

Retazos de memoria: reflexiones en torno a *Connection>Europa II*, Festival Internacional de Arte de Performance

Marla Freire Smith, PhD*

El pasado 18 de noviembre de 2017 se desarrolló la segunda jornada del *Festival Internacional de Arte de Performance Connection*, organizado por Perfolink en el Parque Cultural de Valparaíso. En esta nueva versión, titulada *Connection>Europa II*, el evento estuvo centrado en la figura de Boris Nieslony, uno de los mayores exponentes dentro de la performance europea de los últimos cuarenta años. El proyecto de Perfolink, que busca e incita cruces constantes, en su segunda versión subraya nuevamente el objetivo inicial: *Connection* se trata ante todo de un diálogo entre diferentes latitudes, y, en este caso, también de un intercambio de obras, aprendizajes y saberes, entre dos organizaciones importantes dentro del ámbito de la performance, como PAErshe.org de Alemania y Perfolink de Chile.

En este texto, me centraré en la figura de Nieslony para dar un contexto general a la mirada que primará sobre esta segunda jornada, para luego comentar y proponer algunas lecturas a las obras que fueron presentadas aquel día por Boris Nieslony, Katiushka Loyola, Marita Bullmann, Ki Niet A IK'tein, Verónica Cruz y Anja Ibsch. Quisiera destacar que la variedad de artistas, tanto como de propuestas, posibilita una confluencia de imágenes y saberes que generaran diálogos interesantes en torno al cuerpo, su relación con el espacio y los objetos, así como sus posibilidades en relación a los objetos y a la memoria.

La performance como archivo

El trabajo de Boris Nieslony, tanto como archivista o artista, no deja indiferente. De una u otra forma, desde su obra es capaz de llevar al otro/a a su propio trabajo y les involucra en su memoria. Ahí es donde está su fuerza: el lenguaje que utiliza resuena de acuerdo a cada contexto particular, pues se trata de acciones sencillas que pueden interpretarse de múltiples formas. Para comprender esto, es preciso dar un marco general a su trabajo y sus búsquedas, por ello comentaré brevemente algunas de las experiencias que el mismo Nieslony compartió en una charla cuatro días antes de la muestra de obras en Valparaíso, a propósito de su trabajo con objetos.

Nieslony no sólo reflexiona acerca de la memoria en su obra de performance, sino que también levanta (y construye) memoria de forma literal, a través de una de las preguntas que le mueve desde 1978: ¿cómo documentar performance?. En sus inicios, Nieslony organiza eventos experimentales de arte, donde evidencia su interés por los

estudios antropológicos, así como por las colecciones de documentos sobre instalaciones o performances. Allí es cuando comienzan también sus diálogos con otros/as artistas, donde no necesariamente la palabra era el mensaje, sino la acción. Nieslony busca la coherencia entre aquello que dicen trabajar ciertos/as artistas y lo que se desprende de su obra. Algo así como una interpelación frente a “lo que se hace v/s lo que se dice hacer”.

Nieslony comenta también que en una ocasión invita a diferentes artistas a participar durante treinta días en esa búsqueda de coherencia entre la obra y los conceptos escogidos. En aquella oportunidad, se genera un buen volumen de documentación, aunque no se siguen los pasos habituales de finalización de un encuentro de aquellas características. Si bien el registro era lo importante para él, toma la decisión de no hacer un catálogo y la idea deriva en una caja-móvil. Un archivo que se mueve entre encuentro y encuentro, y, que al mismo tiempo, va creciendo. Esta obra, denominada “Caja Negra” es el comienzo del proyecto que, en un principio, sólo duraría un mes. Pero en 1991, aquella caja ya contaba con cientos de archivadores. Aunque la pregunta seguía existiendo sin respuestas, y, esta vez, se ampliaba: ¿cómo documentar performance?, ¿cómo conservar las acciones?. Desde esta investigación surge otra arista de su trabajo: la relación de las personas con los objetos y la relación entre objetos. A este respecto, Nieslony nos habla de lo que para él da respuesta a través de la idea de ilusión. Aquí, el fenómeno estético es visto como un fenómeno etnográfico al tiempo que antropológico. Pero sus preguntas siguen: ¿Cómo un archivo de performance puede generar conocimiento?

Nieslony continúa en su trabajo la búsqueda de esa memoria. Así es como al cabo de unos años, realiza una serie de seis mil fotografías donde se relacionan artistas con distintos materiales, esta vez haciendo acciones básicas: caminar, pararse, sentarse, comer, entre otras. Y la pregunta inicial vuelve a presentarse, pero esta vez junto a otras: ¿cómo generar conocimiento con el archivo de performance realizado anteriormente?, ¿cómo, la teoría y la práctica, logran juntarse e intentan dar respuesta?, ¿cómo presentar el contexto de un pensamiento de forma diagramática?. Estos cuestionamientos podemos verlos en la secuencia de los trabajos de Nieslony: las emociones se cruzan, se vinculan constantemente con el hacer y el hacer con la teoría. Y estos a su vez, con los objetos. Pero también nos da la clave, de cierta forma: “cuando clarificas tu mente, clarificas tu hacer”, tal como ha señalado en su charla.

Lectura de obras: Connection

Don't know yet es la pieza que presenta Boris Nieslony en este Festival. Una obra cruda, difícil de presenciar debido al carácter explícito de las imágenes utilizadas por el artista. Memorias y existencias arrebatadas que Nieslony enseña en los registros de fotografías de diversos rostros mutilados, al tiempo que trabaja las posibilidades expresivas de su voz a través de gritos, sonidos guturales y lágrimas que cada tanto parecen

escapársele. Nieslony va incorporando, uno a uno, registros fotográficos que podrían pertenecer al holocausto alemán y los vuelve a poner boca abajo, sobre un manto blanco. Detrás de él, un muro de concreto en un lugar reconvertido e higienizado (no olvidemos que el parque donde se desarrolla este festival, fue una cárcel en su momento). El dolor igualmente, pese a lo reconvertido, vuelve sobre el lugar. Nieslony se golpea varias veces contra aquel muro, quizás intentando sentir dolor físico, o bien, de forma metafórica, interpelando la memoria cuando ésta ha sido trabajada y reconfigurada. Mientras, en la sala del lado se oye de fondo un ensayo de cueca, no puedo sino pensar que esta obra nos habla también de nuestra propia memoria e historia como territorio: cuerpo y memoria arrebatados.

La memoria congelada que nos presenta Nieslony a través de las fotografías, todas de rostros a escala que sobrepone al suyo antes de emitir sonidos y gritos, parece ser su propia historia. Pero lo cierto es que además se le puede añadir otra lectura, y, quizás de alguna forma, Nieslony da voz a las historias que están retratadas en las imágenes. Con el sonido que él emite, ya no son sólo registros fotográficos, pues pareciera que cobran vida a través de su aliento. En ocasiones, el sonido ni siquiera puede salir de su boca, que a ratos queda inmóvil, al igual que las imágenes. La fragilidad de los cuerpos registrados subraya también la fragilidad del cuerpo del propio Nieslony, negándose al olvido. Esto, junto a su resistencia de dar final a la acción, poniendo un paño blanco sobre las imágenes que comparte, evidencia que se resiste al dicho olvido. La insistencia a ser borrado y desechado queda de manifiesto en esta secuencia, al igual que cuando Nieslony se azota contra el muro mientras los registros de mujeres, hombres, niños y niñas pasan delante de su rostro. La relación entonces, de Nieslony con el objeto, es con la memoria que éste evoca, y con la ficción que existe en tanto hay construcción de memoria. Hacia el final de su acción, el ambiente en la sala es sobrecogedor y se percibe intensamente el dolor físico y emocional del artista, pero también de todos quienes estamos allí a causa de las resonancias que (nos) evoca.

En otro sentido, y dando un giro completo dentro de este relato, está la obra de Katiushka Loyola, quien a través de una obra llamada *Sin Título*, invita a dejarnos llevar por la experiencia estética. Para comentar su obra, debo señalar que sus acciones son realizadas en un contexto específico: en medio de la sala un cordel cae hasta el suelo, con una serie de campanillas pequeñas y doradas dispuestas a lo largo de él, en cuyo extremo hay un lápiz grafito amarrado, sobre un pliego de papel blanco sujeto al suelo. Loyola está en la sala cuando ingresamos, arrodillada en el pliego de papel, y entonces comienza su acción, centrada sobre todo en el dibujo, en el grafismo, pero también en el sonido a través de una obra lúdica, aunque en ocasiones, también de bastante tensión visual. Loyola comienza moviendo el cordel con campanillas, las que ella también tiene incorporadas a su cuerpo, en una especie de pulsera que lleva sobre uno de sus tobillos. A cada movimiento, una secuencia de sonidos. Loyola nos hace pensar en el dibujo, pero también en la escritura, que son, después de todo, palabras dibujadas, registros de memorias que de lo contrario se

perderían. A través de gestos rápidos, nos lleva a pensar la línea, pero se trata de una línea que es quebrada, que puede incluso estar atrapada en la acción y en el acto de “querer decir/querer escribir”. La consonancia entre el sonido de las campanillas cada vez que la artista se mueve es evidente respecto del grafismo que queda. Las campanillas están amarradas en uno de sus pies, pero también en el cordel que sostiene el lápiz, dando cuenta lo que ocurre “cuando la línea sale de paseo”, como dijera en alguna ocasión Paul Klee, en relación al dibujo. En definitiva se trata de dejar una huella, de forma literal pero también metafórica: ¿qué otra cosa son sino nuestros pasos, nuestros textos y/o nuestros escritos?. Loyola hace una gradiente sobre el papel, de forma quizás intuitiva, porque el lugar lo pide: a esa hora, la luz se cuelga de diferentes formas dentro de esa sala higienizada. Pero no es fácilmente perceptible, ya que la iluminación propia del lugar, anula muchas veces las distintas luces y sombras que, si se pone atención, podemos igualmente percibir.

El ritmo está presente en todo momento: con sus movimientos y saltos sobre el lugar, pero también desde su escritura-dibujo. El grafismo que hace Loyola desde el sonido y el lápiz, (que aunque está amarrado al techo bien podría entenderse como una extensión de su cuerpo) busca dejar su marca, ya fuera a través del trazo o de una incisión en el papel, como podría haber ocurrido. El gesto del lápiz amarrado puede incluso retrotraer a las viejas escuelas, cuando se amarraban a los pupitres. Una analogía que puede hacernos reflexionar acerca del proceso de adoctrinamiento escolar: lo que debe ser aprendido, y, por supuesto, de cómo debe aprenderse. En ese sentido, el llamado puede ser también a apropiarse y recuperar la memoria. A escribirla, sin más. Quizás por ello puedo leer en esta obra, lo que significa escribir desde la voz propia. Recuerda el vértigo que significa estar ante la hoja en blanco o el lienzo en blanco. Ese vacío que por momentos puede comerse a quien (no) lo enfrente. En esta obra, la alternancia entre movimiento, acción, tensión y quietud están presentes a partir del sonido. La interpelación que hace a las miradas de espectadores/as es un momento muy interesante, pues al acercarse a cada persona, rompe la zona de seguridad que el papel, de forma virtual, hace en el espacio. O bien, la encarcelación que también puede proponer, esa barrera entre nosotras/os que presenciamos y ella, que realiza la acción. El acto de dibujar es evidente, pero el acto de escribir está implícito.

En la misma senda de no imponer alguna evidencia ante lo que se presencia, está el trabajo de Marita Bullmann, llamado *Untitled*. Esta vez, es realizado en el exterior, en uno de los sectores del patio del Parque. La artista se sitúa con algunos elementos de uso cotidiano, como un vaso de cristal, una tetera pequeña, un poco de agua y unos guantes amarillos que llevaba puestos. Luego de una serie de acciones, de movimientos lentos alrededor de un árbol, Bullman se cuelga desde una de las ramas delgadas de éste, para sostener su tetera y verter agua sobre el vaso que estaba sobre el suelo, lentamente. Una vez lleno, lo coge y pone sobre una de sus mejillas, para terminar soltándolo y quebrándolo de un golpe. En esta obra, bien podría buscarse una clave desde lo cotidiano para leerla: Bullman se apropia de acciones pequeñas que pueden ocurrir alrededor, poniendo su

atención en aquello que no es demasiado grande ni espectacular: la cotidianidad. Ve en ella un punto de atención, sino de cuidado: cuando se trastoca la cotidianidad, todos/as sin excepción, parecen notarlo. En este mismo hilo respecto de la cotidianidad, pero en relación a las comunicaciones, está el trabajo de Ki Niet A IK'tein, titulado *BKP*, que se centra en la fluidez de la comunicación hasta su completa saturación. En esta obra, donde no hay expresiones ni rostro, por estar el artista oculto detrás de una máscara, nos propone el dilema de formar parte de una colectividad y el peso que tenemos como individuos –y sujetos— dentro de un sistema mayor, pero donde no necesariamente se tiene una conciencia del otro/a. Desde un vacío inicial, compuesto por cada una de las piezas de rompecabezas que ha entregado al grupo de espectadores y que a partir de este momento pasan de espectadores pasivos a activos, Ki Niet interpela a la participación activa como sujetos dentro de su obra: crea el ambiente, más no la acción determinante, que ocurre por voluntad de los/as asistentes. Como si de un tablero se tratase, al cabo de un tiempo cada sujeto lleva su pieza de rompecabezas, que tiene una inscripción al reverso que parece ser un código, a formar parte del entramado mayor. Pero esta fragmentación de forma (sin figura) nos hace reflexionar también respecto de la alternancia entre sonido y silencio, entre palabras, interferencias y mensajes. No obstante, esta alternancia de sonidos (y/o códigos) puede leerse también en el nombre que el artista ha escogido para ser llamado por otros, pues se trata de un cuasi palíndromo, una suerte de bucle permanente. Una idea que se ve reforzada al finalizar la acción, cuando es posible oír como algunos teléfonos móviles dentro de la sala se activan y reciben llamadas entre sí, dejando oír en la sala sus mensajes aleatorios con efecto de *delay*: la mascarada de la comunicación ha evidenciado su secuencia circular. Pero el sentido de vacío, también.

Desde otra coordenada se sitúa el trabajo de Verónica Cruz, quien nos presenta: *Ojos que no ven...* una obra que también podría leerse desde el vacío y la fragmentación, pero desde los cuerpos y el mito del amor romántico. Cruz comienza invitando a algunos/as asistentes a participar de su obra, de forma que el azar los va eligiendo e ingresan al espacio dispuesto para la acción, mediado por grandes círculos rosas sobre el suelo. En cada ocasión, las caricias y el tacto son los móviles de la acción, siempre desencadenante en un nuevo contacto. Desde intervenciones escritas sobre los círculos en el suelo, se espera que los asistentes intervengan el conocido refrán “ojos que no ven, corazón que no siente” con una segunda parte de libre configuración, como por ejemplo ha escrito una de las participantes: “ojos que no ven... una cálida bienvenida”. A través de este espacio de intimidad colectiva, Cruz guía la acción aún teniendo sus ojos vendados. Siempre es ella quien da el primer paso y guía a quienes participan de la obra. A través de esta idea de intimidad colectiva, en un claro guiño a las citas a ciegas, se trata de un encuentro que puede ser visto por todo el mundo, donde Cruz nos convierte en voyeur. Aquí el cuerpo es presentado y visto como un elemento de búsqueda y encuentros, desde lo sensorial y el placer, por sobre los compromisos sociales y/o afectivos.

Por otro lado, Anja Ibsch, presenta una obra titulada *Still_3*, marcada por una secuencia de acciones provocadoras que comienzan con algunas láminas y fotografías que la artista extrae de una maleta pequeña y que dispone en los muros del lugar. Una vez hecho, saca de la misma maleta una planta seca y se dispone a beber agua mientras la mira y nos observa a todos/as, en un gesto desafiante, donde pareciera que interpela al objeto pero también a quienes estábamos en aquella sala. De pronto, utiliza un gran pez muerto como un objeto. Lo muestra al salón y nos invita a seguirla hasta el exterior. En completo silencio, llega hasta un punto frente al mar, donde extiende el pez muerto a lo largo de su brazo y queda mirando fijamente el océano. En esta obra, Ibsch pareciera que busca hacernos reflexionar acerca de la empatía y desde la no-vida: ambos (pez y planta) tuvieron vida en algún momento pero no en ese entonces. No había nada que salvar. La *still life* en Ibsch se cumplía, ambos estaban suspendidos en un tránsito: la acción. Pero la naturaleza muerta, para nosotros/as, seguía siendo literal.

A raíz de este ejercicio de memoria, que involucra (re)leer para escribir desde lo presenciado en *Connection>Europa II*, me veo en la obligación de subrayar la importancia que tienen este tipo de encuentros y festivales. Instancias como ésta conectan realidades y contextos diferentes, reflexiones estéticas y una crítica a la realidad contemporánea. Pero también conecta escuelas y quehaceres artísticos que a partir de entonces, dialogan. Quizás todo esto ocurre porque las preocupaciones que el mismo Nieslony instalaba en sus inicios, como revisor de memoria y de acciones, siguen presentes. Por supuesto, las complejidades han variado, pero de una u otra forma siguen ahí. El archivo está en parte en nuestra memoria y en nuestro cuerpo, está presente de diferentes formas y se activa cada tanto, cuando presenciamos una situación que nos evoca alguna de las acciones de las que hemos sido testigos. Es en este instante en que los recuerdos parecieran transformarse para manifestarse en nuevas imágenes y acciones. Es entonces cuando el diálogo, a través de las acciones, ha sido puesto en marcha.

Asumir el papel de hacerlo desde la performance es un doble desafío, pues aún es preciso seguir alimentando el ojo y la capacidad crítica de (re) pensarnos desde nuestras coordenadas, desde nuestras realidades y cruzar nuestras miradas con otros/as. De una u otra forma, es lo que promueve la práctica del arte de performance: (re)conocer(nos) y (re)pensar(nos) desde nuestro territorio.

--

*Marla Freire Smith: artista e investigadora en arte contemporáneo y cultura visual. Es Dra. en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, entre otros estudios. Sus ejes de trabajo giran en torno al poder, los feminismos, la(s) memoria(s) y la(s) identidad(es).