirar a los ojos; con su traje de Pierrot, un poco trapecista, representaba la mirada que construye desde el escenario: de todos y de nadie. Tan distante, tan lejos, tan inaccesible, en un espacio simbólicamente tan aparte, y al tiempo, cerquísima, como el cielo poderosa presencia que lo ocupa todo y lo rige todo. ¿No construyeron las mujeres sobre los escenarios la mirada de los hombres de la vanguardia? ¿Cómo explicar sino el fenómeno de *Las Señoritas* de Picasso? ¿No son ellas, esa visión de la escena, lo que transforma el modo de mirar del pintor, quien las observa desde fuera, desde abajo, subidas a su proscenio?

Bien visto, qué poco hace falta para tambalear la mirada impuesta. Llega allí, confiada, pensando que la chica se desnudará y se encuentra con los ojos ciegos de su propio deseo. Herederas de las protagonistas de las *varietes* de los 20-30, las *performers* de los años 80 seguían jugando el juego. Karen Finley, entrella de cabaret *down-town* neoyorquino a finales de los 80, utilizaba el cuerpo para acabar no hablando del cuerpo. Salía a escena como una *stripper*, coqueta y provocativa, y terminaba por apabullar al público con un acusador monólogo de tintes autobiográficos, en tanto autobiografía colectiva de las mujeres: los usos, sus abusos. Aterraba y desconcertaba a los espectadores: no hubieran querido tener que

escucharlo. “Una de las razones por la cuales decidí dedicarme a la *performance* fue que no me gustaba la idea de que sólo la gente rica tuviera acceso a mi obra. En los clubs llego a mucha más gente. (...) Me dan náuseas cuando entro a una galería. Prefiero pensar en el arte como un ritual y tener consciencia e inconsciencia humana para controlarlo.”, reflexionaba Finley¹⁰.

El cuerpo femenino, la trampa más obvia en la historia de Occidente, atrapaba a la mirada que, una vez allí, debía escuchar aquello que sin recurrir al engaño histórico –las armas de mujer– nunca hubiera consentido oír. Aludiendo a un tiempo y como Austen a un desplazamiento y una omisión, Finley se dividía para narrar esa secuencia de imágenes de su vida que, en el fondo, no le pertenecían o no del todo; a medio camino entre autorretrato borrado y autobiografía ajena y compartida. Esa es, también y sobre todo, la naturaleza del circo, del espectáculo, de la *performance*: dividirse en dos, vivir en escena, estar fuera y dentro, uno que narra a otro...

Y la *Lola Montez* de Max Ophuls se narra. La mujer, cuya fuerza le permite seguir y seguir desfallecida y enferma, representando una pantomima de su vida pasada, de sus antiguos amores, los que no volverán a ser nunca, se ve sumergida en una extraordinaria acrobacia sentimental que implica las fantasías del espectador. Lola Montez es, en la escena del circo, aquello que los otros quieren que sea o, más bien, representa aquello que puede seguir siendo si consigue que la vean como fue. Cuánto más ricos los amantes, más alta en el trapecio: así fue ella. Y sube y sube mientras va contando los avatares de su vida, sube alto, más alto: la amante de un rey. Y cae abrupta luego en estas memorias desde el trapecio.

La puesta en escena del trapecio tiene algo secuencial, como las historias de vida: un pirueta sigue a otra, igual que un amante siguió a otro en la vida de Lola Montez. Y los espectadores suben con Lola. Y bajan a lo largo de su fascinante retrato. En la metáfora del trapecio que propone Lola Montez, el gesto va contando los avatares de una existencia que la mujer relata como si de la vida de otro se tratara.

Quizás es cierto que en la complejísima maniobra alrededor de la cual se construye la lógica del espectáculo, los que están siendo mirados terminan por ser los que construyen la mirada, igual que sucede en los cuadros tradicionales en nuestra cultura que, pese a no gozar de lo que Berger llama "reciprocidad visual"¹¹ –los cuadros no pueden devolver la mirada del espectador– moldean de una forma inequívoca dicha mirada. Vemos el mundo como quien mira un cuadro.

Fronteras

En todo caso, las cosas no resultan nunca tan simples como se desearía y, pese a reenviar la autobiografía a una omisión y apelar el autorretrato a un desplazamiento, los límites entre ambos no son ni han sido jamás sencillos, se advertía. Cada autorretrato, "ejemplar", "real", "de ficción", guarda y no guarda ciertos rastros del sujeto como es, como fue, como debió ser.

Y no sólo: hay veces en que ese "yo real", tan necesario como imposible que desde sus orígenes se va persiguiendo como a un fantasma, termina por tener algo de "real", de tangible, del sujeto, pues ¿es aún posible hablar de "realidad" e "imagen" en esta sociedad contemporánea en la cual la distinción entre ambas es cada vez más difusa?

¿No es cierto que, como dice Marcia Poiton, el hecho mismo de "(describir) una imagen es un acto de interpretación"? "Los cuadros de la gente y los retratos de las gentes que se sabe vivieron en el pasado parecen invitarnos a tomarlos como una biografía visual", reflexiona en su brillante análisis sobre los retratos de Lady Mary Montagu, por ejemplo los de Jonathan Richardson, comparados con su abundante correspondencia y las discordancias en la construcción de la imagen de la dama entre unos y otra.

Por este motivo, el problema que se cierne sobre las representaciones del sujeto –tanto autobiográficas como autorretráticas– debe ser analizado con cuidado; teniendo cada vez en cuenta las trampas que el "producto" visual o literario va tendiendo al lector o al espectador o partiendo de la imposibilidad de "narrar" la propia vida y hasta la de los demás sin estar

condicionado por algo que denominaríamos "versiones" –las cosas tienen diferentes lecturas– y, sobre todo y como decía Timothy Dow Adams, que en cada caso "la autobiografía no es simplemente no ficción".

Sea como fuere, incluso para el lector y el espectador precavido, aquel que conoce las innumerables trampas antes de situarse frente a un texto –visual también– autobiográfico, las cosas son a veces de una complejidad inesperada, tal vez porque la búsqueda de ese "yo" lo más cercano posible a lo "real" es una quimera sin futuro, tan imposible como deseada. Lo sigue explicando Dow Adams en sus reflexiones sobre el uso de fotografías en algunas escrituras autobiográficas, cómo le llevaron a engaño pensando que a través del uso de la foto se podía distinguir entre "la autobiografía y la autobiografía de ficción"¹². Sin embargo, esto no es en absoluto cierto o no del todo: "Igual que las autobiografías son como es obvio representaciones de las vidas, las fotografías son imágenes sin duda manufacturadas: los retratados posan y se iluminan de un modo artificial, para conformar las leyes de la perspectiva y la ideología de la cultura fotográfica (...)"¹³.

La cuestión puede, así, reformularse porque hay veces que el uso de la propia imagen sí está reenviando a un autorretrato y hasta a un proyecto autobiográfico de mayor envergadura pero, al tiempo, hablar de un proyecto autobiográfico no quiere en absoluto decir que la "realidad" o la "verdad" estén implícitas. Quizás sea cierto que hablar de uno mismo, tratar de narrarse o retratarse, sea cada vez un intento abocado al fracaso.

Sea como fuera y aunque se dé por hecho que el sujeto moderno es un sujeto quebrado, múltiple y secuencial, parece claro que muchos autorretratos contemporáneos sí tienen voluntad autobiográfica, entendida ésta como el deseo de relatar la propia existencia desde la veracidad, a pesar de que, en palabras de Leight Gilmore, quien con frecuencia se pregunta sobre la "autenticación" de la verdad, más en concreto referida a las autorrepresentaciones de las mujeres: "lo que hemos llegado a llamar verdad o lo que una cultura determina como verdad autobiográfica, entre otros discursos, es en buena medida el efecto de un proceso largo y



Fig. 11. Jo Spence, *¿Una imagen de la salud?*, 1982.



Fig. 12. Hannah Wilke, *16 de junio de 1992/19 de febrero de 1992, núm. 1, de la serie Intra Venus, 1992-93.*

complejo de autorización. Por tanto la pregunta canónica '¿Qué es la verdad?' no se puede separar del proceso de verificación de esa verdad"¹⁴.

El caso de la escritora y fotógrafa canadiense L.M. Montgomery, quien utiliza las fotografías, tantas, de familiares, amigos, suyas propias posando, algunas hechas por ella misma, otras por amigos, con fines de "diario" parece una confirmación clara del autorretrato con intención autobiográfica: contar a través de la foto lo que va acaeciendo cada día, representarse en las poses deseadas de sí misma¹⁵. En el fondo, su propuesta de historia de vida, publicada póstuma, tiene mucho en común con otros proyectos autobiográficos que a veces coinciden en la abundancia de autorretratos, tengan o no una historia escrita paralela.

Tal es el caso de las dramáticas fotografías de Jo Spence y Hannah Wilke, ambas *performers* que empezaron a trabajar a mediados de los años 70 a partir de su cuerpo en clave feminista y hasta cierto punto en el caso de la primera a partir de elementos del "álbum familiar" (Figs. 11 y 12). Después, habiendo sido ambas víctimas del cáncer con un final trágico en los dos casos¹⁶, empiezan a recurrir a su cuerpo para mostrar lo tabú en la cultura occidental: la muerte y la enfermedad y quién sabe si un poco la ironía de las viejas mujeres tatuadas al exponer su cuerpo recosido en el quirófano. El proyecto recuerda a la serie de los autorretratos que la pintora finlandesa Helene Schjerfbeck realiza durante veinte años y que muestran tanto el deterioro de su salud como los cambios en la pintura europea.

Lo que resulta en todo caso interesante de Spence y Wilke es la forma en la cual son capaces de trascender lo general, la autobiografía de las mujeres y el uso de su cuerpo como cierta autobiografía colectiva, para llegar hasta lo particular: ¿hay algo más particular que la propia enfermedad o muerte? De este modo, el uso más extendido en la *performance* del cuerpo del artista como herramienta, como soporte donde la propia cara no garantiza el autorretrato (ellos/ellas no son esos), pasa a convertirse en reformulación autobiográfica que muestra a ese yo cambiante, sumergido en el caso concreto de estas dos mujeres, en un trágico “antes y después”. En pocas palabras: un “yo (abiertamente) secuencial” que, hablando de la “autobiografía de cualquiera” –y se cita aquí a Gertrude Stein al escribir su segunda autobiografía, *Everybody's Autobiography*, como la historia de un americano corriente– consigue catapultar al espectador hacia una experiencia tan íntima que hubiera preferido no conocer.

Una vez más, la secuencialidad aparece como característica del comentado proyecto autobiográfico en la modernidad, peldaños de un trapezio invisible. No es otra cosa que la historia que pasa y, más aún, el territorio donde se pone de manifiesto la ulterior división del sujeto, igual que ocurre en el caso de uno de los personajes más peculiares de las últimas décadas, la fotógrafa americana Francesca Woodman, cuyas fotos tomadas entre 1975 y 1981, momento en el cual se suicida con veintitrés años, parecen un producto difícil de catalogar¹⁷.

El trabajo de Woodman tiene algo de esa biografía “actuada” y en cada fotograma parece refrendar la afinidad que Henry Sayre plantea en su libro clásico sobre *performance*, *The Object of Performance*¹⁸: la fotografía exige cierta puesta en escena que la convierte un poco en *performance*, igual que el producto final de una *performance* es una fotografía, incluso teniendo el papel secundario de testigo. Se trata, no obstante, de una verdad a medias, dado que en la segunda fórmula narrativa no estamos de verdad nunca a salvo debido a su reproducción de naturaleza del espectáculo. Es más: es una *performance* nunca se está del todo a salvo porque el espacio tradicional de las artes visuales y

hasta del teatro –límites claros, espectador seguro– se desplaza, se suspende, se rescribe, se cancela, se viola. Lo sabe bien el público que ha asistido a alguna de las obras de La Ribot: lo inesperado le espera cada vez (Fig. 13).

Sea como fuere y tal vez leída bajo la luz de esa propuesta autobiográfica, en épocas recientes Woodman ha empezado a ser (re)conocida, si bien el uso conflictivo de su propia imagen, ambiguo y dramático a veces, o hasta premonitorio (Figs. 14 y 15), plantea un peculiar acercamiento autobiográfico en el cual el espacio de la representación, espacio que expulsa al espectador y que con frecuencia borra las facciones de la protagonista, se integra en las relaciones paradójicas que existen entre autorretratos y autobiografía y refrenda, como es obvio, la citada secuencialidad.

Es la traducción a imágenes de ese sujeto que se desdobra para narrarse y es aquí donde reside la diferencia con el resto de propuestas de los otros géneros pictóricos. Si en la pintura de historia se narra la Historia (mayúscula) del “yo ejemplar” convertido en monumento, mientras que en el bodegón ese yo ha sido expulsado, y en el autorretrato tradicional se presenta ese “yo ejemplar” que la modernidad traslada a un “yo quebrado” que a veces ni siquiera habla de sí mismo (con todos los cambios que dichas propuestas implican en el espacio del espectador, en su posición segura que es en otros casos asaltada), el género autobiográfico implica una multiplicidad del sujeto que habla de sí mismo hasta cuando (o sobre todo) habla de los demás. Aunque, más importante aún, esa serialidad, esa secuencialidad, que fractura el tiempo unitario, reta al espacio unitario a su vez. Son los cuerpos desdoblados, *desfamiliarizados* como la ciudad-cuerpo de Ottinger.

Afuera

El uso del propio cuerpo como lugar para la reflexión o simple “soporte” para llevar a cabo la obra de arte –la acción o la *performance*–, a veces incluso de una forma tan radical en los llamados “accionistas vieneses”, no es en el caso de las citadas Jo Spence y Hannah Wilke –donde autorretrato y autobiografía se cancelan



Fig. 13. Ribot, *Pieza distinguida 27 (Another Bloody Mary)*, 2000.

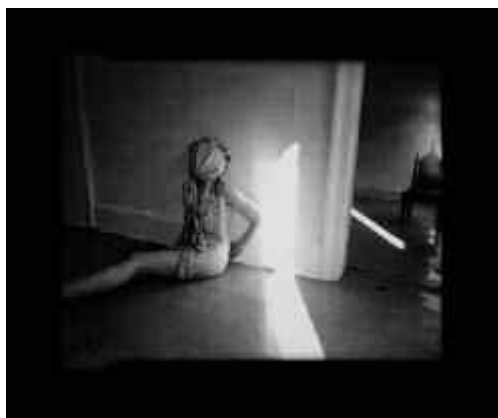


Fig. 14. Francesca Woodman, *S.T.*, Nueva York, 1979.



Fig. 15. Francesca Woodman, *S.T.*, Nueva York, 1979.

y se refrendan— o de otras tantas artistas, el simple soporte que hasta cierto punto puede parecer en las *performances* de Enrico Job o Gilbert and George. Ni siquiera es el cuerpo más connotado a través del disfraz que propone Michel Journiac en su *Homenaje a Freud* de 1972; o Giorgio Ciam y sus “retratos imposibles” de las mismas fechas¹⁹ y hasta las *autopolaroids* de Samaras que se convierten para él en una especie de *autohappening*, como explica Ben Lifson: “la ficción de las fotografías de Samaras toma uno de los temas primordiales, el desarrollo paralelo de un arte y un yo.”²⁰ (Fig. 16).

En el caso de tantas mujeres que comienzan a trabajar a partir de su cuerpo quizás sí está presente la autobiografía —de “cualquiera”—, con frecuencia del modo que se definía como más canónico, a través de la ausencia del propio rostro del marco de acción. Tal es el caso de la inglesa Mary Kelly, quien abordaba los misterios (y vértigos) de la maternidad en una obra clásica de los años 70, *The Post Partum Document* (Fig. 17) —si bien no es una *performance* se comporta como tal—, que, de carácter autobiográfico, planteaba el tema de un modo inusitado en la historia de Occidente: a través de gráficos sobre las paredes, una obra por lo tanto de carácter marcadamente conceptual que revisaba incluso el propio concepto de autorretrato y autobiografía.

En el caso de Kelly se había roto además la noción del espacio asignado al espectador que estaba acostumbrado a contemplar la vida de los demás desde fuera, en su posición segura. ¿Qué veía? ¿Qué reconocía de lo que miraba?

Lo que parece interesante es cómo la incapacidad de ver generaba tanta angustia en el espectador que anulaba el resto de los sentidos. Su cuerpo completo parecía concentrado en el vacío contundente, en la exigencia de volver a ser dueño de la visión que no implicaba sino volver a ser dueño del espacio y, junto con él, de la dimensión consensuada del mundo y, por lo tanto, del lugar que se ocupa en el mismo. Preso de la pérdida de control y autoridad del espectador occidental —pues de eso se trataba—, no tenía la paciencia necesaria para escuchar la narración que la voz le iba contando o, más aún, no le prestaba atención por considerarla información secundaria.

Lo explica de forma muy sagaz la videoartista Trin Minh-Ha en su artículo “Grandma’s Story” —al discutir conceptos como “verdad”, “Historias” e “historias” y la importancia de los relatos de mujeres en este tipo de redefiniciones—: “Si tú tienes paciencia para escuchar, ella sentirá placer en contarte historias”²¹. Pero nadie conseguía escuchar a Kelly. Es probable que perder el control sobre el espacio visual implique perderlo sobre el espacio narrativo.

En aquellos años 70 las mujeres se planteaban una forma de autobiografía que estaba a punto de revolucionar todas las propuestas anteriores. Escribían, o construían más bien, cierta autobiografía que tenía bastante de esa “autobiografía de cualquiera” que planteaba Stein y que terminaba por ser la autobiografía de todos los excluidos —de hecho pasará a otras minorías raciales o sexuales—, de aquellos que no tienen una historia propia que contar; de aquellos a los cuales les ha sido arrebatado el relato. Dicho de otro modo, las historias del “yo sin yo”.

En la brecha que se abre entre los que deciden olvidar y los que no tienen opción de hacerlo porque no poseen memoria de su historia, entre tanto desmembramiento y desjerarquización barthesianos, es donde surge la duda respecto a la supervivencia de la autoridad. Seguramente muchos de estos artistas lo saben. “Yo soy mi propio símbolo”, escribe Barthes en la mencionada autobiografía. En el fondo, aquellos que son dueños de una identidad bien conformada pueden ser conscientes de la ruptura, de la separación, de la fragmentación en la propia subjetividad. ¿Y los que no tienen historia, ni memoria, ni subjetividad según los parámetros del discurso de autoridad?

Laura Marcus recuerda el modo en el cual Patricia Williams, experta en derecho, incluye experiencias autobiográficas en sus discusiones teóricas. Relata cómo en cierta ocasión le es negada la entrada en una tienda Benneton de Nueva York: “Si la cara de la puerta tiene buena pinta, se aprieta el timbre y la puerta se abre. Si la cara tiene mala pinta, la puerta permanece cerrada. Ya se sabe que el factor mala pinta está relacionado con lo racial...”²².

El mismo jovencito que decide no abrir a Williams ha debido dejar pasar a unas cuantas



Fig. 16. Lucas Samaras, *Auto polaroids*, 1969-71.

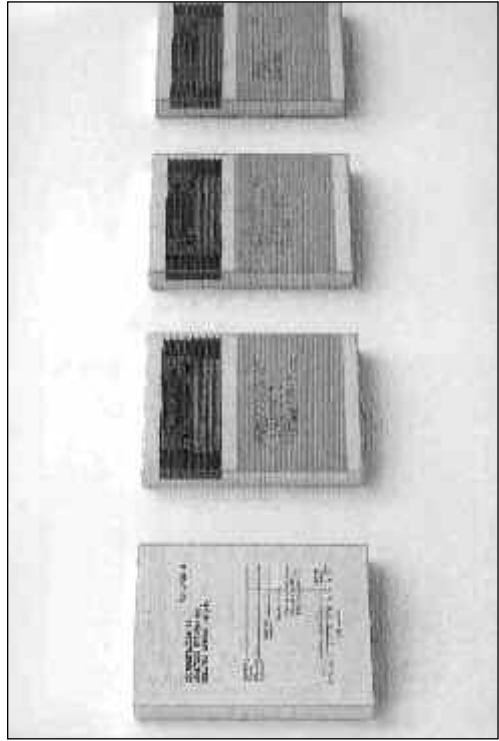


Fig. 17. Mary Kelly, *The Post Partum Document*, 1973.

personas blancas que, como la protagonista de la historia —excluida— hubiera querido hacer, están dentro comprando jerseys para sus madres. Y sigue reflexionando Williams a propósito de estas exclusiones; se pregunta si “los negros buscan en los espejos de las caras asustadas de los blancos la realidad de su mala pinta.”

Aunque el juego de exclusiones no termina aquí. Cuando Williams decide incluir este relato autobiográfico en su ponencia del simposio “Voces excluidas”, financiado por una revista jurídica, se le devuelve la copia del artículo muy corregida y eliminadas de la misma no sólo las referencias a Benetton, sino “todas las referencias a mi raza, porque era parte de su ‘política editorial’ no permitir descripciones fisonómicas.” El derecho a la autobiografía —narrar la propia vida— termina por ser un privilegio aso-

ciado a la clase, al género, la raza o las orientaciones sexuales de los protagonistas, que no todos tienen ni tienen en igual medida.

De eso saben mucho las mujeres quienes, en tanto colectivo al margen del discurso de autoridad, han pasado siglos tratando de diseñar unos proyectos autobiográficos que han terminado por configurarse como un nuevo modo de contar la historia; una historia que en el camino ha perdido la mayúscula y con ella buena parte de las exigencias narrativas que ésta impone. Son las mujeres, hablando de sus exclusiones y sus autobiografías negadas, quienes han establecido el primer paso hacia ese cambio radical de paradigma al cual han seguido luego parámetros como la orientación sexual y la raza.

Lo saben las mujeres negras como Adrian Piper, una artista que por tener aspecto de blanca en sus puestas en escena explora el malestar

que este hecho causa entre la gente que va encontrando²³. En los años 70, cuando empieza a trabajar, Piper imprime una serie de tarjetas que reparte, por ejemplo, entre aquéllos que, al no detectar que se trata de una persona negra, hacen algún comentario racista. Las tarjetas de visita, diseñadas al modo de tarjetas de empresa, llaman la atención sobre la poca delicadeza del interlocutor: las apariencias pueden llevar a situaciones tan embarazosas como la que están viviendo en ese momento.

En esa misma línea de revisión de género, clase y raza se sitúa la obra de Eleanor Antin, quien en sus *performances* adquiere varios aspectos diferentes que no se limitan a ser disfraces para la actuación sino verdaderas actitudes que a veces se prolongan en la vida real. Algunos de estos disfraces invaden su vida cotidiana rozando casi un terreno esquizofrénico. En su *Teatro del yo* la *performer* se transforma en presencia y en esencia, siendo las metamorfosis el punto para una meditación sobre el travestismo como una terapia de exploración sobre las verdades múltiples del *yo* y su relatividad. "Me resulta útil pensar que mi alma está presidida por cuatro personajes— una Bailarina, un Rey, una Enfermera y una Estrella de cine Negra. Al dividirme entre estos cuatro personajes he aprendido mucho sobre mi vida y mi propio personaje así como sobre mi situación en el mundo", comentaba Antin.

Estos personajes simbolizan cuatro aspectos del *yo*, cuatro facetas de personalidad. Como explica Whitters, la Bailarina representa al artista, la persona que se ha hecho a sí misma y Antin se encarna en Eleanora Antinova, una bailarina negra que trabajó con Diaghilev hacia los años 20 —en su aceptación real del personaje la *performer* lleva años escribiendo las memorias de este personaje en apariencia inexistente, afianzando su ser a través de una historia continuada. La Enfermera encarna el ideal de ayuda al prójimo y toma tanto el aspecto de una enfermera moderna como el de Eleanor Nightingale.

El personaje que menos se ha desarrollado ha sido la Estrella de cine negra al ser Antin consciente de que ser negro no era en sí mismo una profesión, mientras su transformación en

Rey ha seguido una evolución parecida a la de los otros personajes. Una de las primeras formas que el Rey tomó fue la encarnación de Carlos I, pasando luego a convertirse en un rey negro, el Desdichado, tal vez una de sus más populares caracterizaciones (Fig. 18).

Cuando, llevando la mascarada a la extremas consecuencias, en 1980 decidió pasar dos semanas en Nueva York vestida de bailarina negra, al encontrarse en una galería tuvo ocasión de comprobar la forma en que era observada por un chico de color que había ido a entregar algo al local. Se preguntó entonces si el muchacho había percibido el engaño o si se había sentido incómodo al notar algo raro, incluso pretendiendo no verla.

"Imagino que reacciona intuitivamente, como consecuencia de una larga experiencia ante señales mezcladas o imperfectas, del mismo modo que reacciona la gente de color en general ante determinadas señales —y elimina el problema rechazándolas del mismo modo que me rechaza a mí. Es el viejo truco de los débiles, resolver el problema haciendo que no existe. Como mujer yo también he usado ese truco."²⁴ Pero en esa ocasión Antin es la fuerte, a pesar de conocer las estrategias de los débiles a partir de sus propias experiencias —a veces los papeles se cambian. Así, su disfraz de rey negro al que llama *El Desdichado*, simboliza el juego de los opuestos en el que un rey —el hombre poderoso— no sólo es negro —parte de una minoría—, sino infeliz. En el fondo, lo importante no es cómo se ve uno o cómo le ven los demás, sino cómo debe verse uno mismo y qué imagen debe proyectar hacia el exterior; cómo ven los demás aquello a través de lo cual uno se ve a sí mismo. ¿Quién es uno mismo?

Uno de los casos más curiosos que se constituye como un extraño producto cultural de los años 70 es sin lugar a dudas Laurie Anderson, quien incongruentemente llegó al número uno de ventas con una canción antipatriótica, *O Superman*. Las estrategias de la *performer* se basan, como en muchos otros casos, en una distorsión del *yo* que no se manifiesta en la imagen andrógina con la que salía a escena desde las primeras actuaciones —eso no haría



Fig. 18. Eleanor Antin, *Portrait of the King*, 1972.

sino recoger la tradición de las mujeres que se replantean lo femenino desde sus mismas raíces, reflejada en los varios estereotipos americanos que aborda.

Algunos son poderosos, otros menos y, sin embargo, Anderson se presenta siempre igual, disfrazada de hombre; se apropia de los símbolos masculinos y se proyecta poderosa. Aunque lo más interesante de Anderson es la forma en la cual sitúa al espectador ante un mundo de travestismo mecánico cuando en 1986 y adelantándose a muchas de las propuestas posteriores en la red, distorsiona su imagen convirtiéndose primero en un enano, el secretario, porque desde que es famosa no puede trabajar, dedicada sólo a las entrevistas.

El secretario es quien hace el trabajo mientras ella lee el periódico, trastocando los roles tradicionales. El hombre es quien produce,

quien es explotado por la mujer y obliga a recordar cómo a menudo las mujeres han creado para los artistas y cómo ellos se han apropiado de su obra. No obstante, el juego pone en evidencia otra cuestión básica: este hombre no tiene entidad propia, es el otro yo de la *performer*, lo esquizofrénico que sólo existe en tanto en cuanto ella existe y no sólo porque su cuerpo ha sido la base para esa transformación mecánica y porque ella lo ha creado, sino porque Anderson/mujer es la imagen que el público conoce. Ella es quien tiene el poder, y sin ella, todo lo que él haga será inútil porque en el *show business*, como en el mundo del arte, lo importante es la imagen que se proyecta y en este caso también está claro quién manda.

Luego, rizando el rizo, el secretario estará demasiado ocupado y se reclonará en una secretaria gigante: otra vez volverán a contar su vida.

Fig. 19. Antoni Abad, *Últimos deseos*, 1995.

La identidad en Anderson era ya por entonces nómada, aludiendo a un tiempo, a un desplazamiento y a una omisión, proponiendo un nuevo catálogo de diferencias a la carta que, al subvertir la identidad y el rostro y junto con ellos los valores que imponen el mundo, incluida la noción del espacio, situaba al espectador en la cuerda floja, sin saber bien cómo gestionar esas nuevas proposiciones narrativas.

Por esos mismos años, andando sobre el alambre el funambulista de Antoni Abad

–*Últimos deseos* de 1995–, pies descalzos, condensaba el espacio, rostro escondido, y obligaba al espectador a revisar su mirada. Y con ella, su subjetividad, porque ya se sabe que en la cultura occidental la subjetividad conforma la mirada tanto como la mirada conforma la subjetividad (Fig. 19). He aquí, en ese desplazamiento de la mirada, en esa *desfamiliarización* del espacio de los espectadores con mucho de metáfora de un trapecio, una forma supina de subversión.

NOTAS

¹ Russo, M., *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Nueva York y Londres, 1994, pág.

95ss.

² Hewison, R., *Future Tense. A New Art for the Nineties*, Londres, 1990, pág. 76.

³ Kristeva, J., "Aproximación a la abyección" (fragmento del capítulo

del mismo título en *Pouvoir de l'horreur*, París, 1983. Traducción al castellano de S. Tubert, "La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual" (ed. E. de Diego), *Revista de Occidente*, febrero, 1998.

⁴ Catelli, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, 1991, pág. 17-18.

⁵ Heller, P., "A Quarrel over Bisexuality", *The Turn of the Century German Literature and Art. 1890-1915*, The McMaster Colloquium on German Literature, Bonn, 1978.

⁶ Barthes, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, 2004, pág. 18.

⁷ Para Alice Austen se pueden consultar Novotny, A., *Alice's World: The Life and Photography of an American Original/Alice Austen, 1866-1952*, Old Greenech (Conn.), Chatham Press, 1976 y el artículo de Butler, S., "So How Do I Look? Women Before and Behind the Camera", *Staging the Self.: Self-Portrait Photography 1840s-1980s* (Cat. Exp.), National Portrait Gallery, Londres, 1986, pág. 52-53.

⁸ Steward, S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, and the Collection*, Baltimore, 1984, pág. 108.

⁹ Torrez, D., "Gloria Mestre y las fieras", *Luna Córnea*, núm. 29, México, 2005, pág. 128.

¹⁰ "Karen Finley", *American Art in the Late 80s* (Cat. Exp.), The Institute of Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston, 1988, pág. 84.

¹¹ Berger, J., *Ways of Seeing*, Harmondsworth, BBC/Penguin, 1972, pág. 87.

¹² Dow Adams, T., *Light Writing and Life Writing. Photography in Autobiography*, Chapell Hill y Lonfres, 2000, pág. 1.

¹³ Idem, pág. 4.

¹⁴ Gilmore, L., *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self Representation*, Ithaca y Londres, 2001.

¹⁵ Gammel, I., "Mirror Looks. The Visual Performance Diaries of L.M. Montgomery, Baroness Elsa von Freytag Loringhover, and Elira Bach", *Interfaces. Women / Autobiography / Image / Performance* (ed. S. Smith y J. Watson), Ann Arbour (Michigan), 2002, 293ss.

¹⁶ Isaak, A.J., "In Praise of Primary Narcissim: the Last Laughs of Jo Spence and Hannah Wilke", *Interfaces. Women / Autobiography / Image / Performance* (ed. S. Smith y J. Watson), Ann Arbour (Michigan), 2002, pág. 49ss.

¹⁷ *Francesca Woodman* (Cat. Exp.), Providence, Roma, Nueva York, 2000.

¹⁸ Sayre, H.M., *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, 1989. Sobre el uso de la autobiografía en la perfor-

mance ver Jones, A., *Selfimage. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Londres y Nueva York, 2006. Otra contribución importante para revisar algunas estrategias en los orígenes y desarrollo de la performance es la exposición *Ver bailar*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2007.

¹⁹ Sobre el trabajo de muchos de estos artistas ver Vergine, L., *Body Art and Performance. The Body as Language*, Milán, 2000.

²⁰ Lifson, B., *Samaras. The Photographs of Lucas Samaras*, Nueva York, 1987, pág. 13.

²¹ Minh-Ha, T., "Grandma's Story", *Women, Native, Other: Writing, Poscoloniality and Feminism* (Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1994, 119.

²² Marcus, L., "Theories of Autobiography", *The Uses of Autobiography* (ed J. Swindells), Londres y Nueva York, 1995, pág. 21-22.

²³ Piper, A., *Talking to Myself. The Ongoing Autobiography of an Art Objec*, Bruselas, 1974.

²⁴ Whithers, J., "Eleanor Antin: Allegory of the Soul", *Feminist Studies*, Primavera, 1986, 21- 22.