






Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma  
de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres  
Departament d'Art i Musicologia

# **Sonido, cuerpo y música:**

***Ubiquitous listening* y espacio autobiográfico  
en piezas de performance y video arte**

Tesis doctoral  
de  
Úrsula San Cristóbal

Directora y tutora:  
Silvia Martínez García  
Programa en Historia de la Arte y Musicología  
Bellaterra, Junio de 2020

# Resumen

Esta tesis se ocupa del rol de los elementos sonoros y musicales en piezas que combinan los lenguajes de la performance y del video arte, y que no son consideradas arte sonoro. Propongo las nociones de espacio autobiográfico y *ubiquitous listening* como instrumentos para analizar obras que abordan aspectos autobiográficos haciendo uso de elementos sonoros y visuales, aportando además una revisión crítica de la bibliografía sobre el sonido y la escucha en el arte contemporáneo. Aplico estas nociones a dos casos de estudio: 1) performances y videos de Marina Abramović realizados entre 1971 y 1997 que permiten comprender el desarrollo de la pieza *Balkan Baroque* (1997); y 2) las fotografías y video instalaciones de Shirin Neshat realizadas entre 1993 y 1997 que permiten comprender la pieza *Turbulent* (1998). A través de una revisión crítica de la bibliografía que se ha ocupado de estas piezas, pongo en evidencia las consecuencias derivadas de la falta de atención a los elementos sonoros.

**Palabras clave:** Escucha, sonido, arte contemporáneo, espacio autobiográfico, performance art, video arte, Marina Abramović, Shirin Neshat.

**Title:** Sound, body and music: *Ubiquitous listening* and autobiographical space in performance and video art.

**Abstract:** This thesis deals with the role of sound and music in artworks merging the languages of performance art and video art, which are not considered sound art. I propose the notions of autobiographical space and *ubiquitous listening* as tools to analyze artworks addressing autobiographical aspects through sonic and visual elements. I apply both notions to two case studies: 1) live and video performances made by Marina Abramović between 1971 and 1997 that allow us to understand the piece *Balkan Baroque* (1997); and 2) photographs and video installations made by Shirin Neshat between 1993 and 1997 that allow us to understand the piece *Turbulent* (1998). Through a critical review of the bibliography that has dealt with these pieces, I highlight the consequences derived from the lack of attention to sonic elements.

**Keywords:** listening, sound, contemporary art, autobiographical space, performance art, video art, Marina Abramović, Shirin Neshat.

# Contenidos

Contenidos	2
Índice de figuras	4
<b>0. Introducción</b>	<b>7</b>
0.1. Objetivos	10
0.2. Enfoque y metodología	12
0.3. Estructura del texto	14
<b>1. Marco Teórico</b>	<b>16</b>
1.1. <i>Ubiquitous listening</i>	16
1.2. Espacio autobiográfico	24
1.2.1. Espacio autobiográfico en la teoría del arte	30
1.2.2. Narcisismo	34
1.2.3. Memoria	38
1.2.4. Síntesis de las características del espacio autobiográfico contemporáneo	43
1.3. Performance y video arte	45
1.3.1. Video performance en directo	48
1.3.2. Video performance grabada	49
1.3.3. Espacio autobiográfico: cuerpo, intimidad, música y tecnología	52
<b>2. Estado de la cuestión: Investigaciones sobre el sonido en el arte</b>	<b>70</b>
2.1. Del catálogo a la monografía: en busca de la escucha	72
2.2. LaBelle y el problema de la estética relacional	79
2.3. Video arte: el sonido en un entramado intermedial	86
2.4. Performance	94

2.5. Comisariado: visiones conjuntas de sonido e imagen	95
2.6. <i>Sound studies</i>	98
2.7. Filosofía, sonido y escucha	100
2.7.1. La idealización del sonido	100
2.7.2. La vista y el oído: un sentido en desmedro de otro	104
<b>3. Estudio de caso 1: Marina Abramović y los sonidos ignorados por la crítica</b>	<b>108</b>
3.1. Una breve introducción al sonido en la obra de Abramović	109
3.1.1. Descubriendo el sonido: Primeras Instalaciones sonoras	112
3.1.2. Del sonido al cuerpo y a la escucha del entorno: la serie <i>Rhythm</i>	119
3.1.3. La voz y los límites del cuerpo: videoperformances y grabaciones sonoras	128
3.1.4. Del sonido a la ópera: la exploración de lo trágico y lo sensual	141
3.1.5. La música como concepto idealizado	148
3.2. ¿Qué cantó la performer? <i>Balkan Baroque</i>	155
3.2.1. Descripción general	158
3.2.2. La crítica	161
3.3. Espacio autobiográfico	169
<b>4. Estudio de caso 2: Shirin Neshat</b>	<b>176</b>
4.1. Reconectar con el pasado perdido: la serie <i>Women of Allah</i>	177
4.2. La transición de la fotografía al audiovisual	198
4.3. <i>Turbulent</i> . Descripción y análisis	204
4.3.1. Las críticas	212
4.3.1.1. El poema	212
4.3.1.2. La música	216
4.4. Espacio autobiográfico	223
<b>5. Conclusiones</b>	<b>228</b>
<b>6. Referencias</b>	<b>234</b>

# Índice de figuras

Figuras 1 y 2. Laurie Anderson. *Home of the Brave* (1986). Fotogramas de video. p.57.

Figuras 3 y 4. Pipilotti Rist. *I'm not the Girl Who Misses Much* (1986). Fotogramas de video. p.61.

Figura 5. Pipilotti Rist. *Sip My Ocean* (1996). Instalación en el Guggenheim Museum de New York. Fuente: web del Guggenheim Museum. p.64.

Figura 6. Pipilotti Rist. *Ever is Overall* (1997) Videoinstalación (vista simulada). p.67.

Figura 7. Beyoncé. *Hold up* (2016). Fotograma de video. p.67.

Figuras 8 y 9. Izquierda: Bill Viola. *Ascension* (2005); Derecha: Beyoncé *Hold up* (2016). Fotogramas de video. p.67.

Figuras 10 y 11. Izquierda: Bill Viola. *The Dreamers* (2013); Derecha: Beyoncé *Hold Up* (2016). Fotogramas de video. p.68.

Figuras 12 y 13. Izquierda: Bill Viola. *The Deluge* (2002); Derecha: Beyoncé *Hold Up* (2016). Fotogramas de video. p.68.

Figura 14. Abramović. *Sound Environment White* en la Lisson Gallery 2014. Fuente: web de la Lisson Gallery. p.116.

Figura 15. Abramović. *Rhythm 10* (1973). Documentación fotográfica. Fuente: Biesenbach et al. 2010, 61. p.119.

Figura 16. Abramović. *Rhythm 5* (1974). Documentación fotográfica. Fuente: web del Moderna Museet de Estocolmo. p.124.

Figura 17. Abramović. *Rhythm 4* (1974). Documentación fotográfica. Fuente: web de Artnet. Galería Lia Rumma. p.127.

- Figura 18. Abramović. *Art Must be Beautiful...* Documentación fotográfica Art Festival Charlottensborg Copenhagen (1975). Fuente: Biesenbach et al 2010, 80-81. p.130.
- Figura 19. Abramović. *Art Must be Beautiful...* (1974). Documentación fotográfica de la grabación realizada en el SKC por Lutz Becker. Fuente: web del SKC. p.131.
- Figura 20. Abramović. *Freeing the Voice* (1976). Fotograma de video. p.135.
- Figura 21. Abramović. *Rhythm 0* (1974). Documentación fotográfica. p.135.
- Figura 22. Abramović y Ulay. *Bioguarde*. En *Audio Arts Magazine* 5 n.º 3 y 4. Fuente: Tate Gallery. p.140.
- Figura 23. Abramović. *The Biography Remix*. Documentación Fotográfica. Fuente: web del Festival de Avignon. p.143.
- Figura 24. Abramović. *Cleaning the Mirror I* (1995). Videoinstalación multicanal en 5 monitores. Museo Guggenheim de New York. Fuente: guggenheim.org. p.146.
- Figura 25. Magritte. *L'Évidence éternelle* (1930). Óleo sobre 5 telas. The Menil Collection. Houston, Texas. Fuente: moma.org. p.146.
- Figura 26. Abramović. *Goldberg*. Fuente: Zavarzina y Froliak 2016. p.154.
- Figuras 27. Abramović. *Balkan Baroque* Proyecciones de video (3 canales en 1). Fuente: (LIMA 2019a). p.157.
- Figura 28. Abramović. *Balkan Baroque* en la 58º Bienal de Venecia 1997. Foto: Attilio Maranzano Fuente: royalacademy.org p.160.
- Figura 29. Neshat. *Offered Eyes* (1993). De la serie *Women of Allah*. Fotografía de Plauto. Fuente: (Chiu & Ho 2015, 79). p. 181.
- Figura 30. Neshat. *I Am its Secret* (1993). De la serie *Women of Allah*. Fotografía de Plauto. Fuente: (Chiu & Ho 2015, 77). p.181.
- Figura 31. Neshat. *Allegiance with Wakefulness* (1994). De la serie *Women of Allah*. Fotografía de Cynthia Preston. Fuente: (Chiu & Ho 2015, 81). p.182.
- Figura 32. Neshat. *Rebellious Silence* (1994). De la serie *Women of Allah*. Fotografía de Cynthia Preston. Fuente: (Chiu & Ho 2015, 87). p.182.
- Figura 33. Neshat. *Faceless* (1994). De la serie *Women of Allah*. Fotografía de Cynthia Preston. Fuente: artnet.com. p.183.
- Figura 34. Mujer armada durante las manifestaciones en contra de Iraq. Teheran, junio de 1979. © A. Abbas/Magnum Photos. La pancarta de la derecha dice: "Yesterday's friends, Today's enemies" Fuente: Magnum Photos p.185.

Figura 35. Mujeres armadas durante los comienzos de la Revolución. Teherán 1979. © Keystone/Getty Images. Fuente: History Collection. p.185.

Figura 36. Tarjeta de Estudiante Internacional de la U. de California de Shirin Neshat (1981). Fuente: (Loos 2019). p.189.

Figura 37. Retrato de Neshat. ©Fotografía de Inez & Vinoodh (Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin). Fuente: (Ruiz 2018). p. 190.

Figura 38. Neshat. *Anchorage* (1996). Vista de la instalación en el puente de Brooklyn. p.195.

Figura 39. Neshat. *The Shadow Under The Web* (1997). Fotograma de vídeo. Fuente: artnet.com. p. 197.

Figuras 40 y 41. Neshat. *Turbulent* (1998). Vista de la instalación. Fuente: Obra social La Caixa. p.200.

Figura 42. Neshat. *Turbulent* (1998). Fotograma final. p.209.

Figura 43. Neshat. *Women Without Men* (2009). Fotograma. Escena de la boda de Amir Khan. Una mujer se lleva la mano a la boca mientras ulula y baila al ritmo del *Daf*. p.221.



# 0. Introducción

“the more video art spreads through galleries, the more it is disposed for public, group perception, the more it is as much about hearing as it is seeing and the more we do not hear this, at some deeper level”

(Hegarty 2015)

La música y el sonido han aportado importantes elementos al arte moderno y contemporáneo, tales como escucha, temporalidad, inmediatez, dinamismo, inmaterialidad y reconfiguración del espacio expositivo, entre otras (Kahn 1999; Kaduri 2016). La influencia de estos elementos es particularmente evidente en medios como la performance art y el video arte. Sin embargo, la crítica y la teoría no siempre parecen reparar en la importancia del sonido y de la escucha. Si bien en las últimas décadas han habido notables esfuerzos por abordar el rol de lo sonoro en el desarrollo del arte moderno y contemporáneo, el grueso de la producción teórica no parece haber prestado suficiente atención. ¿A qué se debe? ¿Estamos frente a una omisión o un despiste? ¿Se debe a una falta de competencias para hablar del sonido? ¿Cuáles son las consecuencias de este poco interés por lo sonoro? Quisiera ilustrar los alcances de esta problemática a través de dos ejemplos tomados del canon del arte contemporáneo.

En 1997 la performance *Balkan Baroque* de la artista/celebridad Marina Abramović fue premiada con el León de Oro en la 47 Bial de Venecia. La obra aborda el genocidio en la desaparecida Yugoslavia a través de una acción en vivo que dialoga con una instalación audiovisual. La interacción entre el video y la acción producía un interesante paisaje de músicas y

sonidos. Sobre esta obra se han escrito innumerables reseñas, críticas y análisis, y resulta curioso que en todas esas páginas se hable del sonido de manera tan marginal. Quien se interese por saber qué cantó Abramović durante la performance tendrá que comenzar una investigación desde cero, ya que nadie, ni siquiera la propia artista, indica el título de las canciones populares interpretadas durante la performance (ver sección 3.2). Quienes han escrito sobre la obra, por lo general se limitan a decir que había música y sonido. Lo que los elementos sonoros pudiesen aportar a la performance, no parece ser un argumento a considerar por la crítica.

Veinte años más tarde, en 2017, el León de oro de la Bienal de Venecia fue para la performance *Faust* de Anne Imhof, obra representante del pabellón alemán. Se trata de una pieza que aborda temas como el control, la individualidad extrema y la sexualidad post-género a través de gestos que transitan entre el erotismo, la violencia y la indiferencia. Un grupo de performers situados en un espacio de arquitectura nazi, interactuaban con diversos objetos de aire fetichista (jabones, toallas, vaselina, algodón, colchones de látex negro, cables, etc.) y realizaban diferentes acciones, entre ellas cantar. Además, había dos perros dóberman enjaulados, cuyos ladridos retumbaban en el espacio expositivo durante la acción. El sonido y la música eran elementos importantes en esta obra, pero la mayoría de las reseñas publicadas o no dicen nada (Machado 2017, 183), o lo mencionan de manera anecdótica (Fullerton 2017; Zedda 2017). Sólo un autor nos aporta el nombre de Billy Bultheel, compositor de las músicas de la pieza,<sup>1</sup> pero sin comentar nada más al respecto (Polera 2017). ¿Cómo colaboraba el sonido en la expresión conceptual de la obra? ¿Cuál era su rol a nivel performativo? ¿Qué inquietudes artísticas se manifestaban a través del trabajo sonoro? Son preguntas que nadie parece plantearse, ni siquiera la propia comisaria del pabellón alemán Susanne Pfeffer, quien solo se limita a mencionar la presencia del sonido en la obra de Imhof (Noemi Smolik 2017).<sup>2</sup>

---

1 Bultheel en su página de Soundcloud incluye un fragmento de la música usada en la performance: <https://soundcloud.com/anneimhof/hornscricket> Consultado el 20 de agosto de 2017.

2 En el texto de presentación del pabellón, la comisaria solo hace referencia al sonido de las voces como metáfora de individualismo de los performers: "Aimless

Los dos casos citados ilustran un mismo problema: la escasa consideración de lo sonoro como parte integrante de una pieza de arte contemporáneo. En los 20 años que separan ambas obras han proliferado las publicaciones al alero del *sonic turn* en el arte y las Humanidades, muchas de las cuales problematizan la escucha y la presencia del sonido en el espacio expositivo (véase capítulo 2). Sin embargo, parece como si nada hubiera cambiado. Concebir el arte como algo que va más allá de la experiencia puramente visual, y desarrollar la capacidad de escuchar las obras de la creación contemporánea que no son consideradas arte sonoro, sigue siendo una asignatura pendiente.

¿Se debe a una presunta falta de competencias por parte de quienes se ocupan de la crítica y la historia del arte, o a una dificultad inherente para describir lo sonoro? Diversas hipótesis se han manejado al respecto. Se ha dicho que no se puede reproducir el sonido de una obra de la misma manera en que se reproduce la fotografía de un cuadro: “Sound can of course be recorded now, but the sound of a particular installation cannot be reproduced in a book in the same way that an installation’s overall appearance can be visually represented by means of photographic documentation” (Heylen 2017, 10). La verdad es que tanto la fotografía como la grabación no son más que testimonios parciales de las obras que reproducen. ¿Por qué entonces se cree que el sonido es más difícil de representar? ¿No será esto un síntoma de una cierta idealización del sonido?.

A estos problemas para afrontar lo sonoro, hay que agregar la dificultad para entender la escucha como una práctica cultural específica. Numerosos estudios muestran que la escucha, al igual que la mirada, está modelada por aspectos históricos y sociales (Schmidt 2000; Becker 2004; Smith 2004; Lacey 2013; Quiñones 2015; Lacey 2017). No obstante, parece ser que en el mundo del arte aún existe la tendencia a creer que la escucha es una suerte de percepción universal, como si no fuese necesaria la misma cautela y el mismo espíritu crítico que se tiene ante una imagen. En algunos casos, la aplicación de generalizaciones apresuradas al sonido de una pieza de arte,

---

individuality persists even as it clusters into groups. They may sing together, but their song is of the I” (Pfeffer 2018).

puede caer en argumentos reduccionistas que no se aplicarían a una imagen. Por otra parte, las omisiones respecto al sonido pueden llegar a afectar la interpretación global de la obra. Como mostraré más adelante, la lectura de una pieza como *Balkan Baroque* de Marina Abramović cambia cuando se tienen en cuenta los aspectos sonoros.

El sonido y la música cumplen un rol importante en aquellas obras que se caracterizan por la exposición de la intimidad, un aspecto que se ha convertido en un rasgo esencial de la subjetividad contemporánea. ¿Qué estrategias teóricas se pueden desarrollar para comprender el papel de lo sonoro en estas obras? ¿Qué rasgos de la sensibilidad contemporánea podemos apreciar a través de su escucha? ¿Qué problemáticas del arte actual podemos abordar a través de su estudio?

## **0.1. Objetivos**

Este trabajo tiene dos objetivos principales: aportar una reflexión crítica sobre los escritos teóricos que han abordado el sonido y la escucha en el arte contemporáneo, y proponer algunas vías para comprender qué aporta el sonido en determinadas piezas. A partir del análisis de obras donde lo sonoro es un componente más y no el medio principal, y de una consideración crítica sobre la bibliografía especializada, intentaré comprender cuál es el efecto que produce lo sonoro en el contexto de una pieza de arte contemporáneo y cuáles son las consecuencias de ignorarlos. Qué roles pueden asumir el sonido y la música, cómo contribuyen al desarrollo conceptual de la obra y cómo afectan al público, son algunas de las interrogantes que intento abordar.

El contexto de referencia de esta tesis es el arte producido entre finales de 1960 y principios del 2000, principalmente en Europa y Norteamérica, y que ha sido teorizado en ámbito anglófono. Abordo obras que transitan entre los lenguajes del video arte y la performance dando importancia al sonido, y cuyas temáticas orbitan en torno a la autobiografía y la exposición de la

intimidad.<sup>3</sup> Se trata de obras que participan en lo que la teórica Amelia Jones denomina *self imaging*: “the rendering of the self in and through technologies of representation” (Jones 2006, xvii).

Los casos de estudio son obras de las artistas Marina Abramović y Shirin Neshat que comparten algunas características relevantes para esta indagación:

- La música y/o el sonido son componentes importantes dentro de la obra y sin embargo han sido poco comentados.
- Ambas combinan los medios expresivos de la performance y del video arte, usando el cuerpo como un elemento fundamental.
- Emplean elementos autobiográficos para ilustrar problemáticas relevantes para una comunidad más amplia, y plantean el problema de la representación de la propia cultura.
- Se trata de obras que son mostradas regularmente a nivel internacional y de las que existe una abundante bibliografía, lo que permite observar las tendencias de la crítica al momento de comentar los elementos sonoros.<sup>4</sup>

Pretendo materializar los propósitos arriba indicados a través de los siguientes objetivos específicos:

- Proponer las nociones de espacio autobiográfico y *ubiquitous listening* como instrumentos para analizar obras que abordan aspectos autobiográficos haciendo uso de elementos sonoros y visuales.

---

3 Abordo la noción de video arte en un sentido amplio, refiriéndome a piezas audiovisuales realizadas en contexto artístico, independiente de si el soporte es *videotape*, película o digital. En cuanto a la noción de performance, me baso en la acepción más sencilla del término propuesta por RoseLee Goldberg: “live art by artists” (Goldberg 2011, 9). Emplearé de manera intercambiable los términos acción y performance, y este último lo usaré al femenino (*la performance*) por tratarse de un uso recurrente en América Latina. Respecto a la ambigüedad y ubicuidad del término performance véase (Taylor y Fuentes 2011).

4 Otro elemento en común, es que se trata de artistas mujeres que emplean el cuerpo femenino como uno de los medios principales. Abordar la problemática de género en profundidad excede los límites de esta investigación, por lo que me limitaré a realizar algunos comentarios puntuales en cada caso.

- Aportar una revisión crítica de la bibliografía sobre el sonido y la escucha en el arte contemporáneo.
- Caracterizar el vínculo entre video arte y performance en relación a lo sonoro y a lo autobiográfico.
- Aplicar las nociones de *Ubiquitous Listening* y espacio autobiográfico al análisis de dos casos de estudio:
  - Las obras de Marina Abramović realizadas principalmente en solitario entre 1971 y 1997, y que permiten comprender el desarrollo de la pieza *Balkan Baroque* (1997).
  - La serie *Women of Allah* (1993-97) de Shirin Neshat que permite comprender las bases de la videoinstalación *Turbulent* (1998).
- Proponer una revisión crítica de la bibliografía que se ha ocupado de estas obras, destacando las consecuencias derivadas de la falta de atención a los elementos sonoros.

Además de los casos de estudio arriba referidos, en el marco teórico de esta tesis describo y comento varios ejemplos bien conocidos de la historia del video arte y la performance, donde el sonido, a pesar de su aparente simpleza, influye en la interpretación de la pieza. El propósito es ilustrar cómo se enriquece nuestra reflexión sobre obras del siglo XX al considerar el aporte de los elementos sonoros. Por otra parte, la abundancia de ejemplos responde a la necesidad de discutir sobre arte contemporáneo a partir de casos concretos documentados. Esto es especialmente relevante en una época en que algunas voces parecen más interesadas en criticar negativamente el arte contemporáneo, que no en estudiarlo en profundidad.

## **0.2. Enfoque y metodología**

El enfoque de esta investigación sigue ciertos principios derivados de los *performance studies* aplicados a la música. Es una aproximación que ya he puesto en práctica en precedencia (San Cristóbal 2012) y que supone abordar

un sujeto de estudio no por sus características materiales en sí mismas, sino por lo éstas son capaces de hacer en un determinado contexto sociocultural (Schechner 2002). Como ha expresado Alejandro Madrid en relación a la música, “una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer” (Madrid 2009, 2). Dicho de otro modo, en este trabajo me centraré en la dimensión performativa del sonido y de la música. En consecuencia, abordaré qué es lo que los elementos sonoros y musicales *hacen* en las diferentes obras analizadas, qué aportan a nivel plástico y conceptual, y qué relación construyen con la audiencia.<sup>5</sup> Dejo en claro que en esta investigación me basaré solo en el enfoque de los performance studies, dejando de lado otras características. La excesiva dependencia del concepto de performatividad de J.L. Austin, así como la tendencia a centrarse en la historia de la institucionalización de la disciplina, son algunos de los aspectos criticables de los Performance studies que prefiero mantener fuera de esta discusión.

Esta tesis se basa principalmente en la investigación bibliográfica y documental, intentando aportar una mirada crítica sobre las fuentes revisadas. Varios han sido los desafíos metodológicos afrontados. El primero se refiere a la relación entre la obra de arte y su archivo.<sup>6</sup> Formas artísticas como la performance art y el video arte no siempre pueden ser apreciadas en directo por quien investiga. En estos casos, el archivo es la única vía de acceso, con todas las problemáticas que ello implica. La documentación de una performance no preserva su memoria de manera imparcial. Construye y legitima ciertos puntos de vista e incluso puede contribuir a la formación de mitos y malos entendidos.<sup>7</sup> Con frecuencia hay casos en los que la

---

5 Para una breve síntesis sobre los conceptos de performance y performatividad, así como panorámica de los Performance Studies aplicados a la música véase (San Cristóbal 2018).

6 Para una discusión sobre performance art y archivo véanse (Jones 1997; Borggreen y Gade 2013).

7 La historia de la performance está marcada por algunos mitos que llegan a influir en la interpretación de las obras. Es conocido el caso de la supuesta mutilación genital realizada por el accionista vienés Rudolf Schwarzkogler en 1965, cuya documentación fotográfica fue considerada prueba de un hecho real durante décadas, incluso por historiadores como Henry Sayre (Sayre 1989, 2). La historiadora Kristine Stiles demostró que se trataba de un montaje (Stiles 1990),

documentación conservada ni siquiera tiene en cuenta todos los componentes de la pieza. Y cuando se trata de elementos sonoros, muy pocas descripciones suelen mencionarlos. Quien se aproxima al estudio de estas obras tiene que lidiar con esta ausencia y sus consecuencias. En ocasiones, al tener en cuenta el sonido, emerge una interpretación diferente de la obra. En la sección dedicada al análisis de las obras de Marina Abramović y Shirin Neshat intentaré poner en evidencia cómo las omisiones respecto a lo sonoro contribuyen a perpetuar lugares comunes y a construir ciertos mitos.

El segundo desafío metodológico tiene que ver con el análisis audiovisual del video arte. Los conceptos derivados de los estudios sobre cine o sobre la música en el audiovisual no siempre se ajustan a las características de este medio artístico. El eclecticismo de las diferentes propuestas hace imposible crear un léxico analítico único, siendo necesario abordar cada caso de manera singular. En este estudio me centro en el efecto que el sonido y la música ejercen sobre la audiencia, lo que implica ir más allá del análisis de la pieza en términos formales. Es necesario recurrir a toda la información contextual (condiciones del espacio expositivo, público, etc), para comprender la obra no como objeto sino como experiencia. Como se verá a lo largo de esta tesis, es la interacción entre elementos sonoros, imágenes, acciones, e incluso olores y condiciones ambientales, la que produce la experiencia de la obra

### **0.3. Estructura del texto**

En el primer capítulo refiero tres argumentos que fundamentan esta investigación: los conceptos de *Ubiquitous listening* y espacio autobiográfico, y la relación entre performance y video arte. Abordo algunos problemas que permiten comprender cómo se articula el espacio autobiográfico en el arte

---

pero el mito se encontraba bien arraigado y extendido más allá de la literatura sobre arte contemporáneo (Jarosi 2011). Incluso el filósofo de la música Stephen Davies se refiere a la acción de Schwarzkogler como un hecho real (Davies 2005, 116).



contemporáneo, tales como la fragmentación del sujeto, el narcisismo, y la exposición de la intimidad como vía para interpelar a la audiencia.

En el segundo capítulo aporto un estado de la cuestión sobre el sonido y la escucha en el arte contemporáneo, poniendo mayor atención en la performance y en el video arte. En este capítulo discuto algunas problemáticas recurrentes en la bibliografía, como la aplicación del concepto de estética relacional y la tendencia a idealizar el sonido en ciertas investigaciones filosóficas.

Los capítulos tercero y cuarto están dedicados a los casos de estudio. En el tercero abordo el sonido y la música en Marina Abramović. Trazando una panorámica que va desde sus primeras obras de la década de 1970 hasta sus trabajos de principios del 2000, intento mostrar cómo la artista pasa del sonido a la música, y cómo ello esta relacionado con la creación de un discurso autobiográfico. Bajo este marco analizo en profundidad la pieza *Balkan Baroque* (1997), abordando cómo la sonorización de la obra se relaciona con una representación arquetípica de los Balcanes.

El capítulo cuarto está dedicado a Shirin Neshat. En primer lugar contextualizo su obra a partir de la serie fotográfica *Women of Allah* (1993-97), donde la artista aborda el tema del exilio y la representación de la cultura de origen a través de elementos que transitan entre la realidad y la ficción, dando lugar a una obra deliberadamente ambigua. Estos aspectos están presentes en sus primeras videoinstalaciones y adquieren un nuevo nivel de expresividad gracias a la incorporación del sonido. En segundo lugar, analizo la videoinstalación *Turbulent* (1998) proponiendo una lectura crítica de la literatura sobre la obra. A partir de una descripción de los elementos musicales que componen la pieza, pongo en evidencia las imprecisiones y generalizaciones presentes en los escritos sobre *Turbulent*. Cierro este capítulo con un apartado sobre cómo el espacio autobiográfico en Neshat problematiza el sentido de pertenencia.

# 1. Marco Teórico

## 1.1. *Ubiquitous listening*

En el arte contemporáneo parece predominar un tipo de escucha diferente de la aplicada en ámbito musicológico, y que se parece mucho más a la escucha que ejercitamos en la vida cotidiana. Aquí se tornan útiles los conceptos de *ubiquitous music* y *ubiquitous listening* definidos por Anahid Kassabian. Según la autora, nuestra cotidianidad está marcada por la ubicuidad de la música. Se emite desde todas partes, desde altavoces camuflados en el espacio público hasta dispositivos situados en nuestra propia ropa, como bolsillos para auriculares, IPod, etc. Además coexiste con otros fenómenos acústicos del ambiente, disolviendo jerarquías entre música y sonido. Esta ubicuidad implica un tipo de escucha caracterizada por una falta de atención que, sin embargo, activa en nosotros una respuesta afectiva:

“That *listening*, and more generally input of the *senses*, however, still produces *affective* responses, bodily events that ultimately lead in part to what we call emotion. And it is through this listening and these responses that a nonindividual, not simply human, *distributed subjectivity* takes place across a network of music media”.

(Kassabian 2013, xi)

La autora ilustra el funcionamiento de este tipo de escucha a través de un ejemplo con el que fácilmente podemos identificarnos: al oír la música de un anuncio de telefonía que aludía al poder de las comunicaciones para unir a familiares dispersos por el mundo, a la autora se le llenaban los ojos de

lágrimas. Ella fue rápidamente consciente del nivel de manipulación y de clichés presentes en el anuncio, pero la respuesta afectiva inicial fue incluso más rápida. En otras palabras, la *ubiquitous music* actúa sobre nosotros a través del afecto (*affect*), entendiendo por tal: “the circuit of bodily responses to stimuli that take place before conscious apprehension.” (Kassabian 2013, xiii).

Este tipo de escucha que nos afecta de manera inconsciente, ha sido abordada por la musicología en relación al cine clásico de Hollywood (Gorbman 1987; Flinn 2001; Kassabian 2001) y más recientemente en el estudio de las músicas ambientales y de su correspondiente escucha ambiental (Martí 2002; García Quiñones et al. 2008; Fabbri et al. 2008). Una de las aportaciones de Kassabian en este contexto, es su énfasis en la dimensión afectiva de esta escucha y su influencia en la subjetividad. Según la autora, los sonidos ubicuos posibilitan un tipo de conexión entre sujetos. Esta sería una de las condiciones de la denominada *distributed subjectivity*.

Kassabian define este concepto como su propia versión de un fenómeno que ha sido descrito como “cyborg” por Donna Haraway, “network” por Manuel Castells o “rizoma” por Deleuze y Guattari. La autora señala que la *distributed subjectivity* se construye en y a través de nuestras respuestas ante determinados actos de cultura, como pueden ser la música o la televisión. Se trataría de una subjetividad no individual, que se articula como un campo donde la información fluye y conduce a una respuesta afectiva:

“Distributed subjectivity is, then, a nonindividual subjectivity, a field, but a field over which power is distributed unevenly and unpredictably, over which differences are not only possible but required, and across which information flows, leading to affective responses. The channels of distribution are held open by ubiquitous musics. Humans, institutions, machines, and molecules are all nodes in the network, nodes of different densities”.

(Kassabian 2013, xxiv)

Las *ubiquitous musics* cumplirían un rol preponderante en este entramado, comportándose como los “canales de distribución” (Kassabian 2013, xxiv). Para la autora “Distributed subjectivity suggests a vast field, rather than a

group of subjects or an individual subject, on which various connections agglomerate temporarily and then dissolve again. This field is significantly constructed through and with music". (Kassabian 2013, xxvi). Esta concepción de una subjetividad no individual, nos invita a repensar la relación entre quien investiga y su objeto de estudio. En lugar de concebir su relación como una subjetividad dinámica, Kassabian propone pensarlos a ambos como parte del vasto campo de la *distributed subjectivity*, un campo que no es ni exclusivamente individual, ni social en términos reduccionistas. Uno de los propósitos de esta subjetividad sería cerrar algunas de las brechas que caracterizan el ámbito académico: "distributed subjectivity is a way of closing the gaps that plague us—gaps between ourselves and our objects, between ourselves and our students, between ourselves and a whole range of others". (Kassabian 2013, xviii).

Volviendo a la escucha, es necesario mencionar que la *ubiquitous listening* no solo se da en presencia del muzak y en espacios públicos, sino que caracteriza nuestra relación con productos audiovisuales y artísticos de todo tipo (series, cine, videojuegos, instalaciones, etc). Esta escucha suele ser criticada negativamente, en parte por influencia de ciertos cánones musicológicos más tradicionales, donde la escucha tiende a ser concebida en términos polarizados: escucha atenta *versus* escucha distraída. Adorno fue uno de los principales promotores de la escucha consciente, vinculada al análisis musical y al conocimiento estructural de la música, una escucha que se oponía a la desatención propia del buen burgués (Adorno 1976). Si bien este modelo ha sido cuestionado desde dentro de la musicología (véase Subotnik 1996), aún se advierte su persistencia. Estudios recientes sobre tipologías y nociones de escucha en música demuestran cuán arraigada se encuentra la dicotomía entre escucha atenta y desatenta.<sup>8</sup> Otros escritos

---

8 En un estudio de corte sociológico, el musicólogo noruego Lars Lilliestam revisa una serie de tipologías de la escucha en textos sobre música, desde Adorno hasta estudios recientes. Uno de los elementos que más llama su atención es la tendencia a plantear la escucha en términos polarizados: "It is interesting to note that the type of classification that Rösing advocates, "attentive" and "inattentive" listening, commonly expressed in terms like "active" versus "passive" listening or "concentrated" listening versus "background listening", has become a kind of cultural public property that is not associated with any particular scholar or scholarly line" (Lilliestam 2013, 12).

ponen en evidencia cómo la noción de escucha atenta ha estado vinculada a una idea de racionalidad que excluye las emociones (Quiñones 2015, 50). Autores como Nicholas Cook han optado por distinguir entre escucha musical y escucha musicológica. La primera buscaría la gratificación estética y la segunda el establecimiento de hechos y la formulación de teorías (Cook 1990, 152).<sup>9</sup> El autor parece cambiar el nombre de los términos manteniendo parte importante del contenido, ya que la escucha musicológica tal como Cook la presenta, reenvía directamente a la idea de escucha racional, que en este caso se impone como instrumento de estudio.

La escucha atenta y racional ha sido considerada durante años como un modelo a aplicar en toda investigación musicológica. Pero cabe interrogarse: ¿Este ideal se adapta a las características de todos los objetos de estudio actuales? La *ubiquitous listening* nos confronta con el problema de la atención en relación a la escucha en el contexto actual. Kassabian señala que la atención se ha vuelto un bien escaso. Las cuotas de información y de productos culturales disponibles superan nuestra capacidad de consumo. Ante esta abundancia apabullante, la atención se vuelve fragmentaria y se aleja del ideal de las Humanidades de una atención focalizada y prolongada. Muchos productos culturales han sido creados aposta para este tipo de atención, lo que para Kassabian supone un complejo desafío para la investigación: "How can one study something to which one does not pay attention? How can one understand how people engage music inattentively through scholarly attention?" (Kassabian 2013, xxi). La *ubiquitous listening* nos permite abordar ciertos hábitos de escucha actuales, pero por sobre todo nos invita a cuestionar la concepción dicotómica de la escucha y la atención.<sup>10</sup>

El concepto de *ubiquitous listening* puede ser una herramienta útil para analizar lo sonoro en el arte contemporáneo por tres razones principales: 1) Es

---

9 "If by 'musical listening' we mean listening to music for purposes of direct aesthetic gratification, then we can use the term 'musicological listening' to refer to any type of listening to music whose purpose is the establishment of facts or the formulation of theories" (Cook 1990, 152). Cabe preguntarse hasta que punto la gratificación estética se encuentra separada de la formulación de teorías.

10 Véanse discusiones actuales sobre la *Attention economy* en ámbito cultural en (Crogan y Kinsley 2012).

un tipo de escucha que considera toda la información acústica (música y sonido) en tanto fondo sonoro cuyo protagonismo es esencial, a pesar de no ser evidente. Esto se aprecia en la conformación de ciertas video instalaciones y performances, donde los estímulos sonoros desempeñan un rol importante, aún cuando no sean evidentes para toda la audiencia. A menudo este rol es no es abordado porque los elementos sonoros no constituyen el medio principal. 2) Permite ir más allá de la condena *a priori* de la escucha distraída y se centra en los efectos que lo sonoro ejerce sobre el público. Como se verá más adelante, algunas obras de performance art recurren al sonido para generar un impacto emotivo en el espectador, algo que termina condicionando incluso la interpretación de la obra. 3) Por último, la propia Kassabian ha aplicado el concepto al estudio de piezas de video arte experimental armenio. A través del estudio de obras de Diana Hakobyan, Sonia Balassanian y Tina Bastajian, ilustra cómo los elementos sonoros y musicales pueden generar ciertos afectos compartidos entre los miembros de la audiencia, aún cuando no compartan los mismos códigos culturales ni interpreten la obra de la misma manera (véase Kassabian 2013, 20-32).

En este trabajo, más que proponer un tipo de escucha para el arte, lo que me interesa es centrarme en el impacto afectivo que los elementos sonoros pueden ejercer sobre la audiencia. Estos afectos se manifiestan a través de sensaciones como el horror, el rechazo o la incomodidad, entre otras, y son experimentadas por la audiencia en un primer momento. Si logramos ser conscientes de cómo el sonido y la música nos afectan, seremos capaces de interpretar no solo el rol de lo sonoro en el entramado de la obra, sino también los procesos de intersubjetividad que se activan en la audiencia y que en ocasiones influyen en las interpretaciones y teorizaciones sobre la obra.

Quisiera ilustrar el funcionamiento de la *ubiquitous listening* a través de la performance (279) *golpes* de la poeta y artista guatemalteca Regina José Galindo,<sup>11</sup> obra ganadora del León de oro en la 51 Bienal de Venecia en 2005.

---

<sup>11</sup> Para una revisión general del trabajo de Galindo, véase (Goldman 2006; Shtromberg 2015). Sobre la violencia de género en su obra véase (Amich 2017;

Galindo describe la pieza en los siguientes términos: “Encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera del cubículo” (Galindo s.f.). Esta pieza ha sido ampliamente citada, sin embargo la mayoría parece basarse en la descripción de la propia artista. Emilia Barbosa es una de las pocas autoras que refiere información específica sobre el contexto de presentación de la obra, aún cuando no declara explícitamente si se basa en algún testimonio o si ella misma fue testigo del evento. De acuerdo a su relato, la artista se azotaba con un látigo y la audiencia podía escuchar los sonidos de los golpes y de sus lamentos, pero no podía ver más que una pared iluminada del cubículo, mientras el resto del lugar se encontraba a oscuras (Barbosa 2014, 60). Para la autora, Galindo renuncia a la exposición visual de la violencia sobre el cuerpo femenino en un intento de criticar la espectacularización de la violencia ejercida por los medios. Esta idea abre ciertas interrogantes: ¿Acaso la amplificación del sonido no es también una espectacularización de la violencia? ¿Reemplazar la dimensión visual por la sonora implica realmente una apreciación crítica?.

La acción de Galindo logra implicar emocionalmente al público gracias al sonido, haciendo que las consideraciones críticas pasen a un segundo plano. Escuchar los golpes ejerce un afecto emocional inmediato en la audiencia: experimentan horror y rechazo ante unos sonidos que reenvían a una violencia de la que la artista ha sido testigo y de la que podría ser una víctima potencial.<sup>12</sup> Se trata además de un sonido realizado en directo, donde lo efímero del golpe parece ser también lo efímero de la existencia de las mujeres asesinadas en la memoria colectiva. Basándose en una distinción de Diana Taylor (Taylor 2003), Barbosa señala que los sonidos de la voz en la performance de José Galindo pueden ser considerados como archivo y como repertorio:

---

Blanco 2018).

12 Ese año 2005 el número de víctimas se habría elevado hasta 518. En la actualidad las estadísticas se mantienen. Alrededor de 500 mujeres son asesinadas anualmente en Guatemala. Véase (Grupo de Apoyo Mutuo. 2008).

“As archival material, it functions as a testimonial element, a personal non verbal narrative of pain and abuse that immediately provokes a response in the spectators. Similar to a visual projection, it illustrates and represents the victims’ pain with a significant level of shock, and it may contribute to a permanent record of an acknowledged reality. As part of a repertoire, because of its ephemeral character as a live performance event, it is an act of transfer between the performer and the audience. Metonymically, Galindo’s voice stands for the body of evidence of feminicide in Guatemala and acts out of disarticulation. Her moans and cries are instrumental in tormenting the spectators and eliciting sympathy and attention. No one in the room can remain indifferent to the constant ‘presence’ and ‘suffering’”.

(Barbosa 2014, 66)

Siguiendo a Barbosa, los gritos de Galindo actúan en parte como testimonio, al mismo tiempo que buscan una reacción en la audiencia a través del shock. El sonido ejerce un afecto inmediato sobre el público (horror y rechazo), antes de que pueda realizar cualquier otro tipo de reflexión consciente, tal como lo describía Kassabian. En esta obra se aplica la idea de *ubiquitous listening* porque para el público el sonido en sí no es tan importante como el reenvío que este hace a la violencia. Por ejemplo, la descripción de Barbosa no se refiere en profundidad a la voz de Galindo ni al tipo de amplificación (¿Cómo eran sus gritos? ¿Graves, agudos, desgarrados? ¿Había algún tipo de equalización o efectos en el micrófono?), pero sí al impacto emotivo que este producía y que la autora es capaz de interpretar desde la teoría de la performance. Además, la audiencia experimenta el horror ante la violencia aún sin conocer detalles específicos sobre la gravedad de la violencia de género en Guatemala. El impacto del sonido genera momentáneamente una subjetividad compartida, que prescinde de competencias específicas por parte de la audiencia. Esto no significa que el público comparta el mismo punto de vista ni que vaya a salir transformado de la performance. El impacto emocional producido por la inmediatez de la acción, no necesariamente se traduce en el desarrollo de una conciencia crítica a largo plazo. A veces el *shock* emocional impide abordar la pieza críticamente y evidenciar sus contradicciones.<sup>13</sup>

---

13 El *shock* puede provocar un fuerte impacto emocional en la audiencia, pero no necesariamente la invitará a reflexionar. Por otra parte, hacer sentir al público culpable o bien partícipe de una realidad aberrante, no siempre contribuyen a



En síntesis, este ejemplo muestra el funcionamiento de la *ubiquitous listening* y cuáles son sus consecuencias para la lectura de una obra de arte contemporáneo. (279) *golpes* ha sido aclamada por la crítica como una obra de carácter político y no parece haber lugar para el cuestionamiento. Considero que es el *shock* emocional provocado por el sonido lo que contribuye a esta interpretación y debe ser revisado desde una perspectiva crítica que se atreva a discutir las paradojas presentes en esta obra. Desde el punto de vista de quien teoriza, es fundamental sobreponerse al primer impacto afectivo y plantear una crítica más profunda sobre las problemáticas abiertas por la obra.

Las ideas propuestas por Kassabian se pueden complementar con el concepto de *subject position* propuesto por Eric Clarke (Clarke 1999, 2005). El autor recupera el término de la teoría cinematográfica y destaca su relevancia tanto en los estudios culturales como en musicología. Clarke lo describe como la manera en que la construcción de un film provoca una respuesta particular en la audiencia. Aplicado a la música, se definiría como: “The way in which characteristics of the musical material shape the general character of a listener’s response or engagement (involved, repelled, indifferent)” (Clarke 2005, 91).

Clarke señala que la *subject position* establece un punto intermedio entre dos polos: la idea de que cada perceptor construye su propio significado completamente individual e impredecible (relativismo de la teoría de la respuesta del lector), y la idea de que el significado está enteramente contenido dentro de las estructuras objetivas de la obra misma (determinismo del estructuralismo rígido) (Clarke 2005, 93). El autor cita como ejemplo una secuencia de la película *The Piano* de Jane Campion. La escena transcurre en la playa, donde se encuentra el piano que la protagonista Ada ha tenido que abandonar. Vemos a Ada tocando mientras su pequeña hija juega alrededor. Escuchamos la música de Michael Nyman y la cámara da vueltas alrededor de Ada, mostrándonos su expresión de placer y felicidad al tocar. Todo el dispositivo audiovisual nos conduce a interpretar

---

un cambio real de actitud. Jacques Rancière se ha referido a estas y otras paradojas del arte político. Véase (Rancière 2008).

la música como una expresión de libertad para la protagonista. Esto no significa que toda la audiencia comparta este punto de vista. De hecho si una persona se siente molesta ante una visión tan idealizada de la música, su opinión no hace más que confirmar la presencia del dispositivo audiovisual que intenta inducir una respuesta en la audiencia.

Aplicado al ámbito del arte contemporáneo, *subject position* se podría definir como la manera en que los elementos que componen una obra (sean sonoros, visuales, táctiles, olfativos o gustativos) inducen una particular respuesta por parte de la audiencia. Estos elementos nos afectan (en el sentido mencionado por Kassabian) aún cuando no siempre seamos conscientes de ello, y en algunos casos influyen en la interpretación que hacemos de una obra. Vuelvo al ejemplo de Galindo. Todos los elementos de la obra (el espacio a oscuras, la pared blanca iluminada, el sonido de los golpes y los gritos) nos conducen a experimentar horror y rechazo ante la violencia de género. Sin embargo, nuestra lectura de la obra puede ir más allá y evidenciar las contradicciones presentes, como por ejemplo la espectacularización de la violencia a través del sonido.

Aquí emerge un aspecto que me parece fundamental para el análisis de piezas de arte contemporáneo: en lugar de aclamar o rechazar una pieza sin más, considero que nuestra labor desde la teoría y la crítica debiera ser reflexionar sobre el mecanismo de la pieza. Es decir, debemos tener en cuenta cómo los elementos que la conforman nos conducen a una determinada lectura, y qué información relevante para la interpretación nos revela el conocimiento de dicho mecanismo.

## **1.2. Espacio autobiográfico**

Las obras que analizo en este trabajo juegan con la autorreferencia sin recurrir necesariamente al relato en primera persona. Además, no se agotan en la exposición de la propia historia y reenvían a problemáticas que interpelan a la comunidad. Para analizar este tipo de prácticas, recurriré a la noción de espacio autobiográfico entendida en un sentido amplio. A partir

de la lectura crítica de aportaciones realizadas desde los estudios literarios, pretendo delinear una definición operativa para el análisis en el ámbito del arte contemporáneo. Dejo en claro que en esta aplicación del concepto me centraré principalmente en los usos artísticos de la información autobiográfica y no en el estatus del sujeto respecto a la narración.<sup>14</sup>

Phillipe Lejeune aporta el concepto de espacio autobiográfico en un intento de abordar las maneras en que lo autobiográfico es definido en relación a diversos tipos de escritura. Dentro del espacio autobiográfico los límites entre los géneros de la autobiografía, la biografía, la ficción y el documental se encuentran constantemente redefinidos y contestados (Lejeune 1975, 1988). En otras palabras, dentro del espacio, lo autobiográfico no estaría condicionado por un único tipo de escritura. En otros textos Lejeune reflexionará sobre la ubicuidad de este impulso autobiográfico más allá del texto escrito, abordando en particular el cine experimental (Lejeune 2012).

Leonor Arfuch aporta una relectura crítica del concepto original de Lejeune en el libro *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, donde pone en relación algunos textos clásicos sobre la autobiografía como los de Paul Ricoeur y Paul de Mann. Nótese que la autora aún no emplea el prefijo “auto”, algo que solo hará en aplicaciones posteriores del concepto. Arfuch considera el espacio biográfico como “una dimensión de lectura” (Arfuch 2002, 22) que aplica a fenómenos que van más allá de la autobiografía tradicional. La autora matiza la definición de Lejeune al considerar que el espacio biográfico no es solo un “reservorio donde cada espécimen aporta un ejemplo” (Arfuch 2002, 22) sino un lugar donde convergen formas disímiles y donde, sin embargo, es posible identificar genealogías y relaciones, o “parecidos de familia” (Arfuch 2014, 73).

Para Arfuch, el espacio autobiográfico es fragmentario y sus límites son difusos, ya que no se restringe a una forma o estilo literario específico. En un razonamiento que acusa la influencia de Paul De Mann (Mann 1991), la autora señala que la biografía, la memoria colectiva, el testimonio y la autoficción,

---

<sup>14</sup> La discusión sobre estatus del sujeto como autor, narrador y personaje dentro de la autobiografía, queda fuera de los límites de este trabajo. Información al respecto en (Genette 1993).

se entrelazan libremente en el espacio biográfico. Los hechos se mezclan con el relato de “lo que pudo haber sido” y la propia memoria se confunde con los recuerdos de otros (“¿lo viví o me lo contaron?”). En el espacio biográfico también colapsa la distinción entre lo público y lo privado, dando lugar a una nueva “intimidad pública”. Una exhibición de lo íntimo que, en determinadas circunstancias, puede contribuir a la afirmación de ciertas identidades colectivas o aliviar ciertos traumas históricos dentro de una comunidad. Sin embargo, tal como advierte Paula Sibilia, la exhibición de lo privado conlleva el riesgo de convertir la intimidad en espectáculo (Sibilia 2008), una problemática que caracteriza nuestra relación actual con las redes sociales.

Considero que el concepto de Arfuch se revela útil para estudiar ciertas prácticas de nuestro presente. En una época donde la autoexposición puede ser considerada una característica primordial de la subjetividad contemporánea, la noción de espacio biográfico aporta una perspectiva de lectura mucho más abierta. No se limita a condenar el narcisismo de estas prácticas sino que analiza su complejidad y la red de relaciones que establecen con otras obras o imaginarios, así como su repercusión social.

En un primer momento, Arfuch aborda el espacio autobiográfico desde el análisis del discurso, pero en ensayos sucesivos la autora analiza prácticas que van más allá de lo verbal, y que se sitúan en algún lugar del espacio autobiográfico. Obras de arte contemporáneo de diverso tipo y piezas cinematográficas constituirían medios privilegiados para abordar la relación entre biografía y memoria:

“es el arte quizá, en relación con la memoria, el que aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del “relato de los hechos” para desplegar sin límites la dimensión de la metáfora, cuyo don es, volviendo a Aristóteles, el innegable privilegio icónico de “hacer ver el mundo de otra manera”. Potencia de la imagen –o de la palabra como imagen, en su textura poética y sensible– que toca otros registros de la percepción y, por ende, de la comprensión”.

(Arfuch 2014, 75)

Arfuch aborda principalmente obras relacionadas con la memoria traumática de la pérdida, en relación a delitos de lesa humanidad en Latinoamérica y en Europa (dictaduras, genocidios, etc). Se trata de piezas donde el relato transita entre el testimonio individual y la memoria colectiva. Interesantes son aquellos casos que afrontan la pérdida traumática de un ser querido, explorando alternativas poco convencionales para lidiar con la ausencia. Arfuch cita el film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, quien aborda la pérdida de sus padres montoneros durante la dictadura militar en Argentina y para ello reconstruye ciertas escenas con muñecos Playmóbil. Me gustaría agregar otros dos ejemplos que enfrentan la ausencia a través de estrategias de reconstrucción que guardan ciertas similitudes con las del film de Carri.

En el documental *L'image manquante* (2013), el realizador camboyano Rithy Panh intenta narrar su infancia marcada por el genocidio perpetrado por los jemes rojos durante el régimen de Pol Pot. De ese pasado traumático no sobrevive ningún recuerdo material, por lo que Panh decide recrearlo con maquetas y figuras de arcilla. En la banda sonora del film, las grabaciones de canciones de propaganda del régimen aparecen de manera difusa, y se superponen a la música incidental para luego diluirse, en un gesto que evoca el acto mismo de recordar.

Este impulso de recrear para lidiar con la ausencia, también se aprecia en algunos ejemplos de la cultura popular, como el videoclip de la canción "Papaoutai?" (papá dónde estás) del cantante belga Stromae (album *Racine carrée*, 2013).<sup>15</sup> La figura del padre ausente es representada por el propio cantante maquillado como un maniquí, cuya perenne sonrisa evoca con sarcasmo los sentimientos contradictorios provocados por la incertidumbre de la ausencia. Se trata de una canción autobiográfica donde el Stromae adulto encarna al padre ausente, mientras un Stromae niño le increpa sin obtener jamás respuesta por parte del maniquí. La visualidad *vintage* del video inevitablemente recuerda a Tintin, y se conjuga con una músicaailable que combina elementos de la electrónica *new beat* belga y una

---

<sup>15</sup> Véase el video clip en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z\\_Xnjc](https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z_Xnjc) Consultado el 18 de Noviembre de 2017.

guitarra eléctrica cuya sonoridad recuerda al *still drum* afrocaribeño. De esta manera, imágenes y sonidos reenvían a la propia condición multicultural del músico, hijo de madre belga (flamenca) y padre ruandés, con influencias musicales tan diversas como el rap, la electrónica, Buena Vista Social Club y Cesaria Evora.<sup>16</sup> La insistencia obsesiva del recuerdo del padre ausente se manifiesta a través del recurso de la aliteración (“outai”), en un texto que increpa con rabia e impotencia al padre (“Tout le monde sait comment on fait des bébés/ Mais personne sait comment on fait des papas”), al mismo tiempo que expresa cuánto lo extraña (“Ah sacré papa/ Dis-moi où es-tu caché?”). La relación entre el texto y la músicaailable, sugieren la idea de una catarsis: bailar la rabia y el dolor de la ausencia. Algunos autores interpretan la canción como un ajuste de cuentas.<sup>17</sup> Sin embargo, al ser el propio Stromae quien encarna al padre ausente, la canción actúa más bien como una advertencia hacia sí mismo: ¿Qué tipo de padre quieres ser? (“Un jour où l'autre on sera tous papa/Et d'un jour à l'autre, on aura disparu/ Serons-nous détestables?/ Serons-nous admirables?”).

Es interesante notar que tanto en el caso de Pahn como en el de Stromae, las figuras recreadas no pretenden ni llenar el vacío ni sustituir la presencia con imágenes idealizadas. Por el contrario, ponen en entredicho el uso de las imágenes como prueba de lo real y dejan en claro que ninguna imagen permite acceder al dolor asociado a esa realidad. Por otra parte, estas figuras son un recordatorio constante de la ausencia y del trauma asociado a ella. Imágenes que se presentan como una especie de cicatriz que asegura una

16 Stromae suele hacer referencia a sus diferentes influencias musicales en varias entrevistas: [https://www.youtube.com/watch?v=oq766xFY8\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=oq766xFY8_Y) Consultado el 20 de noviembre de 2017.

17 Algunos teóricos como Joel July interpretan el uso de la aliteración en esta canción como un ajuste de cuentas con el propio pasado: “Le cheminement interprétatif serait le suivant «Papa, où tu es ?» a un sens dans la chanson, dans le contexte de la chanson, mais sa répétition ne fait plus qu’insister soit sur le sentiment psychologique et pathologique, soit sur son seul signifiant, à l’encontre même de ce sentiment : ce que viendrait confirmer la perturbation dans l’ordre des phonèmes : «Papa où t’es où t’es où, t’es où, papa où t’es». Dans un dernier temps, dans une dernière lecture/audition, Papaoutai appelle le mot familier «empapaouter» dont le sens est « duper, tromper » et pour la locution «se faire empapaouter» un synonyme populaire de « baiser » dans son sens vulgaire et figuré. La chanson devient un règlement de comptes : le souvenir du ressassement enfantin se transforme en accusation à l’encontre d’un père absent que l’adulte Stromae ridiculise...” (July 2013).

conexión permanente con la memoria. Por muy dolorosa que esta sea, forma parte de nuestra subjetividad y de nuestra historia personal. Como ha expresado el artista argelino Kader Attia: “Las cicatrices nos recuerdan que nuestro pasado es real”.<sup>18</sup> Estos ejemplos además nos muestran que las cicatrices no solo se manifiestan como una huella visual. También hay cicatrices en la escucha. Sonidos que vuelven a nuestra memoria y palabras que se repiten obsesivamente para mantener un vínculo vivo con nuestro pasado.

En los casos citados, la vivencia personal es también la historia de muchos. Ello pone al descubierto la complejidad no solo estética sino ética de la relación entre autobiografía y testimonio. Abordar la experiencia personal de una realidad que es sensible para muchas personas más allá de los estereotipos, puede dar lugar a la articulación de un relato que va del yo al nosotros. Una articulación que Arfuch ha definido como: “poner al desnudo la huella lacerante de la pérdida singular y en ese gesto hacer visible la tensión entre lo individual y lo colectivo” (Arfuch 2014, 78). Quisiera recalcar que la tensión descrita por la autora es literal, ya que el tránsito de lo individual a lo colectivo no está exento de problemas, y plantea serias interrogantes vinculadas con la ética del arte actual. Cuando la persona que crea pretende “hablar por otros”, ¿Lo hace bajo premisas explícitas que han sido compartidas previamente con la comunidad en cuestión? ¿Pone de manifiesto los límites de su propia visión? Cuando intenta presentar su propia vivencia en términos universales, ¿Lo hace para llegar a un público más amplio o solo para liberarse de particularidades sociales e históricas que expresan la cara más polémica del problema? ¿Logra ir más allá del relato victimista? Volveré sobre estas interrogantes más adelante al analizar la obra de Shirin Neshat y Marina Abramović.

---

18 Título de la exposición de Attia realizada en la Fundación Miró en 2018. Más información en <https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/5739/kader-attia-las-cicatrices-nos-recuerdan-que-nuestro-pasado-es-real> Consultado el 20 de agosto de 2018.

### **1.2.1. Espacio autobiográfico en la teoría del arte**

Hasta ahora he discutido algunas de las características básicas de la noción de espacio autobiográfico: plantea que el impulso de lo autobiográfico caracteriza la subjetividad contemporánea, no se limita a formas o géneros específicos, sugiere el vínculo entre memoria, testimonio y autoficción, y pone en evidencia la problemática ética que plantea la tensión entre lo individual y lo colectivo. El espacio autobiográfico también es el lugar para la exploración de la propia subjetividad a través de la intimidad. En ocasiones esta exploración puede realizarse sin recurrir necesariamente a la narración de una vivencia de forma lineal. En estos casos, el cuerpo, su imagen y su voz, se convierten en elementos expresivos relevantes. En este punto la noción de espacio autobiográfico se cruza con la de autorretrato, concepto que merece la pena discutir a la luz de investigaciones sobre arte contemporáneo.

Amelia Jones en su libro *Self Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006), aborda el modo en que los artistas emplean determinadas tecnologías de representación para expresar y/o confirmar el yo. Desde la fotografía hasta el imaginario de las redes, pasando por el film y el video, Jones aborda artistas como Pippilotti Rist, Stelarc y Guillermo Gómez Peña, cuyas obras parten de la imagen del propio cuerpo pero sin ser autorretratos en el sentido más estricto del término. Se trata de piezas que representan el yo y participan en lo que Jones denomina "Self imaging [...] the rendering of the self in and through technologies of representation" (Jones 2006, xvii). Para la autora estas estrategias presentan al menos dos características. Por una parte, inevitablemente fallan al intentar representar el yo como una realidad coherente. Por otra, abren una paradoja: Objetualizan al sujeto en el tentativo de probar su existencia como tal. Jones ejemplifica esta idea a través del conocido caso de Jackson Pollock y su aparición en la portada de la revista *Life* en 1949. La fotografía y los medios de comunicación afirmarían la construcción de un genio blanco americano, pero al mismo tiempo rompen esta idea al presentar la imagen del artista y su obra como mercancías. Una paradoja que más tarde también habría sido encarnada por Andy Warhol (Jones 2006, 6).



La propuesta de Jones permite considerar el rol de las tecnologías (especialmente las audiovisuales) y las múltiples paradojas desplegadas en el acto de representar el yo. Los ejemplos aportados por la autora ponen en evidencia dos cosas: 1) en la creación contemporánea el uso de la propia imagen ya no permanece confinado a los límites del autorretrato convencional, y 2) los medios de comunicación influyen en la configuración de la imagen del artista, por lo que es necesario analizar cómo esta influencia se manifiesta en la creación artística y en las instituciones del arte.

De hecho, la tendencia confesional que impregna buena parte de nuestra cultura, se nutre de los medios audiovisuales. Michael Renov se refiere al giro confesional en Occidente y al papel desempeñado por el video en este proceso. La cámara se vuelve un instrumento de confesión en diferentes ámbitos (Renov 1996, 82), desde el *Talk show* televisivo hasta las redes sociales, pasando ciertamente por las galerías de arte. Dos piezas que podrían ilustrar este giro son *Why I Never Became a Dancer* (1995) de Tracy Emin<sup>19</sup> y *Trauma* (2000) de Gillian Wearing.<sup>20</sup> En el primer caso, es la voz de la propia artista la que confiesa delante de la cámara las humillaciones vividas a manos de un grupo de hombres de su barrio, quienes después de haber tenido relaciones sexuales con ella siendo menor de edad, la insultaban tratándola de puta (*slag*) durante un concurso de baile. El video acaba con Emin bailando la canción disco “You make me feel (mighty real)” del cantante americano Sylvester, un gesto que puede interpretarse como un mecanismo de resiliencia que intenta exorcizar la humillación vivida. En una línea diferente, la pieza de Gillian Wearing expone las confesiones de otras personas, quienes han accedido a contar traumas de su infancia usando una máscara. En ambos casos, es el lenguaje audiovisual el que posibilita el

---

19 El video completo puede verse en <https://vimeo.com/79687251>. (consultado el 20 de agosto de 2018. Emin adquirió notoriedad en la década de 1990 por obras basadas en la revelación explícita de su propia intimidad, abordando de manera controvertida temas como la depresión, la sexualidad y el aborto. Véanse sus obras *My Bed* (1998) y *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) <http://www.traceyeminstudio.com/>.

20 Parte de la obra de Wearing expone la intimidad ajena a partir de la colaboración de voluntarios, tal como se aprecia en *Confess all on video. Don't worry you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian* (1994). Esta pieza sigue una metodología similar a la de *Trauma*.

ejercicio de la confesión, a través de recursos como el montaje de imágenes que muestran la memoria del pasado (Emin), el primer plano del busto que habla directo frente a la cámara (Wearing), el empleo de la voz como transmisor de la experiencia traumática, y el uso de la música como un instrumento para gestionar las emociones.

Estrella de Diego en su libro *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011) ofrece una visión afín a la de Arfuch al abordar lo biográfico a través de diversas manifestaciones de la creación contemporánea. La autora recurre a un elenco variado de ejemplos -desde el autorretrato de Joshua Reynolds<sup>21</sup> hasta las fotografías de Cindy Sherman<sup>22</sup>- para problematizar la relación entre un sujeto autobiográfico definido por su fragmentación, y un espectador al que se le otorgan nuevas posibilidades. Según de Diego, mientras la perspectiva renacentista eliminaba lo que John Berger denominaba “reciprocidad visual” (Diego 2011, 25), expresiones artísticas contemporáneas como la performance implican un nuevo *status* para quien observa: “Si el que mira forma parte del relato, el que mira una *performance* forma parte de ella porque mirar es estar” (Diego 2011, 12).

La autora señala que el autorretrato clásico se caracterizaba por la representación de un sujeto ejemplar, representativo de su tipo social (Diego 2011, 24). El sujeto contemporáneo en cambio, se caracterizaría por una búsqueda de singularidad que acaba encontrándose con un yo quebrado: “mirarse en el espejo para darse de bruces con una imagen fracturada, una historia, la propia, que se rompe y se fragmenta, a su manera un acto fallido con algo de fracaso cada vez; cierto autorretrato que podría ser el de cualquiera” (Diego 2011, 39). La autora identifica en obras de diverso tipo una voluntad autobiográfica, entendida como “el deseo de relatar la propia existencia desde la veracidad” (Diego 2011, 111) e insiste en varias ocasiones en

---

21 *El joven Reynolds deslumbrado por el sol* (1747-1749) en la National Portrait Gallery de Londres. Se puede ver en este enlace: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mw05282/Sir-Joshua-Reynolds?> Consultado el 13 de septiembre de 2019.

22 *Untitled Film Stills* (1977-80). Una selección se puede ver en este enlace: <https://oscarenfotos.com/2016/03/26/galeria-untitled-film-stills-de-cindy-sherman/#jp-carousel-37065> Consultado el 13 de septiembre de 2019.

que “escribir la propia autobiografía implica colocarse en un inevitable espacio narrativo” (Diego 2011, 63). Sin embargo, Estrella de Diego no profundiza en la idea de narración aplicada al arte, aún cuando parece considerarla esencial. Respecto a la relación entre autobiografía y autorretrato la autora señala que “la autobiografía reenvía a una omisión y el autorretrato a un desplazamiento” (Diego 2011, 48). Omisión porque el sujeto del presente desaparecería del relato autobiográfico para dar lugar a la narración del sujeto del pasado. Desplazamiento en el caso del autorretrato, porque “la cara, máscara, pasa a ser un territorio para la representación de la vida de los otros, los que quisimos ser o hubiéramos podido ser” (Diego 2011, 48). En consecuencia, la búsqueda de un “yo real” o la necesidad de poner orden en la propia historia, que caracterizan a las autobiografías clásicas como las confesiones de Rousseau, no serían sino quimeras.

Las consideraciones de Estrella de Diego permiten precisar algunas características del espacio autobiográfico: se trata de un entorno donde quien *performa* y quien escucha/observa, se encuentran en una interacción constante y compleja, pues el sujeto que se muestra en la obra está interpelando a la audiencia. En este entorno, el sujeto renuncia a una imagen unificada de sí para reconocerse en la fragmentación. Este ser fragmentado aborda tanto la memoria (el recuerdo del propio yo) como la autoficción (lo que pude o podría ser).

En cuanto a la narración y a la veracidad mencionadas por de Diego, son elementos que no resultan evidentes en las obras que analizaré más adelante, al menos no en los términos convencionales de la autobiografía literaria. Obras como *Balkan Baroque* de Abramović, intentan ofrecer a la audiencia diferentes puntos de vista y de escucha que ilustran algunas de las múltiples facetas de un sujeto fracturado. Si hay algún tipo de veracidad en estas obras, radica en reconocer que el modo más honesto de abordar al sujeto contemporáneo es abrazando su fragmentación.

## 1.2.2. Narcisismo

En ocasiones, las prácticas que he reseñado suelen ser consideradas narcisistas y autoindulgentes, una crítica recurrente a toda práctica autobiográfica. Pero incluso en una obra donde el narcisismo pueda resultar evidente, por lo general hay muchos otros fenómenos que son activados por ese mismo gesto autorreferente. Considerar el narcisismo como una categoría peyorativa impide analizar el fenómeno en profundidad. Por ello me parece oportuno revisar los usos del término narcisismo en la teoría del arte para mostrar que no necesariamente se trata de una categoría negativa, sino de una herramienta conceptual útil para comprender ciertos rasgos de la performance y del video arte.

Lea Vergine en su conocido texto *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio* (1976) reflexiona sobre la proyección especular llevada a cabo por cada artista en el momento de la performance:

"C'è poi il conforto o addirittura il compiacimento nel controllo dell'identificazione speculare, nel ritrovare cioè la propria coordinazione motoria in uno specchio [...]. Narciso si proietta fuor di sé e ama ciò che è dentro di lui: la ricerca dell'altro se stesso è la ricerca di un partner e viceversa. Si è soli e, per di più, separati. Si dissimula la simulazione [...]: non si tratta di negazioni totali della realtà, né di confusi romanzamenti di questa, né di allucinazioni o di delirio. La proiezione espelle una minaccia interna creata dalla pressione di un impulso intollerabile in una più maneggevole minaccia esterna. Essi localizzano all'esterno, versando il loro problema dal soggetto all'oggetto, espellendo da sé e situando nell'altro cosa o persona, qualità e sentimenti che non vogliono riconoscere come propri".

(Vergine 1976, 25)

Siguiendo a Vergine y retomando la metáfora de Narciso, se podría decir que la artista se mira a sí misma para explorar, en el reflejo de su propia subjetividad, aquello que no puede manejar dentro de sí. Lo interesante es que la proyección se sitúa en el cuerpo y en su relación con la audiencia: "Il consenso dello spettatore è essenziale per confermare l'artista nella sua pièce; la pièce è lui e l'investimento narcisistico non è più spostato sull'opera ma esplode nel suo stesso fisico" (Vergine 1976, 25).

Aquí volvemos una vez más al tema de la relación con el público. La proyección especular planteada por Vergine se caracteriza por su capacidad de interpelar a la audiencia. No se trata solo del cuerpo de la artista, sino de todos los cuerpos pasados y presentes que se reconocen en él: el “yo” es también el “otro”.

Amelia Jones aborda esta idea desde una perspectiva psicoanalítica, y plantea el narcisismo en el *body art* como una instancia de reciprocidad: “Calling the subject narcissistic might thus be another way of opening out how body art works in terms of phenomenological conception of subjectivity as “other-directed” (reciprocal and intertwined with the other” (Jones 1998, 46).

Esto ayuda a comprender que incluso las obras más autorreferentes adquieren un carácter dialógico en la instancia de la performance, tal como lo indica Deirdre Heddon en sus indagaciones sobre la performance autobiográfica: “Although autobiographical performances look, in form, monologic, the public context of their work and the performers’ aspirations to communicate with their spectators transform those works into dialogues” (Heddon 2008, 5).

Quisiera rescatar un elemento del mito de Narciso: Su cuerpo desaparece y en su lugar crece una flor. Considero que en la performance la autorreferencia al cuerpo del artista desaparece para dar lugar a un proceso dialógico con la audiencia. Esta metáfora y los planteamientos de Heddon encuentran cabida en las reflexiones de Richard Schechner sobre la performance: “To perform is to become someone else and yourself at the same time. To empathize, react, grow and change” (Schechner 2015, 9). Este paso de la singularidad del “yo” a la comunidad, puede ser uno de los elementos que otorga importancia social a la performance.

Es necesario tener en cuenta que el paso del “yo” al “nosotros” puede dar lugar a controversias sobre el uso de lo autobiográfico, especialmente cuando la eventual relevancia social de una performance es concebida como un “mensaje universal”. En ocasiones dentro del mercado del arte se tiende a privilegiar la figura de la artista que transmite un mensaje universal a partir

de sus vivencias particulares. En esta lógica, la universalización de la subjetividad de la artista, se convierte en un elemento clave para la difusión de ciertas obras a mayor escala. La historiadora y crítica de arte Louisa Avgita se refiere a este problema y cita el caso de Tracy Emin, cuya obra se caracteriza por exponer detalles controvertidos de su intimidad, como su experiencia con el aborto y la depresión. Avgita comenta la presentación de la artista en la web de la Saatchi Gallery:

“Tracey Emin reveals intimate details from her life to engage the viewer with her expressions of universal emotions’ (saatchi-gallery.co.uk). The claimed transformation of Emin’s personal life into something that appeals to universality reflects an attempt to confirm Emin’s pop voyeuristic works as art”.

(Avgita 2012, 10)

La autora analiza este tipo de discursos a la luz de la influencia del capitalismo global en la cultura. Basándose en las ideas de Mari Carmen Ramirez (1996), Avgita señala que el capitalismo tardío no operaría a través de la homogeneización cultural, sino a través de la mercantilización de lo “diferente” y de lo particular (Avgita 2012, 8). Para la autora esta lógica también afecta a la performance, donde el cuerpo de la artista se convierte en objeto de interés para el público y el mercado:

“The presumed convergence of the personal and the universal in the very body of the artist – particularly in the case of performance art – makes the artist relevant not only to the public but also to potential buyers and sponsors”.

(Avgita 2012, 10)

Avgita toma como caso de estudio a Marina Abramović, cuyo proceso de “balcanización” permite ilustrar el problema de la universalización de la propia historia en el contexto global del mercado del arte, algo que volveré a mencionar en el capítulo 3.

El narcisismo también ha sido abordado en el campo del video. Rosalind Krauss en “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976), ensayo pionero en las investigaciones teóricas sobre video arte, aborda el narcisismo como un

elemento inherente a las primeras producciones en este soporte.<sup>23</sup> Kraus parte del análisis de la video performance *Centers* (1971) de Vito Acconci, donde el artista aparece apuntando al centro de la imagen durante más de 20 minutos. Para Krauss, Acconci emplea el video como un espejo, un gesto autorreferente que caracterizaría la estética del video arte en general: “In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre. Yet, what would it mean to say ‘the medium of video is narcissism?’” (Krauss 1976, 50).

Krauss señala que al considerar el narcisismo como el medio del video, está describiendo una condición psicológica y no material. Mientras el medio en la pintura o la escultura tiene que ver con elementos materiales (lienzo, pigmentos, superficie, etc), intentar definir el medio del video solo en base a sus características tecnológicas, no describiría en profundidad la experiencia que esta forma artística ofrece. Por ello Krauss se inclina por el modelo psicológico (Krauss 1976, 52).

La autora propone emplear la connotación parapsicológica del término *medium*, relacionada con la percepción extrasensorial y de allí lo vincula al psicoanálisis. Haciendo referencia al estadio del espejo de Lacan, Krauss define el narcisismo “as the unchanging condition of a perpetual frustration” (Krauss 1976, 58).

Krauss parece abordar el narcisismo solo desde la perspectiva del sujeto que se mira a si mismo, sin considerar la posibilidad de la interpelación a la audiencia que he mencionado antes. Sin embargo, algunas de las piezas analizadas por la autora sí poseen esta capacidad de interpelación. Esta es una de las críticas que aporta Michael Rush, quien al referirse a *Centers* de Acconci, destaca que el gesto del artista de apuntar hacia la cámara busca implicar al público. Para el autor, considerar este tipo de obras como producto de un narcisismo cerrado, impide apreciar la crítica cultural que proponen (Rush 2007, 11). Esto puede deberse a que la visión de Krauss está muy influenciada por su experiencia en el análisis de medios tradicionales

---

23 El texto fue publicado con posterioridad en la antología *New Artists' Video* (1978) de Gregory Battcock

como la pintura. Al comienzo del ensayo, la autora interpreta el gesto de Acconci como una crítica a la pintura abstracta de los 60 y a sus nociones de simetría y centro como bases estructurales para la obra (Krauss 1976, 50). Tal vez si la autora hubiese considerado la obra desde el punto de vista de la performance, habría podido identificar la imagen de Acconci como el gesto de un cuerpo que busca a la audiencia.

Uno de los argumentos de Krauss que tiene utilidad para esta investigación, es su consideración del medio del video en términos psicológicos. Incluso en las producciones actuales, el medio del video no puede definirse sólo por sus características tecnológicas. Hay una condición psicológica vinculada a la exploración de la subjetividad contemporánea que puede distinguirse en varias piezas que menciono en esta investigación. El narcisismo de esta condición creo que no tiene tanto que ver con una mirada ensimismada. Se trata más bien del cuerpo que, al sumergirse en la pantalla, analiza su condición con el propósito de interpelar a la comunidad.

### **1.2.3. Memoria**

Varios autores se han referido a la relación entre el video y la memoria, ya sea individual o colectiva. Según Westgeest el video establece relaciones con la memoria a varios niveles. Por una parte, el video como documentación de la performance se convierte en la memoria del futuro, puesto que su existencia ayuda a los participantes a recordar el evento. Esto se apreciaría en el uso de los videos caseros o *home videos*. Según la autora, durante la década de 1970 este tipo de videos tuvieron al menos dos usos en el arte: 1) La creación de obras autobiográficas y/o diarios, y 2) la documentación del propio activismo.<sup>24</sup> Independientemente del tipo de soporte utilizado (*videotape*, película de 16 ó 8 mm),<sup>25</sup> ambos casos plantean la discusión entre recuerdo e invención en el uso de registros audiovisuales, una problemática relevante en otros ámbitos como el cine documental. “Memory is the work of fiction”, dice Rancière al reflexionar sobre el documental *The Last Bolshevik* de Chris

---

24 Sobre el video arte como archivo y documentación véase (Brunow 2015, 105-9).

25 Fueron los formatos más utilizados en el video arte y el cine *underground* hasta la década de 1980.



Marker. Con ello intenta poner en evidencia que la memoria se construye como el vínculo que une relatos de eventos y huellas de acciones (Rancière 2006, 158).

Este tipo de procesos son relevantes tanto para la memoria colectiva como para la memoria personal.<sup>26</sup> En algunos audiovisuales experimentales los fragmentos de la memoria íntima no necesariamente se materializan a través de una narración convencional, sino que se expone deliberadamente su carácter fragmentario. Jonas Mekas fue uno de los cineastas experimentales que trabajó de manera sistemática el video diario explorando la intimidad. Una de sus piezas más logradas en esta línea es *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) grabada en 16 mm. Mekas recopila grabaciones caseras realizadas entre 1972 y 1985, que contienen principalmente imágenes de su familia y de sus amigos. Su voz *en off* comenta las imágenes, poniendo en evidencia la brecha que separa la época en que fueron realizadas las tomas y el momento de la edición. La voz de Mekas es todo lo contrario a la recitación de un actor. No proyecta la voz, su narración es entrecortada, carente de énfasis dramáticos y se intercala con improvisaciones musicales al piano, tomas grabadas de la radio, piezas de música popular y piezas de música clásica. El paso de la voz grabada a la música es completamente brusco y todo suena a grabación casera (se oye constantemente el corte de la grabadora y el ruido de fondo). La rudeza de esta banda sonora, sumada al montaje de las imágenes, otorga al film una sencillez y honestidad con la que la audiencia puede fácilmente identificarse. Por otra parte, el montaje de sonido e imagen no busca dar coherencia narrativa a la memoria, sino que acepta la fragmentariedad de los recuerdos. "Mekas' best films are characterized by a complex tension between the perpetual present-tenseness of the onscreen images and the frequent reminders on the soundtrack that they are fragments of memory" (Suchenski 2016, 63). La imagen y el sonido no actúan como documentos, sino como puntos de acceso al recuerdo y a la reflexión sobre él.

---

26 En este apartado me ocupo solo de memoria personal. Sobre memoria colectiva merece la pena mencionar una de las piezas de video más conocidas y comentadas por la crítica, *The Art of Memory* de Woody Vasulka, cuya sonorización merecería un estudio detallado que aún no ha sido realizado. Véase (Sturken 1996; Bellour 1996).

El video también permite afrontar la memoria reciente de los lazos familiares, en relación a problemas que afectan a una comunidad más amplia. En estos casos, los elementos sonoros pueden llegar a cumplir un rol relevante, aún cuando su presencia sea muy sutil. Por ejemplo, en el video *Measures of distance* (1988),<sup>27</sup> la artista libanesa Mona Hatoum aborda la intimidad entre madre e hija en relación a la emigración forzada. Como imágenes de fondo vemos fotografías de la madre de Hatoum en la ducha, comenzando por primeros planos que van haciéndose más amplios a medida que avanza el video. Sobre éstas imágenes aparecen textos en árabe, que corresponden a cartas escritas por la madre. En la banda sonora escuchamos una conversación en árabe entre madre e hija, sobre la cual se intercala la voz de Hatoum leyendo la traducción al inglés de una carta de su madre. En ella se refiere abiertamente a sus sentimientos, a la proximidad que siente con su hija al haber tomado esas fotografías en la ducha y a las aprehensiones de su marido al respecto. Según la propia Hatoum, *Measures of distance* es una obra que habla de la cercanía entre madre e hija al mismo tiempo que expresa la distancia provocada por la emigración:

“Although the main thing that comes across is a very close and emotional relationship between mother and daughter, it also speaks of exile, displacement, disorientation and a tremendous sense of loss as a result of the separation caused by war. In this work I was also trying to go against the fixed identity that is usually implied in the stereotype of Arab woman as passive, mother as non-sexual being ... the work is constructed visually in such a way that every frame speaks of literal closeness and implied distance”.

(Archer et al. 1997, 140)

Lo interesante es que la compleja relación entre intimidad y desplazamiento cultural se expresa tanto en lo visual como en lo sonoro. Las imágenes nos remiten a la intimidad de la madre arraigada en su propio contexto cultural. Su cuerpo desnudo está sumergido y arropado por la caligrafía árabe de sus cartas. No se presenta como un cuerpo exótico ni oprimido, sino como un cuerpo cotidiano, y la palabra escrita parece protegerlo de la eventual mirada

---

27 Véase en <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4> Consultado el 20 de julio de 2018

voyerista del público. El sonido de la voz que se expresa en árabe y en inglés no solo transmite la tensión entre cultura de origen y cultura de adopción, sino que refuerza la memoria emotiva asociada a los lazos familiares. El sonido de la voz se comporta como la memoria encarnada de una relación estrecha entre dos mujeres que se tratan en igualdad de condiciones. Reenvía a una intimidad que solo existe en la memoria de la propia artista y que se materializa de manera fragmentaria en el audiovisual. A pesar del gesto transgresor de exponer la propia intimidad familiar, la pieza no se centra en una mirada nostálgica ni excesivamente emocional. Se trata más bien de una exploración de la memoria de los lazos afectivos que parece exigir una actitud de respeto por parte de la audiencia, intentando superar lugares comunes asociados a las relaciones familiares y a la identidad de la mujer árabe. Por otra parte, la artista no nos deja acceder al cuadro completo del testimonio. Dada la ausencia de subtítulos, quien aprecia la obra y desconoce el árabe, no puede comprender el significado de las conversaciones y de los textos que aparecen en la pantalla. La artista parece “reservar” la intimidad del diálogo entre madre e hija, solo a quienes conocen la lengua. Pero este gesto también deja abierta una interrogante: ¿cuánto de testimonio y cuánto de autoficción hay en la obra? Lo que se aprecia es justamente la ausencia deliberada de límites entre uno y otro. En síntesis, en la obra de Hatoum el sonido de la voz se conjuga con las imágenes para exponer una parte de la intimidad de la artista y sobrepasar lugares comunes. La complejidad de la obra es apreciable solo cuando se aborda la relación entre sonido e imágenes.

Lo sonoro también puede cumplir un papel importante en la activación de la memoria. A continuación quisiera aportar una breve digresión sobre este tema a partir de la secuencia *A Story About a Story* del film *Heart of a Dog* (2005) de Laurie Anderson.<sup>28</sup> La artista narra cómo se fracturó la espalda cuando tenía apenas 12 años y el posterior proceso de recuperación. Anderson cuenta su paso por el hospital con el humor y la ironía que han caracterizado su práctica de *storytelling*, para luego referirse a su propia

---

28 La banda sonora del film puede escucharse en <https://www.deezer.com/es/album/11402852>

relación con el relato de esta vivencia personal. En ese momento, su narración adquiere un tono más dramático:

“But there is always something weird about telling this story that may be very uneasy, like something was missing. Then one day, when I was in the middle of telling it, I'd just described the little rotisseries that the kids were hanging in. And suddenly it was like I was back in hospital, just exactly the way it had been. And then I remembered the missing part. It was the way the world sounded at night. It was the sounds of all the children crying and screaming. It was the sounds the children make when they're dying. And then I remember the rest of it: The heavy smell of medicine, the smell of burned skin, how afraid I was...”

(Anderson 2015)

En la narración de Anderson, es el recuerdo de los sonidos de los niños en el hospital lo que le permite recuperar la parte más traumática de una experiencia, aquella que evocaba el miedo y la fragilidad. Esto sugiere que evocar la memoria sonora en el relato, permite acceder a ciertos recuerdos que parecían bloqueados.

La función del sonido como activador de la memoria traumática, ha sido observada entre los supervivientes de los bombardeos en Dusseldorf durante la II Guerra Mundial. Caroline Birdsall observó cómo algunos de sus entrevistados que narraban la propia vivencia por primera vez después de tantos años, recordaban primero los sonidos (bombas y sirenas antiaéreas) y luego comenzaban a reconstruir el resto de la vivencia. La autora también observó cómo el sonido era capaz de activar el recuerdo del shock (Birdsall 2009, 169).

Este trabajo no pretende abordar la relación entre sonido y memoria traumática. Solo cito estos ejemplos para ilustrar un rol desempeñado por lo sonoro que también se aprecia en algunas obras de arte contemporáneo: El sonido y la música pueden actuar como elementos que permiten acceder a un recuerdo personal o colectivo, a través del impacto emocional que producen en la audiencia. Por ejemplo, al referirme a la pieza *Golpes* (279) de Galindo, mencioné cómo el sonido de la agresión sobre el cuerpo de la artista reenviaba a la memoria de la violencia de género, produciendo un

impacto emocional en la audiencia. En otros casos como *Balkan Baroque* (1997) de Abramović que analizo en 3.3, mostraré cómo el uso de músicas tradicionales de la desaparecida Yugoslavia reenvían a una memoria colectiva que la artista y la crítica prefieren no abordar explícitamente.

#### **1.2.4. Síntesis de las características del espacio autobiográfico contemporáneo**

En esta tesis propongo la noción de espacio autobiográfico como una óptica de lectura para comprender obras que abordan la intimidad y la historia personal, pero que no se ajustan a la idea convencional de autobiografía. Se trata de piezas que desdibujan los límites entre la memoria, el testimonio, la autoficción y que, a pesar de emplear diferentes medios y formatos, presentan ciertos “parecidos de familia”. Estas obras no se agotan en la descripción de la singularidad del sujeto. Éste no solo se expresa a sí mismo sino que se constituye como parte de una pluralidad, en la medida que cada mirada a la propia intimidad puede convertirse en un diálogo colectivo. El sonido puede jugar un papel importante en este tránsito a la pluralidad, pues fomenta la comunión entre los sujetos, activa la memoria y produce un impacto emotivo. En el espacio biográfico, el sujeto no necesariamente relata su historia en primera persona, ni la aborda de manera lineal. A veces se trata de ilustrar un problema mayor a partir de una mirada fragmentada a la propia intimidad que luego se vuelve pública.

Cabe agregar que la noción de espacio autobiográfico que he descrito se diferencia de la interpretación de la obra en clave autobiográfica. Ésta práctica ha sido ampliamente criticada en los discursos más recientes sobre arte contemporáneo, debido a que propone una lectura excesivamente determinista entre biografía y obra.<sup>29</sup> La noción de espacio autobiográfico que propongo nos permite comprender cómo se configura un entramado artístico a partir de la intimidad, pero no pretende justificar cada componente de la obra a partir de la historia personal de quien la ha creado.

---

<sup>29</sup> Para revisión general de esta problemática véase (Salas 2007). Para una crítica sobre biografía, trauma y arte véase (Krauss 2007).

Por el contrario, la noción de espacio autobiográfico permite comprender los mecanismos empleados por el sujeto en la construcción de su imagen y su historia, poniendo en evidencia las contradicciones y problemáticas que ello comporta.

A continuación un breve listado de las características de la noción de espacio autobiográfico que emplearé más adelante:

- Convergen diversos géneros (memoria, autoficción, autobiografía, etc) y diversos medios (fotografía, video, música, sonido, movimiento, etc).
- Expone la intimidad del sujeto abordando aspectos que pueden ser relevantes para una comunidad más amplia. Esta exposición no siempre es coherente y a menudo está llena de contradicciones.
- El cuerpo y su representación a través de tecnologías audiovisuales son elementos recurrentes (*self imaging*). Puede tratarse del propio cuerpo del artista, o de un cuerpo que reenvíe a su subjetividad.
- El sujeto se presenta fracturado en múltiples facetas. Pone en evidencia la crisis de la idea de un sujeto unificado.
- La exposición de la intimidad y del cuerpo no dependen solo de la poética de la artista. Los medios audiovisuales, desde la televisión hasta las redes sociales, la crítica y las instituciones del arte son una influencia a considerar.

Los casos de estudio que analizo más adelante, presentan una serie de contradicciones en el abordaje de la propia intimidad, y me interesa mostrar cómo la música colabora con estas contradicciones. En los casos de Abramović y Neshat, el hecho de incorporar músicas desconocidas para el público anglófono occidental que acude a sus exposiciones, acaba generando ambigüedad; Por una parte parece querer visibilizar las problemáticas sociales vinculadas a sus países de origen; Por otra parece reforzar la idea de la artista mujer e inmigrante, como un individuo oprimido que gana libertad creando en el Occidente anglófono. En los capítulos 3 y 4

mostraré cómo se configura esta imagen y cuál es rol de la crítica en este proceso.

### 1.3. Performance y video arte

Las características del espacio autobiográfico están presentes en ciertas tendencias del arte contemporáneo a partir de la década de 1960. Lo encontramos en artistas “confesionales” como Louis Bourgeois<sup>30</sup> o Félix González-Torres.<sup>31</sup> Sin embargo, en esta tesis me interesa acotar el análisis del espacio autobiográfico a obras que combinan la performance y el video arte, dos prácticas que han estado estrechamente relacionadas desde sus inicios. El propósito de este apartado es considerar algunos argumentos esenciales para comprender la relación entre video y performance, y no ofrecer una historia de cada medio.

Lea Vergine y Amelia Jones han abordado cómo el cuerpo se convierte en materia prima en la escena artística a partir de 1960 (Vergine 1976; Jones y Warr 2010) y Michael Rush subraya la influencia de este giro en el video arte: “De la misma manera que el cuerpo se convirtió en un material para el arte en los años 60, la performance se convirtió en material para el video arte” (Rush 2007, 63).<sup>32</sup> La importancia de la performance en el desarrollo del video arte también ha sido reconocida por artistas como Bill Viola (Walsh 2003, 27).

La performance y el video comparten dos características que me interesa destacar: a) trabajan con la temporalidad, enfatizando la dimensión procesual de la obra, y b) permiten abordar el cuerpo y su historia como el elemento principal de la creación artística. Si bien estas características podemos encontrarlas en obras de los años 90 y actuales, tienen su origen en el contexto artístico de fines de la década de 1960. Recordemos que en este período comienza a gestarse la denominada “desmaterialización del

---

30 La obra de Bourgeois gira en torno a las inseguridades de su infancia propiciadas por las tortuosas relaciones familiares, donde la hipocresía de la figura paterna se opone al carácter protector de la madre. Véanse sus obras: *Cell: You Better Grow Up* (1993), *Maman* (2000).

31 Véanse las obras *Untitled (Perfect Lovers)* (1991) y *Untitled* (1991). Para una visión general sobre el trabajo de González-Torres véase (Ault 2006).

32 La traducción es mía. He consultado la versión en francés de este libro. Al no tratarse de la lengua original, he decidido traducir las citas al castellano.

arte” (Lippard y Chandler 2000). Bajo la influencia del arte conceptual, los artistas buscaban ir más allá del arte objeto, explorando alternativas a los medios tradicionales como la pintura y la escultura. En este contexto, la performance y el video se presentaban como ámbitos propicios para la exploración conceptual (véase Goldberg 2011, 152; Elwes 2005, 6), que además permitían enfatizar la idea de la obra como proceso y no como objeto. La fragilidad del *videotape* como soporte parecía estar en concomitancia con esta idea, tal como lo señala la crítica de arte y video artista británica Catherine Elwes: “In the early days of video art, the unreliability of video equipment gave the medium the reputation of being the only art form that was truly dematerialized (Elwes 2005, 17).

Por otra parte, se trata de una época caracterizada por una sensibilidad interdisciplinar que es fomentada por los avances tecnológicos (Baigorri 2004; Rogers 2013). Hacia finales de los 60 la tecnología del video se hace más accesible en el ámbito artístico gracias a la aparición en el mercado de la célebre Sony Portapak.<sup>33</sup> Cabe destacar que los principios técnicos del video están estrechamente emparentados con el sonido. Autores como Holly Rogers señalan que el video deriva de las tecnologías para grabar y transmitir audio, y no de los procesos foto químicos propios del film:

“Although video translates as ‘I see,’ a name that positions the format within the visual technologies, this designation is misleading. With no photochemistry and no moving parts (apart from the tape), video evolved from the transmission of coded, electric device fo recording sound, not image; video is an electromagnetic process closely aligned to audio, rather than visual technologies”.

(Rogers 2013, 18)

Hay que añadir que las cámaras de video llegaron a insertarse en un contexto donde emergían las experimentaciones con la música electrónica y con los sintetizadores de imagen. Artistas como Nam June Paik, Steina y Woody Vasulka comienzan a manipular las señales de audio y video, a la vez que podían experimentar con los sonidos producidos *in situ* durante la

---

33 Sistema de grabación analógica portátil lanzado en 1967 por la compañía Sony. Fue la cámara utilizada por la mayoría de las artistas de la época.



performance. Profundizaré en las implicaciones sonoras del video en el apartado 2.3.

Rush señala que el vínculo entre video y performance se hace más fuerte a partir de 1970, cuando artistas como Bruce Nauman, Jone Jonas, Vito Acconci, Martha Rosler, Nam June Paik o Adrian Piper comienzan a integrar la grabación de video en la performance (Rush 2007, 63). En un primer momento el video fue considerado un medio de documentación de la performance, sin embargo, los y las artistas del período comienzan a darse cuenta de que la mejor manera de aprovechar el medio era realizando acciones específicas. El vínculo entre ambos medios se fortalece al punto que se vuelven intercambiables, tal como lo señala la historiadora de la performance RoseLee Goldberg: "Making a video or making a performance involved more or less the same process, although the latter usually included an audience-for many artist in the '70s, the two were interchangeable" (Goldberg 2004, 179-80).

Aquí me parece oportuno identificar dos tendencias: El video grabado y reproducido en directo durante la performance, y la performance realizada para la grabación. En su tipología sobre usos del video en acciones multimedia, el teórico Gunter Berghaus ha definido ambas prácticas bajo el término video performance (Berghaus 2005, 183-84). La confusión en cuanto a los usos del término habría estado presente ya en los 70, tal como lo señala la teórica Helen Westgeest. La autora cita como ejemplo la exposición *Video performance* en la Green Street Gallery de New York en 1974. En esta muestra, Vito Acconci presentaba como video performance una obra donde el video y la acción se realizaban en directo, mientras que Chris Burden empleaba el mismo término para referirse a una obra donde la performance era visible solo en el video (Westgeest 2016, 47). En los siguientes apartados mencionaré algunos de los elementos que cada categoría aporta en relación a la temporalidad, el cuerpo y la exposición de la intimidad.

### 1.3.1. Video performance en directo

Esta categoría explora la inmediatez propia de ambos medios, tal como señala Westgeest: “the immediacy of the live artistic performance before an audience was combined with the immediacy of video camera recording.” (Westgeest 2016, 46). El uso del circuito cerrado de video (cámara que graba y monitor que reproduce las imágenes en directo), fue una de las prácticas de video que apelaba al carácter “vivo” de la obra a través de la interacción con el público. Para que la obra pudiera realizarse era necesaria la intervención de la audiencia, como se aprecia en las piezas *mem* (1974-75) e *interface* (1972) de Peter Campus, y en *Video Corridor* (1970) de Bruce Nauman.<sup>34</sup> En los tres casos, quien observa es al mismo tiempo el sujeto de la obra.<sup>35</sup> Rush identifica la impronta del arte conceptual en la preocupación por implicar a la audiencia (Rush 2007, 85).

Bajo la órbita de Fluxus encontramos un tipo de interacción entre video y performance donde la dimensión sonora cobra mayor importancia, tal como lo describe Laura Baigorri: “El video ve por primera vez la luz en el seno de Fluxus como fruto del cruce entre la experimentación tecnológica con la TV, la música, y el happening, cuyas relaciones son consecuencia directa de la trasgresión del concepto de arte dominante” (Baigorri 2004, 22). Nam June Paik es una de las figuras clave en este proceso. En su instalación *Participation TV* (1969) el público podía manipular las imágenes de la pantalla de TV a través de los sonidos que ellos mismos producían ante un micrófono. En los ejemplos de Campus y Nauman para que la obra se produjese era necesaria la presencia del público. En el caso de Paik en cambio, se requería una acción sonora. En las tres obras, el cuerpo de la audiencia y sus acciones impredecibles construyen una pieza artística en constante transformación. Estas características evocan el principio de aleatoriedad propuesto por John Cage, “that embrace the unpredictability of audience interaction and participation.” (Kaye 2007). Por otra parte, estas piezas nos recuerdan que al explorar la inmediatez, la videoperformance en

---

34 Descripción y documentación en (Media Art Net 2004b, 2004c).

35 Breve descripción de la pieza de Nauman en (Media Art Net 2004d).

directo se nutre de elementos que reenvían a una lógica musical, tales como temporalidad y ritmo.

### **1.3.2. Video performance grabada**

La performance realizada específicamente para la grabación permitió por una parte, intervenir la realidad física de la performance, y por otra, facilitó acciones que exponían la intimidad del propio cuerpo de manera más radical.

Respecto a la intervención de la imagen de la performance a través de los medios electrónicos del video, Berghaus indica:

“The physical reality of the body was turned into an electronic discourse that was specific to the video medium [...] Through the use of montage and editing techniques the artist arrived at a re-arrangement of the material [...] a re-composition of the imagery. The video tape became an autonomous creation in which the performance was subsumed without losing its intrinsically performative quality”.

(Berghaus 2005, 187)

Siguiendo al autor, es posible apreciar que este tipo de video performance permitía alterar la imagen del cuerpo, al mismo tiempo que preservaba ciertas cualidades performativas. De esta manera, se construye un cuerpo cuya imagen electrónica solo existe en el contexto del video, lo que permite explorar su subjetividad más allá de la acción física, enfatizando la plasticidad de la imagen. Westgeest también se refiere a esta categoría y aporta como caso modelo *Vertical Roll* de Joan Jonas (ver sección 1.3.3).

Me gustaría añadir otro ejemplo audiovisual realizado en película de 16mm: *Fuses* (1964-67) de Carolee Schneeman. En esta autograbación sin sonido, la autora vuelve a explorar la idea de un “Eye/body” (Blaetz 2007, 109), al ser ella misma la artista, la realizadora y la performer.<sup>36</sup> Schneeman y su pareja de entonces, el compositor James Tenney, realizan diversas variantes del acto sexual a modo de performance delante de la cámara. Estas imágenes se intercalan con otras tomas realizadas en la vida cotidiana y en la playa. La edición del film es altamente sofisticada. Con una estética tipo *collage*, las

---

<sup>36</sup> *Eye/body* es también el título de una performance de Schneeman de 1963.

imágenes están pobladas de texturas y coloraciones que ponen en evidencia la formación pictórica de la autora.<sup>37</sup> En *Fuses* las imágenes son intervenidas a nivel plástico para evocar aspectos sensoriales de la experiencia privada de la sexualidad, tal como explica la propia Schneeman:

"...I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt-- the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense-- as one feels during lovemaking..."

(Schneemann s. f.)

Las imágenes del cuerpo han sido alteradas, la dimensión temporal de la performance ya no reenvía a la temporalidad cronológica de una acción en vivo, y el nivel plástico de la imagen cumple una función más evocativa que documental. Estos elementos ponen en evidencia que se trata de una creación audiovisual autónoma, donde la acción es solo un componente más. Cabe señalar que si bien se trata de una película sin sonido, el ritmo del montaje y su singular fluidez evocan una cierta musicalidad que se conjuga con las sensaciones pictóricas y táctiles evocadas por la imagen. En palabras de la propia Schneeman: "It is a painterly, tactile translation edited as a music of frames" (Citado en Blaetz 2007, 110).

Otra pieza que ilustra el carácter de las video performances íntimas y radicales es *Conversions* (1970-71) de Vito Acconci. Grabada en film de 8mm sin sonido, la pieza aborda la idea del cambio de sexo en tres partes.<sup>38</sup> En la primera, el artista comienza quemando los vellos de su pecho con una vela, cuya llama es la única luz del video y nos va enseñando poco a poco el cuerpo de Acconci. Cuando los vellos han sido removidos, el artista comienza a tirar y a modelar la piel de sus pectorales para simular pechos femeninos. En la segunda parte, Acconci esconde su pene entre las piernas y realiza

<sup>37</sup> La complejidad visual de esta pieza se debe al hecho de que está grabada en película y no en cinta de video. Al ser más resistente, la película se podía intervenir de diversas maneras, algo imposible de realizar en la frágil cinta de video. En este caso, Schneeman, pinta, tiñe, raya y estampa la película. Más información sobre esta pieza en (Blaetz 2007).

<sup>38</sup> El video completo puede verse en [https://archive.org/details/ubu-acconci\\_conversions](https://archive.org/details/ubu-acconci_conversions). Consultado el 15 de septiembre de 2018.

diversos movimientos en primer plano (caminar, estirar una pierna, sentarse, etc). En la tercera parte, una mujer cuyo rostro no vemos está arrodillada detrás de Acconci y le practica una felación mientras este tiene el pene escondido entre las piernas.

*Conversions* no es una obra sobre transexualidad, sino una exploración de la propia masculinidad. La obra ha suscitado múltiples controversias y algunos críticos la han calificado simplemente de misógina. Amelia Jones considera “reduccionista” esta visión y aporta una lectura mucho más compleja:

“Acconci’s *Conversions* explores the way in which the male body legitimates but also is legitimated by its continual (and always already failed) staging of plenitude, the way in which the privilege of artistic genius accrues to the body-with-penis in modernism. Acconci’s intersubjective body art in general enacts the *fragility* of this system by which masculinity ensures its privilege. The male’s aggression against the other is about his own lack; and this failed attempt to control the female/other parallels the artist’s attempt to control his audience”.

(Jones 1998, 144-45)

Coincido con Jones en que la acción de Acconci pone en evidencia el privilegio y la paradoja de una masculinidad hegemónica que busca imponerse pero fracasa. El video de Acconci aborda esta paradoja como un producto para consumo público. Para Berhaus, los videos de Acconci de los años 70 buscan “to preserve the ephemeral gestures of the body’s occupancy of time and space, but also to transform private acts into public exhibitions...” (Berghaus 2005, 191). La autoexploración del propio cuerpo realizada a la luz de una vela, se presenta como un gesto íntimo que enfrenta las paradojas de una masculinidad a ratos hegemónica y a ratos impotente, un gesto que se vuelve deliberadamente público a través de la distribución del video en espacios expositivos. Este tipo de acciones que abordan la tensión entre la fragilidad y el exhibicionismo, lo privado y lo público, están presentes en otras video performances de este período y posteriores, lo que nos conduce nuevamente al rol del espacio autobiográfico en la creación del siglo XX.

En síntesis, las dos categorías de video performance que he mencionado (en directo y grabada) permitieron explorar elementos como la inmediatez, la participación, la aleatoriedad, la manipulación de la imagen del cuerpo, la exhibición de la intimidad y la transgresión de ciertos tabúes con propósitos artísticos. En el siguiente apartado, abordaré cómo estos elementos se conjugan con el sonido y la música en el espacio autobiográfico.

### **1.3.3. Espacio autobiográfico: Cuerpo, intimidad, música y tecnología**

En la interrelación entre video arte y performance durante la segunda mitad del siglo XX, es posible identificar obras que reenvían a un espacio autobiográfico con diversos propósitos, que van desde lo confesional hasta la crítica de aspectos sociales y políticos. Desde fines de la década de 1990 han aparecido diversos estudios sobre autobiografía y performance, destacando aspectos como las subjetividades marginalizadas, la expresión de lo traumático o la influencia del feminismo (Carver 1998; Heddon 2002, 2008; Claycomb 2012). En el ámbito del video arte también es posible encontrar algunos estudios que abordan la presencia de lo autobiográfico a través de géneros como el autorretrato audiovisual (Varela 2010; M. R. Smith 2014; Conomos 2016). En este apartado me interesa destacar dos momentos particulares en la relación entre video y performance: la exploración de la intimidad del propio cuerpo en los años 70, y el giro hacia la cultura popular y los medios tecnológicos en los años 80. Ambos aspectos ejercen una profunda influencia en el arte de la década 1990-2000 y permiten entender algunas de las estrategias implicadas en la configuración del espacio autobiográfico contemporáneo.

Durante la década de 1970, artistas feministas como VALIE EXPORT, Joan Jonas y Carolee Schneeman, exploraron la articulación de lo público y lo privado en piezas donde la grabación de la propia imagen deviene un elemento fundamental. El video se convierte en un medio que permite problematizar el cuerpo de la artista, entendido como un cuerpo cultural y socialmente significativa. Al respecto la video artista y comisaria Catherine

Elwes menciona: “Almost without exception, every generation and nationality has used video as a personal medium, an electronic mirror with which to investigate social identity – femininity, masculinity, ethnicity, and sexuality” (Elwes 2005, 2). En las décadas sucesivas, veremos que mirarse a través del video, es una manera de explorar la propia subjetividad en tanto representante de una colectividad.

Al situarse delante de la cámara las creadoras podían explorar problemas e inquietudes de la propia comunidad artística, donde aspectos políticos y psicológicos aparecen entremezclados. Por ejemplo, la conocida pieza *Vertical Roll* (1972) de Jonas surge como resultado de una performance multimedial,<sup>39</sup> y explora la construcción de la propia imagen a través de lo ritual y lo sensual. La pieza también puede ser interpretada como un comentario sobre la presencia del cuerpo femenino en los medios de comunicación, al mismo tiempo que aborda inquietudes sobre la subjetividad individual propias de la comunidad artística de la época. El video crea una instancia de intimidad con el público, una preocupación constante en la obra de Jonas: “My work is often considered personal or private, perhaps because of the presence of the author as performer. Friends have told me that they feel they are looking into a private world. I do try to bring the audience into my space. There is an intimacy.” (Jonas 2003, 117).

El video recoge las acciones de *Organic Honey*, el *alter ego* electrónico de Jonas, quien se presenta vestida como una *belly dancer* con el rostro cubierto por una máscara decorada con plumas.<sup>40</sup> Las acciones fueron realizadas en un circuito cerrado de TV, pero las imágenes transmitidas por la cámara no se sincronizan adecuadamente con la frecuencia del monitor, produciéndose un fallo en la señal eléctrica. Los fotogramas parecen saltar, generando un “vertical roll” ascendente que nos muestra fragmentos del cuerpo de Jonas desde diferentes ángulos. La insistencia del fallo viene

---

39 Véase el video completo en [http://ubu.com/film/jonas\\_vertical.html](http://ubu.com/film/jonas_vertical.html). (consultado el 20 de octubre de 2018). El video fue creado a partir de la documentación de la performance.

40 “Wearing the mask of a doll's face transformed me into an erotic electronic seductress. I named this TV persona “Organic Honey.” (I stayed up all night wondering what to call my persona and then saw on the table a jar labeled “organic honey”: it seemed perfect.)” (Jonas 2003, 123).

reforzada por el sonido de una cuchara que golpea un espejo y cuya pulsación regular se mantiene durante toda la duración del video. Hegarty interpreta este sonido como un guiño al minimalismo: “...there is a relentless pulsing, which turns this piece into a perverse version of minimalism.” (Hegarty 2015, 52). Lejos de evocar la sensación hipnótica y fluida de las piezas de Phillip Glass o Steve Reich, la cuchara de Jones sugiere ansiedad en la audiencia. Esta sensación se ve reforzada por la asincronía entre el ritmo de la cuchara y el del “vertical roll”, dando lugar a una curiosa relación entre ambos. A veces la imagen parece rebotar como resultado del sonido. Hacia el final de la cinta, el rostro de Jonas emerge delante del monitor y mira hacia la cámara. El *alter ego* enmascarado, fragmentado y expuesto insistentemente, es contrastado con el rostro del individuo cuya mirada parece confrontar a la audiencia. En una época en que las artistas comienzan a criticar los arquetipos femeninos expuestos en los medios masivos, la cinta de Jonas parece poner en evidencia la manipulación y sobre exposición del cuerpo femenino en medios como la televisión.

Por otra parte, autores como Chrissie Iles sostienen que *Vertical roll* expresa introspección y ansiedad, elementos que serían comunes a otros artistas de la época:

“[Vertical roll] address the social and personal anxiety of the self in relation to others, for which the mask functions as a methaphor. This anxiety was widespread during the early seventies, not only in the work of woman artists, but also in the work of male artists such as Bruce Nauman [...] Organic Honey repeatedly hits a mirror with a silver spoon, as though angrily trying to break through her protective, artificial surface”.

(Iles 2003)

Siguiendo a Iles, se puede decir que el cuerpo de Jonas, imaginado a través del video, se refugia y al mismo tiempo se encarcela en la máscara y en la pantalla del monitor. Es interesante notar que Iles hace referencia a la acción de golpear con la cuchara. En este caso, creo que no es solo la acción sino el sonido rítmico e insistente lo que refuerza la ansiedad de un sujeto que intenta salir a la superficie. De hecho, el gesto de golpear con la cuchara solo se ve a comienzos del video mientras que el sonido está presente de



principio a fin. Se trata de un recurso sonoro sencillo que refuerza en las imágenes las sensaciones de rabia, insistencia y ansiedad, como si el sujeto quisiera destruir la imagen unificada que se refleja en el espejo. Pero por sobre todo, el sonido permite que la audiencia participe de esas sensaciones, confiriéndoles un sentido de materialidad y espacialidad dentro del video. Tal como comenta la propia Jonas, quien se refiere de manera explícita a las características del sonido en relación con el espacio: "... the spoon, the sound of metal hitting glass echoes against the walls and ceiling—hitting the mirror with a spoon, a tapping signal that loudly resonates as silver on glass. This began as anger. I was interested in translating emotions" (Jonas 2003, 125).

Hacia la década de los 80 surgirán nuevas influencias relevantes para el espacio autobiográfico. Refiriéndose al video, Berghaus menciona cómo el interés por la cultura popular establece una distinción entre la década de 1970 y la de 1980: "Whereas video art in the 1970s was characterized by a dichotomy of formalist avant-garde and political video culture, the aim of the Media Generation in the 1980s was to dismantle the distinctions between popular and High Art" (Berghaus 2005, 182). En el ámbito de la performance, RoseLee Goldberg menciona que el giro hacia la cultura popular y el abandono de las premisas del arte conceptual, van a transformar el ambiente artístico en ciudades como Nueva York. La autora destaca en este contexto la aparición de las denominadas performances autobiográficas de artistas como Karen Finley, que habrían contribuido a romper la rigidez intelectual infundida por el arte conceptual: "The intimate and confessional nature of much so-called autobiographical performance had broken the reign of cerebral and didactic issues associated with conceptually Oriented performance (Goldberg 2011, 176).

Goldberg destaca la influencia que va a tener la música popular en este proceso. La producción cada vez más atractiva de conciertos de bandas como The Rolling Stones, Roxy Music y The Who habrían contribuido a repensar la performance en un sentido más estilizado, ostentoso y cercano al entretenimiento (Goldberg 2011, 154). De allí que artistas como Vito Acconci hayan manifestado: "The new model for public art is pop music" (Acconci citado en Widrich 2007, 25).

Goldberg también se refiere a la influencia que artistas americanos como Laurie Anderson, Meredith Monk o Robert Wilson van a ejercer en la escena artística europea, especialmente en el teatro. Según la autora, el uso de elementos autobiográficos, de la vida cotidiana y de la cultura popular mediática, habría aportado aire fresco a una tradición teatral europea más centrada en el texto y el personaje (Goldberg 2000, 65).

Laurie Anderson es una de las artistas que ilustra las búsquedas estéticas de este nuevo contexto. Su obra conjuga la autobiografía, la música popular y las nuevas tecnologías, y es conocida como una de las primeras artistas del periodo que trascendió los límites entre la vanguardia experimental y la cultura de masas. Un hito en este proceso fue "O Superman", pieza que formaba parte de la obra *United States I-IV*, y cuyo inesperado éxito en los rankings británicos le valió un contrato con Warner Music (Goldberg 2000, 13).

Algunas de las primeras obras de Anderson se consideran autobiográficas porque la artista explicaba el proceso inmediatamente anterior a la presentación pública de la performance, incluyendo historias y reflexiones personales que iban más allá de la explicación formal de la obra (véase por ejemplo la performance *For Instants*, Whitney Museum, 1976). No obstante, algunos autores y la propia Anderson no están de acuerdo con la etiqueta de artista autobiográfica: "I always felt it was a mistake being labelled as an autobiographical artist ... Most of the work that I do is two-part or stereo, not monolithic at all - so there's always the yes/no, he/she, or whatever pairs I'm working with" (Gordon 1991, 195).<sup>41</sup>

El tipo de elementos presentes en la obra de Anderson ciertamente se alejan de la autobiografía entendida en términos convencionales. La incorporación de referencias personales no se limita a narrar la propia vida, sino que busca

---

<sup>41</sup> En una entrevista en el programa *Metrópolis* de RTVE Anderson insiste en esta idea: "Algunas de las historias son cosas que me han pasado a mí. Pero otras muchas son teorías sobre distintas cosas [...] Así que no, no es autobiográfico, en el sentido de que me da igual que el espectador me conozca. No se trata de contarle mi vida a la gente, no se trata de eso. Me interesa contar historias sobre cómo funciona el olvido, o cómo funciona el orgullo. Y, a veces, uso mi propia vida en ellas, pero mi objetivo principal no es autobiográfico. No es contarle mi vida a nadie" (*Metrópolis* 2018).

comentar aspectos de relevancia política y social. Por ello me parece más oportuno considerar su obra desde la perspectiva del espacio autobiográfico. A partir de los 80 su trabajo se enmarca en la idea *self-imaging*: disuelve los límites entre la memoria personal y la ficción, y pone su propio cuerpo como elemento principal en estrecha relación con la tecnología. Para Amelia Jones, “...her body/self is technologically performative” (Jones 1998, 212).

A través de esta performatividad tecnológica Anderson aborda de manera crítica problemáticas relacionadas con la representación de género, especialmente a través del uso de tecnologías que permiten la modificación de la voz. El *vocoder* actúa como una máscara vocal que le permite ir más allá de las expectativas sociales impuestas al cuerpo femenino. En palabras de la artista: “I wear audio masks in my work - meaning electronically, I can be this shoe salesman, or this demented cop, or some other character. And I do that to avoid the expectations of what it means to be a woman on stage” (Citado en McClary 1991, 139). Las máscaras vocales se complementan con un vestuario que intenta evadir las marcas de género (pasamontañas decorados, pantalones y camisas de corte recto con hombreras), y con movimientos corporales que podrían denominarse andróginos, ya que no reenvían a ningún arquetipo masculino o femenino.



Figuras 1 y 2. Laurie Anderson *Home of the Brave* (1986). Fotogramas de video.

En la performance filmada *Home of the Brave* (1986) se pueden apreciar varias de estas características (figuras 1 y 2). Se trata de una pieza que recoge

algunos de los números de la mencionada obra *United States I-IV* y donde confluyen audiovisuales, performance, música y narración.<sup>42</sup> Al inicio del film oímos una base de batería electrónica y aparece la silueta de un cuerpo delante de un fondo azul. El individuo finalmente aparece ante el público tocando un *taped bow violin* que reproduce *samplers* vocales.<sup>43</sup> Lleva un traje de chaqueta de color blanco, una camisa negra, guantes blancos y un pasamontañas que oculta completamente su rostro. En su lugar hay dos círculos para los ojos, un triángulo para la nariz y una elipse para los labios que permite la apertura de la boca. Se mueve de manera andrógina mientras a sus espaldas se proyectan gráficas en 2D generadas por ordenador. En el escenario hay otros músicos/performers que también llevan pasamontañas y se mueven de manera casi robótica. Al acabar la introducción musical/sonora, el sujeto de traje blanco comienza a contar el relato del 0 y el 1, los números que definen el código binario.

En la narración hay sutiles referencias a cuestiones de la vida y del trabajo de la artista que permiten a la audiencia establecer una relación de empatía con ella. Lo interesante son los mecanismos vocales desplegados para narrar: su voz es modificada a través del *vocoder* y se escucha en frecuencias graves que evocan una voz de autoridad masculina. A través de la tecnología, la corporalidad y la indumentaria, Anderson abraza la oratoria (Cronn-Mills 1997) y se apropia de la voz de autoridad reservada tradicionalmente al género masculino.

Inmediatamente después del relato sobre el 0 y el 1, Anderson interpreta junto a su banda la canción "Excellent Birds" (*Mister Heartbreak*, 1984) compuesta junto a Peter Gabriel, cuya instrumentación nutrida en sintetizadores nos sitúa en la sonoridad de la música pop de los 80. En estos tres momentos iniciales del film, Anderson nos ha mostrado la confluencia de elementos de la música popular y de la experimentación de vanguardia,

---

42 El video completo puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=mua8Pr6URso> Consultado el 15 de septiembre de 2018.

43 Anderson creó este instrumento modificando el violín tradicional. Sustituye las crines del arco por cinta magnética pre-grabada y el puente del instrumento por un cabezal magnético. Al frotar la cinta contra el cabezal se reproduce la grabación.

donde las referencias a historias personales establecen una relación más cercana con el público.<sup>44</sup>

La relación con la cultura popular va a fomentar un tipo de obras que exploran la subjetividad a través de la apropiación de la música. Un caso emblemático es la artista suiza Pipilotti Rist, quien en una entrevista con el comisario Hans Ulrich Obrist menciona que su ingreso al mundo del arte contemporáneo fue gracias a la música popular:

“In my village in Switzerland I had a small window on the art world through the mass media; through John Lennon/Yoko Ono I moved from pop music to contemporary art. In return, I will always be grateful to popular culture”

(Obrist 2001, 16)

Rist parece emplear la música como una manera de “retribuir” a la cultura popular. Desde el uso de música de bandas autodidactas hasta el empleo de *covers* de rock, en sus primeras obras la música combina lo *amateur* con lo experimental. En varios proyectos es la propia Rist quien canta con su voz no entrenada, a veces junto a Les Reines Prochaines, banda suiza de la escena *underground* de Basilea compuesta por mujeres artistas visuales y de la que Rist formó parte en los años 80. Con ellas grabó la música original de videos como (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* (1988) y *Pickelporno* (1992). En otras ocasiones Rist realiza *covers* en versiones más reducidas, como se aprecia en *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986) y *Sexy Sad I* (1987), ambos con música de The Beatles. Rist también emplea estrategias como el *lypsynching*, tal como se aprecia en *You Called Me Jacky* (1990), donde la artista dobla la canción “Jackie and Edna” de Kevin Coyne.<sup>45</sup>

En la obra de Rist el uso del *cover*, el empleo del color y la mirada sobre el cuerpo evocan la estética del videoclip y del *fan video*. Si bien la artista suele puntualizar que su influencia fue la música popular y no MTV -la cadena

---

44 La narración y reflexión derivadas de la propia intimidad aparecen más desarrolladas en las últimas piezas de Anderson. Se puede apreciar en el film *Heart of a Dog* (2015) y en el disco *All The Things I Lost in The Flood* (2018). En ambas piezas la artista reflexiona sobre la pérdida (humana y material).

45 Véase el video en <https://www.youtube.com/watch?v=AGoAPGSdxhM> Consultado el 10 de noviembre de 2018.

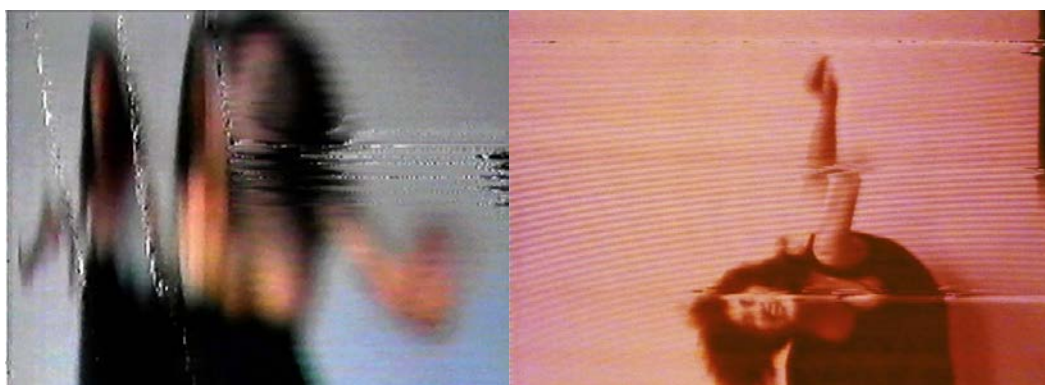
comienza a emitir en Europa solo en 1987 (Widrich 2007, 32; Lund 2011)-, la presencia de estos elementos muestra la influencia de la cultura popular global que comenzaba a gestarse en ese período, gracias a la creciente ubicuidad de los medios de comunicación.

La relación de Rist con la música pop está impregnada por la experimentación de vanguardia. Al respecto, Mark Harris observa en los ambiente sonoros creados por Rist en colaboración con Anders Guggisberg, elementos de la electrónica experimental mezclados con *samples* de canciones pop. Para Harris algunos de los procedimientos empleados por Rist en el procesamiento de la cinta magnética de audio (desgaste de la cinta a través de la superposición de grabaciones, etc) la acercan a las experimentaciones que artistas como Pauline Oliveiros y Alvin Lucier venían realizando desde la década de 1960 (Harris 2009, 16).

El uso del *cover* en conjunto con la experimentación sonora es uno de los recursos empleados por Rist para evocar experiencias musicales particulares. En piezas como *I'm Not The Girl Who Misses Much, I'm a Victim of This Song* y *Sip My Ocean*, la artista explora la relación íntima que establecemos con la música, la que deriva en un placer casi hedonista. En las tres piezas Rist emplea el *cover* como una estrategias que le permite exponer deliberadamente su cuerpo y su voz en conjunción total con la experiencia musical.

En la pieza realizada en video *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986), Rist canta repetidamente la primera frase de la canción de The Beatles "Happiness is a warm gun" (*The White Album*, 1968) cambiando el texto original *she's* por *I'm*, un primer gesto que ilustra la apropiación de la canción por parte de la artista. Mientras canta se mueve aleatoriamente delante de la cámara. Lleva un vestido negro con los pechos al descubierto y tiene el cabello encrespado. La imagen se presenta alterada, con un desplazamiento en la frecuencia de colores y con una fallo en la señal de video (figuras 3 y 4). La grabación ha sido acelerada en postproducción, lo que en la tecnología de la época implicaba necesariamente aumentar la frecuencia del audio. El resultado es la imagen de una mujer que canta con

una voz aguda y artificial, mientras se mueve como una marioneta al ritmo de una canción que parece haber tomado posesión de su cuerpo. Al avanzar la cinta, llega un momento en que se ralentiza la imagen y baja la frecuencia del audio. Las imágenes se tornan azules y entonces oímos un fragmento de la versión original de The Beatles. Tras la frase “I need a fix cause I’m going down” la canción original se interrumpe y volvemos a escuchar la voz de Rist. La señal de la imagen aparece cada vez más degradada, mientras oímos la voz de Rist como si procediera de un espacio con mucha reverberación. Hacia el final del video escuchamos prácticamente solo la reverberación de su voz. Harris relaciona este último procedimiento con el empleado por Alvin Lucier en su conocida pieza *I’m Sitting in a Room* (1969). El autor graba un texto en una sala delante de un micrófono, luego reproduce la grabación en el mismo punto de la sala y la vuelve a grabar. El proceso se repite varias veces, y en cada grabación notamos cómo la narración original se diluye más y más en la reverberación de la sala. “By the time of his seventh recording, Lucier is sounding much as Rist does in her final version of the Beatles’ line” (Harris 2009, 16).



Figuras 3 y 4. Pipilotti Rist. *I'm not the Girl Who Misses Much* (1986). Fotogramas de video

La versión de Rist es extremadamente particular, al punto que en ocasiones no es fácil reconocer la canción original. Durante tres años he empleado la primera parte del video como ejemplo en mis clases en la Escuela Superior del Taller de Música. Todos mis estudiantes son profesionales de la música

popular conocedores de la discografía de The Beatles, y hasta ahora, nadie ha reconocido la canción original en la primera audición. Esta sencilla prueba me ha hecho pensar en lo siguiente: Rist crea una interpretación audiovisual de su propia experiencia de la música, al punto que el referente original se diluye por completo. No escuchamos a The Beatles, sino la experiencia musical de Pipilotti Rist, una experiencia con la que muchas personas pueden llegar a sentirse identificadas.

Esta fue la primera obra de Rist que llamó la atención de los circuitos artísticos europeos. Ello se habría debido, en parte, al sentimiento de identificación que he descrito. Según la artista, quienes vieron el video por primera vez le comentaban que se habían sentido “tocados” por la pieza, porque se reconocían en su performance. Rist señala que uno de sus objetivos como artista es fomentar ese sentido de identificación en el público, y en ello la música cumple un rol esencial. En palabras de Rist: “...like a good music piece you cannot distinguish anymore between you and the piece when you hear it” (Rist entrevistada en Lund 2011).

El comentario de Rist recuerda el rol de la música popular en la gestión de la propia subjetividad en la vida cotidiana, un tema que ha sido tratado por la investigación etnomusicológica (DeNora 2000). La artista abordará este tipo de experiencia musical en obras como *I'm A Victim of This Song* (1995) y *Sip My Ocean* (1996). En ambas piezas Rist emplea la misma música: su propio cover amateur de la canción “Wicked Game” de Chris Isaak (album *Heart Shaped World*, 1987).<sup>46</sup> En esta versión, acompañada en la guitarra por Anders Guggisberg, la voz de Rist encarna la idea de sentirse “víctima” de una canción, como cuando no podemos dejar de pensar en una melodía. Rist comienza cantando a media voz y acaba gritando el estribillo encima de su propia voz, gracias a la técnica del *overdubbing*. En un gesto similar al del video *I'm Not The Girl Who Misses Much*, Rist sugiere un estado de compenetración con la música, al mismo tiempo que una cierta

---

46 La primera obra es un video mono canal y la segunda es una instalación en dos canales. Además de tener la misma banda sonora, ambas obras comparten parte del material visual (secuencias de fotografías tratadas con ordenador).



desesperación: la canción se ha clavado en su memoria y parece querer sacarla de sí, gritándola.

Los gritos de Rist traen a la mente otros gritos célebres de la historia de la música popular: los de las fans de los Beatles. Al respecto, es oportuno tener en cuenta la interpretación de Phillip Auslander sobre el famoso concierto en el Shea Stadium de Nueva York en 1965,<sup>47</sup> donde los gritos de una audiencia, mayoritariamente femenina, no permitían escuchar la música en directo. Para Auslander, la audiencia vivía una experiencia virtual de los Beatles, que le permitía evocar la escucha de sus discos en la intimidad:

“By screaming and closing their eyes at the concert, the young women prevented the Beatles from materializing, so to speak. They forced the Beatles to retain their identities as the virtual poster boys who provided the girls with safe opportunities to express their sexuality and prohibited the Beatles from stepping out from behind the posters to reveal themselves as actual men [...] The young women at the stadium made sure that they would not experience the corporeal presence of the real Beatles differently from the performances of the virtual Beatles with which they were already familiar. In that sense, their public experience at the stadium was not all that different from listening to the recordings alone or with a group of friends.”

(Auslander 2006, 267)

Sin entrar en la discusión sobre el carácter virtual o real de la performance, me interesa destacar que el concierto se convierte en una instancia de socialización de una experiencia de la intimidad. Lo que primero se vive y se expresa en la escucha privada, luego se socializa a través del concierto en vivo. Considero que los videos de Rist operan de manera similar. La experiencia privada de cantar, gritar y disfrutar de la música expresando la propia sexualidad, se socializa a través de una interpretación audiovisual destinada a un espacio expositivo. No importa tanto el referente musical original, cuanto la propia experiencia sensual que se vive a través de la música. La audiencia es invitada a participar de esta experiencia a través de la inmersión audiovisual, donde el cuerpo convertido en imagen, se comporta casi como un objeto de deseo.

---

<sup>47</sup> Véase el documental *The Beatles at Shea Stadium* (BBC 1966).



Figura 5.  
Pipilotti Rist. *Sip My Ocean* (1996).  
Instalación en el Guggenheim  
Museum de New York. Fuente: web  
del Guggenheim Museum

Por su parte, las imágenes de la videoinstalación *Sip My Ocean*, refuerzan la sensualidad y el erotismo. Mientras escuchamos el *cover* de “Wicked Game”, vemos una proyección en espejo donde se suceden imágenes grabadas bajo el agua e imágenes en sobre-impresión donde el color cobra mayor protagonismo. Vemos objetos cotidianos caer lentamente al fondo marino (una taza de té, un televisor, un disco de vinilo, etc.) y primeros planos que nos enseñan detalles del cuerpo de Rist sumergido en el agua (figura 5). Para Sarah O'Reilly, el video de Rist pone en evidencia los mecanismos audiovisuales empleados para crear la expresión arquetípica del cuerpo sexualizado:

“The song’s emotional platitudes are matched by the clichéd sexual representation of the artist’s body, so that the installation seems like a perfectly packaged wet dream. What distinguishes Rist’s video from its mainstream counterpart, though, is her self-conscious and subjective manipulation of a normally objectifying visual language. Her videos make their mechanism explicit, so that we are fully aware of how meaning is being constructed for us: high-key colour, swooning music and lush imagery are obvious but effective triggers...”

(O'Reilly 2009, 86)

La instalación de Rist plantea interrogantes interesantes desde el punto de vista de la audiencia ¿Qué tipo de relación establecemos con el cuerpo y la voz de Rist? ¿Nos sumergimos en el “perfectly packaged wet dream” identificado por O’ Reilly? ¿Apreciamos el mecanismo crítico? Al respecto me parece interesante mencionar la experiencia de Amelia Jones en relación a esta pieza en el Warsaw Museum of Contemporary Art en 2004. Jones interpreta su experiencia en clave psicoanalítica:

“... I hear a jarring but hypnotic, vaguely soprano (shrieking) voice singing a short loop from Chris Isaak pop song, ‘Wicked Game.’ I am compelled towards the source of the sound. Finding it, I am further drawn into a huge video projection image across two walls of the gallery. Pipilotti Rist’s *Sip My Ocean* (1996) is about immersion, literal and figurative. It is about a woman’s (the artist’s) body floating through the commodity-space of the gallery, dangling provocatively before my desiring body. It is about how I ‘am’ Pipilotti Rist (who is both the commodity object of the artwork and the ethereal origin of the work). In Copjec’s and Lacan’s term, the piece is my *object a*. It instantiates my displacement, over there, as a subject (who is the object *she* desires). Rist offers herself to me, floating amniotically in a wash of blue, even as her voice surrounds me in an aural bath of misbegotten love”

(Jones 2006, 11)

Es interesante notar que Jones se siente atraída hacia la obra en primer lugar por la música y la voz de Rist. ¿Sería posible una experiencia tan intensa como la descrita por la autora, sin la música? Esta instalación pone en evidencia que el aporte del sonido en este tipo de obras no tiene que ver ni con la complejidad ni con el virtuosismo, sino con el tipo de experiencia que fomenta en el público. A través de la música, la audiencia se identifica con la intimidad propuesta por la artista, experimentando sensualidad y deseo, tal como menciona Jones. Ciertamente la audiencia pone más atención a un *cover* (la melodía reconocible) que a otro tipo de sonorización, pero no siempre es consciente de hasta qué punto determina su experiencia sensorial de la obra.

Para acabar este apartado, quisiera mencionar que la relación entre el video arte y la música popular parece operar en un circuito de ida y vuelta. Si en los ejemplos mencionados fueron las artistas quienes se acercaron a la música popular, en la actualidad podemos apreciar cómo el videoclip se nutre del

imaginario del arte.<sup>48</sup> Cuando Beyoncé lanzó su disco audiovisual *Lemonade* (2016),<sup>49</sup> varios medios de prensa señalaron que el videoclip del tema “Hold up” era un plagio de *Ever is Overall* (1997) de Pipilotti Rist (Shepherd 2016). En la videoinstalación de Rist, una mujer joven que lleva un vestido azul claro, zapatos rojos y un bastón con una flor en la punta, camina despreocupadamente, y de cuando en cuando destroza los cristales de los vehículos aparcados en la calle golpeándolos con su bastón (figura 6). Beyoncé reproduce esta acción en el videoclip dirigido por Jonas Åkerlund, mientras camina con un bate de béisbol por la calle de un barrio afrolatino (figura 7). Más que un plagio, se trata de una referencia intertextual evidente, que parece sugerir un gesto de “poder femenino” en el contexto de la música pop.<sup>50</sup>

Sin embargo, esta no es la única cita. Al comienzo del videoclip vemos a Beyoncé en una habitación sumergida bajo el agua, mientras su voz nos cuenta como se sobrepuso al dolor de una infidelidad a través de la reflexión introspectiva y la religión. Sus movimientos se reproducen en cámara lenta en un espacio visual donde predominan coloraciones verdes y azules. Este imaginario reenvía a la obra de Bill Viola, cuyos elementos más característicos son el *slow motion*, los cuerpos sumergidos bajo el agua, y la temática de trascendencia espiritual del sujeto, tal como se aprecia en *Ascension* (2000), *Tristan's Ascension* (2005) o *The Dreamers* (2013) (figuras 8-11).

---

48 En los años 80 varios artistas del cine experimental y del video arte transitaban por el video musical. Un caso destacado es el de Derek Jarman, quien experimentó con el formato *videotape* y realizó videoclips para bandas como The Smiths (Trilogía *The Queen is Death*, 1986) y The Pet Shop Boys (*It's a Sin*, 1987). Véase (Wymer 2005, 30-31).

49 Comentarios audiovisuales sobre *Lemonade* han sido aportados por las investigadoras Lisa Perrot, Holly Rogers, Carol Vernallis. Véase (Perrot, Rogers, y Vernallis 2016; Vernallis 2016).

50 Beyoncé es una de las figuras que ejemplifica el denominado “feminismo pop”. Un análisis crítico de este fenómeno en (Spiers 2018).



Figura 6  
Pipilotti Rist. *Ever is Overall* (1997)  
Videoinstalación (vista simulada).



Figura 7  
Beyoncé. *Hold up* (2016). Fotograma de video



Figuras 8 y 9. Izquierda: Bill Viola. *Ascension* (2005); Derecha: Beyoncé *Hold up* (2016).  
Fotogramas de video



Figuras 10 y 11. Izquierda: Bill Viola. *The Dreamers* (2013); Derecha: Beyoncé *Hold Up* (2016).  
Fotogramas de video

Las referencias no acaban allí. Cuando Beyoncé abandona la habitación sumergida, vemos un plano general de la fachada de la casa con columnas blancas, mientras Beyoncé abre las puertas y deja salir el agua hacia el exterior. Esta imagen es similar a *The Deluge*, parte de la videoinstalación *Going Forth By Day* (2002) del ya citado Viola (figuras 12 y 13).<sup>51</sup>



Figuras 12 y 13. Izquierda: Bill Viola. *The Deluge* (2002); Derecha: Beyoncé *Hold Up* (2016).  
Fotogramas de video

51 El director del video clip, Jonas Åkerlund ha manifestado en algunas entrevistas su interés por el arte y por cine independiente (Sanchez Pons 2017), pero no he encontrado ninguna declaración explícita de su parte respecto a las citas mencionadas. Se trata de un realizador que trabaja con músicos tan diferentes como Rammstein, The Prodigy, Madonna o Lady Gaga, y cuyas producciones han sido galardonadas en varias ocasiones. Más información en la web del realizador <http://www.jonaskerlund.com/bio/>

Las referencias en el videoclip “Hold Up” de Beyoncé a dos artistas reconocidos de la historia del video arte, ilustran la inserción de este medio en la cultura audiovisual contemporánea. Por otra parte, llama la atención la cita a estas obras en particular, no tanto por su notoriedad dentro del canon del arte contemporáneo, sino por el tipo de temas que abordan. El hedonismo y la ironía de Rist, y el misticismo y la espiritualidad de Viola, parecen estar en sintonía con las búsquedas de la cultura popular mediática. Es importante notar que estas citas aparecen en el contexto de un proyecto autobiográfico donde Beyoncé aborda la identidad afroamericana y la infidelidad, pero al mismo tiempo busca satisfacer a un público amplio. ¿Puede ser que las citas estén relacionadas con la búsqueda de una mayor “autenticidad” expresiva al abordar temas considerados más “serios”? ¿O simplemente responde a la necesidad de diversificar los recursos visuales?

El uso del propio cuerpo y la convergencia de elementos sonoros y musicales procedentes de diferentes ámbitos (música popular, experimentación sonora, etc), también se manifiestan en piezas de video performance de la década 1990-2000, y que pueden enmarcarse dentro del espacio autobiográfico. Las herramientas teóricas y los ejemplos vistos en este capítulo servirán de marco de referencia para el análisis de los dos casos de estudio que abordo en los capítulos 3 y 4.

## 2. Estado de la cuestión

### Investigaciones sobre el sonido en el arte

“There is nevertheless a distinct and vibrant ‘sonic turn’ that can be discerned in the recent upsurge in sound-based scholarship and artistic work” (Drobnick 2004, 10). Así constataba Jim Drobnick el renovado interés por el sonido que tanto en ámbito académico como artístico estaba teniendo lugar en el cambio de siglo. En las Humanidades emergieron textos que ponían el acento en la dimensión audible de la cultura.<sup>52</sup> En el arte contemporáneo por su parte, las consecuencias del *sonic turn* implicaron el reconocimiento institucional de una serie de prácticas que desde hacía décadas venían considerando el sonido como su eje central, y que se suelen agrupar bajo el término arte sonoro. Desde el año 2000 se han sucedido exposiciones en instituciones como el MoMA, el Whitney Museum, el Centro Pompidou, el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney o la Fundación Juan March, que han abordado tanto la historia como las tendencias actuales.<sup>53</sup> Incluso el prestigioso Turner Prize fue entregado el 2010 a una obra de arte

52 Véase más adelante la crítica a este *sonic turn*.

53 Algunas de las exposiciones: ‘Volume: Bed of Sound’ (The Museum of Modern Art, New York, 2000), ‘Sonic Boom’ (Hayward Gallery, Londres, 2000), ‘Bitstreams’ (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), ‘Art>Music’ (Museum of Contemporary Art, Sydney, 2001), “Sonic Process” (Centre Georges Pompidou, Paris, 2002), “Sounding Spaces” (I.C.C., Tokio, 2003), “Her Noise” (South London Gallery, Londres, 2005), “Soundings: A Contemporary Score” (The Museum of Modern Art, New York 2013), “Escuchar con los ojos: Arte Sonoro en España 1961-2016” (Fundación Juan March, Madrid, 2016).



sonoro de la artista escocesa Susan Philipsz. Las publicaciones sobre el tema también se han multiplicado.

Por paradójico que pueda parecer, ni la influencia del *sonic turn* de las Humanidades ni el reconocimiento del arte sonoro han implicado necesariamente una mayor apertura a la escucha en el estudio del arte contemporáneo. El sonido ha estado presente en muchas obras que no son consideradas dentro del arte sonoro y es allí donde nos encontramos con más problemas. No pretendo entrar en la controversia sobre la definición de arte sonoro ni sobre qué obras puede englobar, sino centrarme en una interrogante más amplia: ¿Por qué nos cuesta tanto escuchar el arte? Hay al menos dos argumentos recurrentes al respecto: a) la supuesta preeminencia de la vista por sobre el oído en la cultura occidental y en las Humanidades (Kahn y Whitehead 1992, 4; Drobnick 2004; Heylen 2017, 12-15; Kelly 2011), y b) la aparente dificultad para describir el sonido (Kelly 2011; Heylen 2017, 10). Creo que la recurrencia de estos dos argumentos ha impedido ver otros problemas de fondo: La propensión a establecer jerarquías entre la vista y el oído, los hábitos actuales de escucha que nos conducen a percibir lo sonoro como un mero acompañamiento, el riesgo de considerar la escucha como un problema teórico y no como una práctica cultural que se aplica a un objeto de estudio y, finalmente, la tendencia a idealizar el sonido en algunas investigaciones. Volveré sobre estas ideas al final de este capítulo.

A continuación propongo una breve revisión crítica de la bibliografía más relevante sobre el sonido en el arte contemporáneo, prestando atención al problema de la escucha. Comenzaré por los escritos de la década del 70 hasta las monografías más actuales, luego abordaré investigaciones recientes sobre video arte e incursionaré brevemente en el aporte de los *sound studies*. Finalmente me referiré al enfoque filosófico de algunos pensadores actuales cuya idealización del sonido merece una revisión crítica.

Muchos de los estudios que se ocupan de la relación entre el sonido y el arte del siglo XX están vinculados al arte sonoro. En la siguiente revisión bibliográfica me centraré principalmente en analizar cómo ha sido abordada la presencia de elementos sonoros en las artes visuales, dejando de lado

otras discusiones ligadas al arte sonoro como práctica específica.<sup>54</sup> Por otra parte, quedan fuera de esta revisión los textos que abordan analogías entre música y pintura.<sup>55</sup>

## **2.1. Del catálogo a la monografía: En busca de la escucha**

En Norteamérica y Europa las primeras publicaciones sobre el tema aparecen a fines de los años 70 principalmente en tres formatos: catálogos de exposiciones, revistas y antologías de textos de diferentes artistas. Los catálogos poseen un claro objetivo documental, cuyo contenido suele recoger los *statements* de los y las artistas involucradas, y ensayos introductorios que plantean cuestiones teóricas aún incipientes. En estos textos se describe con frecuencia al sonido como un nuevo medio para las artes visuales,<sup>56</sup> tal como se aprecia en el título de la exposiciones “Audio Scene '79, Sound: a Medium for Visual Art” (Modern Art Galerie Wien 1979) o en expresiones como “the healthy existence and potential of a medium newly used by visual artists” (Rosen 1980, 9). Se aprecia además el empleo de términos como “audio works”, “audio exhibition”, “sound by artist” que manifiestan la necesidad de incorporar lo sonoro al lenguaje del arte y a sus espacios expositivos. De hecho, en algunos casos el sonido es considerado como un material que potencia lo visual y no como un elemento que permita replantear el arte entendido como dominio exclusivo de las imágenes. Esto se aprecia en la observación de la comisaria Barbara London

---

54 Problemáticas vinculadas a la definición, génesis y límites del arte sonoro, excede los límites de este estudio. Es posible encontrar información en castellano sobre este debate en (Pardo 2012; López-Cano 2013).

55 En este tipo de obras el sonido por lo general está presente como idea y no como fenómeno físico. Sobre música y pintura véanse (Maur 1999; Vergo 2010; Bosseur 2015).

56 Entre los catálogos relevantes del período 1979-1989 se pueden mencionar (Grundmann 1994; Nannucci 1989; Block et al. 1987, 1989; Pagé, Popper, y Block 1980; Rosen 1980; R. Smith y Wilhite 1979; Modern Art Galerie Wien 1979) . Un listado más detallado que abarca desde 1970 hasta la actualidad puede encontrarse en [https://monoskop.org/Sound\\_art](https://monoskop.org/Sound_art) Consultado el 15 de septiembre de 2018.

sobre la exposición *Sound Art* llevada a cabo en el MoMA en 1979: "Sound art stimulates the observer's visual imagination." (Museum of Modern Art 1979, 1).

La incorporación de un medio no visual y no objetual en las artes visuales es una de las problemáticas recurrentes para muchos artistas participantes en estas exposiciones. Algunos como el canadiense Hank Bull ven en estas cualidades del sonido una fuerza contestataria:

"Because sound is difficult to present in a museum, teach in a school, or sell in a gallery. Because it breaks down the barriers, not only between the arts, but also between art and life, sound, and all intermedia activity, lead us away from art institutions."

(Bull 1979)

Las palabras de Bull muestran como algunos artistas aún intentaban concebir el sonido en los términos de las artes visuales, sin profundizar en sus cualidades específicas. La novedad de lo sonoro parece radicar principalmente en su capacidad para cuestionar el formato expositivo y el mercado del arte. Este tipo de razonamientos puede haber influido en la escasa reflexión sobre la escucha que caracteriza estas primeras publicaciones. Parece ser que se da más importancia al sonido en tanto material invisible que viene a renovar las artes visuales, que no entendido como sujeto de escucha.

Entre los numerosos catálogos se destaca *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art* (Celant y Levit 1977), texto de la exposición itinerante comisariada por Anne Livet que se presentó en museos de EEUU y Canadá en 1977. La muestra se basó en la colección privada de grabaciones en vinilo del conocido crítico italiano Germano Celant, compuesta por obras de creadores como Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Hugo Ball, Jean Dubuffet, Yves Klein, Raoul Hausmann, Jean Tinguely, Allan Kaprow y el colectivo Art & Language, entre otros. La exposición constituyó uno de los primeros intentos por documentar prácticas que, desde las vanguardias históricas, empleaban el sonido y la tecnología de grabación como material de base. A diferencia de otros autores, Levit considera que el nuevo medio es

la grabación y no el sonido: “This exhibition has identified the recent artistic medium of the record” (Celant y Levit 1977, 12). Esto respondería a una particularidad de la colección de Celant, cuyas grabaciones poseen una dimensión visual tan relevante como el contenido sonoro. En su ensayo incluido en el catálogo, Celant insistirá en la importancia de la tecnología de grabación, señalando su valor como objeto físico y como documento histórico de las prácticas y teorías de los y las artistas que la emplean (Celant y Levit 1977, 44-50). Este texto será publicado más tarde en la compilación *OffMedia*, junto a otros dos ensayos sobre el video arte y el libro de artista respectivamente, donde el autor intenta describir las bases de lo que considera tres nuevos medios para el arte contemporáneo.<sup>57</sup>

Hasta este momento las cuestiones planteadas en torno al sonido tienen que ver con su novedad como medio, su presencia en distintos formatos (escultura sonora, poesía fonética, etc.) y con su ausencia de visualidad. Ninguno de los catálogos mencionados hasta aquí se ha referido a la escucha como un elemento esencial en el trabajo con el sonido.

En la década de 1970 también surge uno de los formatos de publicación más interesantes para el sonido en el arte: las revistas habladas (*spoken magazines*) cuyo contenido se transmitía íntegramente en *cassette*. Una de las más reconocidas es la británica *Audio Arts Magazine* (1973-2006) editada por el artista William Furlong.<sup>58</sup> Contenía obras sonoras, textos y conversaciones con artistas y escritores. Varias generaciones aparecen representadas en este *magazine*: escritores como Noam Chomsky y artistas como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Ellsworth Kelly, Marina Abramović, Andy Warhol, Jeff Koons y Kiki Smith. Otras revistas de arte similares fueron la canadiense *Voicependence* (1970)<sup>59</sup> y la americana *Tellus Audio Cassette*

---

57 A pesar de la relevancia de la exposición y del ensayo de Celant en particular, esta publicación no fue incluida en la selección de catálogos internacionales sobre arte sonoro realizada en el marco de la exposición *Escuchar con los ojos* de la Fundación Juan March (2016). Véase: <https://march.es/arte/madrid/exposiciones/arte-sonoro/bibliografia.aspx?l=1#catalogos> Consultado el 19 de noviembre de 2018.

58 Todos los números de esta revista se encuentran digitalizados en los archivos de la Tate Gallery. Véase <https://www.tate.org.uk/audio-arts/volumes> Consultado el 19 de noviembre de 2018.

59 Véase (McKenzie y Williamson 1980).

*Magazine* (1983-1993).<sup>60</sup> Estas revistas fueron probablemente las primeras publicaciones impulsadas por artistas en explorar la grabación sonora como medio de creación, difusión y documentación. Si bien no he encontrado en ellas reflexiones específicas sobre la escucha, el formato en sí mismo puede considerarse como una declaración de principios a favor de la oralidad. Merecería la pena tenerlo en cuenta en algunas publicaciones actuales que abordan el sonido casi exclusivamente a partir del texto y la imagen.

Entre las antologías se destacan *Sound by Artist* (1990) que recopila textos de reconocidos artistas como John Cage, Bill Viola, Christina Kubisch, Max Neuhaus, Alvin Lucier y Annea Lockwood entre otros. La mayoría de estos textos son *statements* o comentarios sobre alguna obra específica. Esta antología plantea ciertas interrogantes en cuanto a su concepción editorial. La portada se encuentra escrita en alfabeto braille, mientras que todo el resto del texto emplea el alfabeto convencional. El editor Micah Lexier justifica esta decisión de la siguiente manera:

"Braille focuses our attention on the non-visual aspects of perception and in this book the superiority of sight over all other senses is brought into question [...] Braille is used by unsighted people, who define their spatial relationship to the world through sound. This notion of a heightened sensitivity to sound (what Rudolf Arnheim called 'Blind hearing') is an example of the state to which many of the authors in this anthology would have us aspire"

(Lander, et al. 1990, 9)

Resulta curioso que el autor recurra al braille para reivindicar el concepto de la escucha ciega. Parece olvidarse que se trata ante todo de un sistema táctil, cuyos orígenes anteceden a las tecnologías de grabación que posibilitaron el concepto de *Blind Hearing* de Arnheim (véase apartado 2.7.2). Además, en este caso el braille está destinado a ser apreciado como un objeto visual, puesto que el resto del texto no está disponible para invidentes. Este caso se intenta reivindicar la escucha por sobre la visión recurriendo a metáforas que resultan contradictorias, sin discutir críticamente lo que implica establecer

---

60 *Tellus* se encuentra digitalizada en Ubu Web <http://www.ubu.com/sound/tellus.html> Consultado el 19 de noviembre de 2018.

jerarquías entre los sentidos. Como observaré más adelante, esta tendencia persiste en algunos escritos más recientes.

Las monografías comienzan a proliferar a partir de los 90 y se caracterizan por trazar una panorámica histórica, identificando hitos, personajes clave y obras relevantes (vanguardias históricas, John Cage, años 60, etc.). En una época en que los estudios específicos eran aún escasos, la documentación sobre los orígenes y el desarrollo del sonido en el arte se planteaba como una necesidad. Douglan Kahn fue uno de los primeros autores en reconocer que una serie de prácticas vinculadas al sonido y la grabación no estaban siendo estudiadas. En su introducción a la antología de textos *Wireless Imagination* (1992) el autor señala: "Yet the literature on the arts of recorded and broadcasted sound, and of conceptual, literary, and performative sound, is scant at all levels, from basic historical research to theoretical modelings" (Kahn y Whitehead 1992, 1). Para colmar esta laguna, los ensayos contenidos en este libro aportan información histórica y teórica sobre las primeras experimentaciones sonoras del siglo XX. La aversión de André Bretón por la música, las incursiones radiofónicas de Antonin Artaud y las experimentaciones con la cinta magnética de William Burroughs, son algunos de los casos de estudio abordados.

Kahn fue también uno de los pioneros en investigar el desarrollo histórico del sonido en las artes. En su libro *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (1999), deja en claro que las artes del siglo pasado no habían sido mudas: "None of the arts is entirely mute, many are unusually soundful despite their apparent silence" (Kahn 1999, 2). Kahn fue además uno de los primeros autores en reconocer la necesidad de escuchar el arte del siglo XX. Propone un recorrido desde las vanguardias históricas (especialmente futurismo y dadaísmo) hasta las tendencias postmodernas, considerando el sonido como todo aquello englobado en el fenómeno auditivo, desde sonidos reales hasta ideas sobre el sonido y la escucha (1999, 3). Su investigación también aborda la influencia de las tecnologías de grabación tanto en las artes visuales como en la literatura, aportando interesantes casos de estudio como los textos *Phonographe* de Alfred Jarry, además de referirse a la presencia de lo sonoro

en el cine. Kahn no dedica ningún apartado específico a la escucha, pero la aborda en discusiones vinculadas a la tecnología. Por ejemplo, al referirse al fonógrafo menciona cómo este influye en la percepción de la propia voz, dando lugar a una nueva conciencia de la escucha. Citando a Derrida, el autor indica cómo la grabación separa la voz del cuerpo y la entrega al dominio de lo social, donde el sujeto corre el riesgo de perder el control de su propia voz por causa de las manipulaciones políticas (Kahn 1999, 8). Kahn también menciona cómo la tecnología de grabación fomentó el desarrollo de una conciencia de la “audibilidad”. No solo permitió por primera vez escuchar la propia voz separada del cuerpo, sino también los sonidos no musicales que rodeaban al sujeto. Este punto de inflexión compete a creadores como Pierre Scheffer y John Cage, y será abordado más tarde por otras investigaciones.

En una órbita similar se sitúa la monografía de Javier Ariza *Las imágenes del sonido* (2003). El autor analiza las relaciones entre artes plásticas y sonido haciendo un recorrido histórico por las vanguardias del siglo XX e incluyendo el cine experimental aunque, a diferencia de Kahn, no pone tanta atención en la literatura. Además de revisar los hitos y figuras relevantes del *mainstream* europeo, el autor analiza la obra de artistas españoles como el grupo ZAJ, Llorenç Barber e Isidoro Valcárcel Medina. Ariza no dedica ningún apartado específico al tema de la escucha. Se refiere a ella de manera tangencial y sólo para explicar brevemente la perspectiva de los artistas reseñados. En ámbito español, también cabe mencionar *La mosca tras la oreja* de Llorenç Barber y Monserrat Palacios. El texto ofrece una panorámica histórica de las relaciones entre música experimental y artes plásticas en el contexto español desde fines de los 60, aportando interesantes reflexiones sobre las principales tendencias vinculadas al arte sonoro (poesía sonora, paisaje sonoro, performance, instalaciones, etc). El texto se distingue por estas reflexiones derivadas de la práctica artística y por abordar el problema de la inclusión del arte sonoro en la pedagogía.<sup>61</sup>

El artista y escritor Alan Licht ha dedicado dos escritos introductorios al arte sonoro (2007; 2009). En ambos aborda desde una perspectiva histórica la

---

61 Sobre arte sonoro en España véase (Iges et al. 2015; Fontán del Junco et al. 2016).

relación entre el sonido y el mundo de las artes plásticas. El más extenso es *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (2007), donde el autor dedica un capítulo a describir la relación entre músicos y artistas. Se refiere en primer lugar al contexto de New York de los años 1950, donde músicos como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolf están en contacto continuo con artistas visuales como Barnett Newman, Mark Rothko, Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Jackson Pollock entre otros (Licht 2007, 137). El autor menciona la influencia directa de ciertas obras visuales en el trabajo de los músicos. Así por ejemplo, los *combines* de Rauschenberg influyen en la obra de Christian Marclay y Stockhausen (*Kontakte, Gesag der Junglinge*), y sus pinturas blancas serán la inspiración para la famosa obra *4'33* de Cage. Las esculturas de Alexander Calder por su parte, van a servir de influencia a Earle Brown (*mobile compositions, Calder piece* 1963). Cuando el autor se refiere a las diferentes prácticas sonoras realizadas en Europa por artistas como Duchamp (*Erratum Musical*), Klein (*Symphonie Monotone*), Schwitters (*Ursonate*) y Dubuffet, plantea la siguiente precaución: "Most sound by visual artists isn't classifiable as sound art--it's too performance Oriented" (Licht 2007, 143). Licht trabaja con un concepto extremadamente acotado de Arte sonoro que excluye experimentaciones vinculadas no solo a la performance sino también al audiovisual, como la *visual music* o el video arte. El autor introduce además una noción de arte sonoro que prescinde de la temporalidad una tendencia que, como veremos más adelante, será retomada por autoras como Holly Rogers. Licht considera la temporalidad como una categoría ligada al desarrollo de un discurso de tensiones y distensiones propio de la música. Sin embargo, que una obra sonora no esté basada en esta lógica "musical" no significa que carezca de temporalidad. Al contrario, construye una temporalidad diferente, que requiere una escucha distinta de la musical. Ni en este capítulo ni el resto del texto el autor problematiza el fenómeno de la escucha.



## 2.2. LaBelle y el problema de la estética relacional

Algunos escritos del artista y teórico Brandon LaBelle se pueden inscribir dentro de la tendencia histórica, pero se distinguen por aportar algunas reflexiones teóricas más desarrolladas. En *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006), el autor se ocupa desde un punto de vista histórico y teórico del arte sonoro a partir de 1950, considerándolo como fruto del desarrollo conjunto de las artes visuales y musicales. LaBelle no se limita a comentar la cronología de hitos y propone interesantes discusiones. Entre ellas se destaca el ideal del sonido como fuerza relacional. Esta premisa le lleva a estudiar el vínculo entre sonido y espacio teniendo en cuenta la dimensión social del fenómeno acústico (LaBelle 2006, x). LaBelle se ocupa de piezas donde el elemento sonoro es el principal protagonista algo que está fuera de los límites de este estudio. Lo que me interesa discutir de este autor es la idea del sonido como fenómeno relacional.

El fundamento teórico de LaBelle es la estética relacional de Nicolas Bourriaud publicada en 1998. A pesar de que el término ha sido criticado en varias ocasiones (Bishop 2004; Scanlan 2005; Foster 2006; Martin 2007; Downey 2007; Rancière 2004), sigue siendo utilizado sin más reservas por algunos autores actuales.<sup>62</sup> Bourriaud acuña este concepto amparándose en la idea de “materialismo del encuentro” de Louis Althusser y la usa para teorizar sobre el arte de la década de 1990. Según Bourriaud, varias de las obras de este período abordan “nociones interactivas, sociales y relacionales” (Bourriaud 2006, 6), en las cuales el objeto artístico (si lo hay) no sería tan relevante como la experiencia colectiva que éste propicia. En un mundo donde los lazos sociales parecen estar cada vez más estandarizados por influencia de las tecnologías de la comunicación, las obras relacionales supondrían un “espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos [...] una utopía de proximidad” (Bourriaud 2006, 8). En otras palabras, se trataría de un tipo de arte que privilegiaría la relación intersubjetiva por sobre la contemplación.

---

62 Para una breve síntesis de críticas en castellano véase (Prado 2011).

El autor destaca que el artista fomenta esta experiencia intersubjetiva de manera gratuita, puesto que no hay ningún objeto que esté sujeto a intercambio económico. Uno de los ejemplos estrellas de Bourriaud es Rirkrit Tiravanija, quien en la muestra *Aperto 93* de la 45ª Bienal de Venecia ponía a disposición de la audiencia material de campamento y utensilios de cocina para que pudieran preparar su propia sopa.<sup>63</sup> Otro ejemplo es *Snow Dancing* (1995) de Phillipe Parreno realizada en el Consortium de Dijon, que consistía en una fiesta de dos horas alrededor de objetos de diseño.

Para Bourriaud, lo relacional sería una herencia de las vanguardias del siglo XX, pero desligada de sus aspiraciones utópicas. LaBelle sigue ésta línea en su investigación al señalar que las experimentaciones de Fluxus contenían una “promesa relacional” (LaBelle 2006, 68). Para el autor, el arte sonoro estaría impregnado de esta perspectiva relacional y por ello considera que Bourriaud debería haberlo contemplado en sus escritos. Según LaBelle, el sonido es empleado “to create the conditions for different experiences of social space and social behavior” (LaBelle 2006, 249). Para el autor, lo relacional radicaría en las características del sonido, como pueden ser la espacialidad y la capacidad de generar múltiples puntos de escucha. Las prácticas de arte sonoro se encargarían de activar la relación entre el sonido y el espacio: “...sound's relational condition can be traced through modes of spatiality [...] This no doubt stands at the core of the very practice of sound art—the activation of the existing relation between sound and space” (LaBelle 2006, ix).

LaBelle ilustra sus argumentos a través del análisis de obras de Achim Wollscheid y Atau Tanaka que se valen del sonido para explorar una red de relaciones sociales. A pesar de que estos ejemplos funcionan mejor que los del propio Bourriaud, el autor no escapa a las problemáticas que trae consigo el concepto de arte relacional y que quisiera sintetizar brevemente.

Lo primero que se puede cuestionar de este concepto son sus aplicaciones. Algunos de los ejemplos citados por Bourriaud no acaban de ilustrar sus

---

63 Otro ejemplo similar del mismo artista es *Soup/No Soup* en la Triennale de París del 2012. <https://www.grandpalais.fr/es/node/841> Consultado el 19 de noviembre de 2018.

planteamientos. Lo relacional puede estar claro en las comidas colectivas de Rirkrit Tiravanija, pero no lo está tanto en las mujeres-modelo de Vanessa Beecroft ni en las ratas *Bel Paese* de Maurizio Cattelan. Para dificultar aún más la conceptualización, Bourriaud enuncia muchas ideas que luego no desarrolla. Esta falta de claridad podría ser la causa de que lo relacional se haya convertido en un *umbrella term*. Prácticamente cualquier medio o manifestación artística se pueden considerar relacionales por el solo hecho de apelar a una experiencia temporal y colectiva. Por ejemplo, Paul Hegarty en su libro *Rumor and Radiation* propone el sonido como relacional, sin establecer un marco teórico sólido en torno al concepto ni discutir sus puntos débiles.<sup>64</sup>

La investigadora Claire Bishop ha propuesto una detallada crítica del concepto de arte relacional de la que quisiera destacar algunos argumentos. En primer lugar, la autora cuestiona la novedad de la retórica democrática que suele acompañar obras como las de Tiravanija, cuyo origen se puede encontrar en las vanguardias:

“This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new—think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys’s declaration that “everyone is an artist.” Each was accompanied by a rhetoric of democracy and emancipation that is very similar to Bourriaud’s.”

(Bishop 2004, 61-62)

Por otra parte, Bishop señala que las obras relacionales más celebradas, fomentan los sentimientos de comunidad e interrelación sólo dentro de un colectivo específico:

“the relations set up by relational rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness. There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece, to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls “microtopian”: it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common.”

(Bishop 2004, 67)

---

64 “I will be arguing that sound further develops this idea of a relational grounding, where sound, visuals, visitor, auditor and viewer interact with each other and the art establishment, and the expectations of video and/or audio pieces.” (Hegarty 2015, 13).

Revisando testimonios de algunos participantes, la autora pone de manifiesto que la audiencia de estas obras suele pertenecer a un mismo espectro social, lo que evita cualquier tipo de debate crítico: “Tiravanija’s microtopia gives up on the idea of transformation in public culture and reduces its scope to the pleasures of a private group who identify with one another as gallery-goers” (Bishop 2004, 69). Para la autora, la supuesta relevancia política de estas obras queda cuestionada pues privilegian un tipo de convivencia basada en un consenso utópico, evitando la fricción y el conflicto que son necesarios en una sociedad democrática y pluralista. Bishop cita una crítica de Jerry Saltz que plantea una pregunta pertinente: ¿Qué pasaría si un grupo de personas sin techo se presentaran en las comidas colectivas de Tiravanija? (Bishop 2004, 68). Esto nos invita a pensar que la obra de arte y la institución que la alberga, presentan suficientes marcas sociales como para definir qué tipo de público puede acceder a ella.

Siguiendo a Bishop es posible apreciar que en la estética relacional no parece cuestionarse ni el tipo de relación que se establece entre la audiencia, ni el sentido crítico hacia los vínculos sociales que imperan en el mundo del arte. Parece que lo que importa es que la audiencia haga algo gratis y en conjunto, y que la figura del artista se constituya como una celebridad que posibilita el encuentro. El historiador del arte Hal Foster ha criticado esta obsesión con el encuentro, señalando que no existe un proyecto real sobre qué hacer juntos: “‘Collaboration is the answer’ [...] ‘but what is the question?’ Art collectives in the recent past, such as those formed around AIDS activism, were political projects; today simply getting together sometimes seems to be enough” (Foster 2006, 194). Desde este punto de vista, el arte relacional parece reducir la fuerza política de la colaboración a una microutopía donde la audiencia se encuentra a gusto con sus iguales, sin desarrollar ningún proyecto de relevancia social.

Considerar el sonido o cualquier otro elemento como relacional, parece más bien una estrategia para celebrar un tipo de prácticas que supuestamente se contraponen al arte-objeto manipulado por el mercado, y que apelan a la comunidad y a la creación de lazos sociales en una época de alienación. Si

bien el propio Bourriaud advertía que los artistas relacionales no pretendían crear una realidad utópica “sino construir modelos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud 2006, 12), no fue lo suficientemente incisivo como para cuestionar el presunto carácter subversivo de estas obras, ni para percibir las contradicciones de su propio discurso. El filósofo Stuart Martin subraya que en las piezas celebradas por Bourriaud, el fetichismo mercantil sigue estando presente, solo que se traslada del objeto artístico a la interacción social, la que acaba convirtiéndose en “the commodified friendship of customer services” (Martin 2007, 379).

Cuando LaBelle recurre al concepto de arte relacional, no deja constancia sobre las limitaciones del término ni sobre los aspectos criticables que he reseñado. Su manera de abordar la prácticas de arte sonoro que favorecen la interacción social, presenta un sutil carácter celebratorio que acaba idealizando el poder aglutinador del sonido. Para LaBelle, lo relacional estaría vinculado a la capacidad de usar el sonido para fomentar la participación del público. Entre las piezas que menciona LaBelle para ejemplificar estas ideas, está la obra de arquitectura interactiva *Flexible Response* de Achim Wollscheid (Hattersheim, Alemania 2003), donde la fachada de un edificio de oficinas se ilumina al procesar en tiempo real los sonidos que son generados en el *lobby* por los trabajadores. Respecto a la interacción LaBelle dice lo siguiente:

“For Wollscheid, questions of interaction are of pressing urgency, for art must no longer look toward either the author/artist as source of genius or the individual viewer/listener as sole recipient, for contemporary culture and society ... is now more than ever a condition of participation whereby the multitude rather than the single individual is of importance [...] Turning viewers or listeners into active participants, Wollscheid foster a sociality of interaction in which buildings are responsive [...] Wollscheid seeks to create a system whose outcome would not be only of individual listening but also collective decision-making. In doing so, the work produces an uncertain, vague, and procedural sociality, where the system at work invites a move toward mingling with the crowd yet with no prescribed result: audience becomes activator, activator becomes participant, participant becomes the art, replacing the individual input with collective inertia.”

(LaBelle 2006, 262)

Las palabras de LaBelle nos traen a la mente la crítica de Foster. Parece que lo importante es la participación colectiva en sí, aún en ausencia de un proyecto social más sustancial. La participación se propone como una cuestión urgente porque se contrapone a las nociones de autoría y de contemplación individual de la obra, pero hay una serie de cuestiones que quedan sin abordar: ¿Qué se espera de la audiencia más allá de accionar el mecanismo y escucharlo? ¿Qué tipo de vínculos sociales se construyen? ¿Cómo vivieron esta experiencia quienes trabajaban en el edificio? LaBelle no aporta información al respecto, ¿Por qué se reflexiona sobre la participación sin tener en cuenta lo que piensan los participantes? Por otra parte, Achim Wollscheid siempre figura como autor de la obra, tal como se aprecia en su sitio web, y quienes trabajaban en el edificio no son mencionados como colaboradores, lo que nos invita a pensar cuál es el rol que se le está asignando a la audiencia (Selektion s. f.). Hay otro aspecto que abre más interrogantes. Durante la noche, la parte interactiva de la obra era reemplazada por una composición de luces auto generada. Si la obra podía funcionar sola, ¿Qué aportaba la interacción más allá de la aleatoriedad? ¿Cual es el sentido social de la participación?<sup>65</sup>

LaBelle reitera algunos de los argumentos frecuentes en el discurso de artistas que se ocupan de performance y arte interactivo: renunciar a la autoría, integrar al público, convertirlo en un participante activo. ¿Es posible desplazar la autoría a través de la colaboración o simplemente se está

---

65 En textos posteriores LaBelle mantiene esta lógica que vincula sonido y comunidad en terrenos que van más allá del arte contemporáneo, por lo que solo haré una breve mención. En ocasiones el sonido queda planteado como la respuesta para una pregunta que no acaba de concretarse: "I would suggest, that the relational body of sound is fundamentally the beginning of a possible community; a way of thinking or orienting an approach to community, as being constituted by the incomplete, interruption, and the fragment. If speaking and hearing each other are fundamental to shaping community, to working through the concerns we hold in common, then engaging an acoustical paradigm might assist in fostering conditions of trust, responsibility, care, without corralling the life of togetherness into a shape of the familiar and the agreeable." (LaBelle 2018a, 5). Ciertamente las intenciones del autor son encomiables y el sonido y la escucha son importantes en nuestra sociedad actual. El problema es que el "relational body of sound" se plantea como si fuese la solución genérica. ¿Qué problemáticas específicas de la sociedad actual se pueden afrontar bajo esta aproximación y a través de qué estrategias? El autor aborda ejemplos un poco más concretos en (LaBelle 2018b).

usando al público para ejecutar la pieza? ¿Acaso la contemplación y la escucha son siempre actividades pasivas y es imprescindible que el público “haga” algo? Jacques Rancière es uno de los autores que ha criticado este lugar común en su conocido ensayo “Le spectateur émancipé”:

“Le pouvoir commun aux spectateurs en tient pas à leur qualité de membres d’un corps collectif ou à quelque forme spécifique d’interactivité. C’est le pouvoir qu’a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu’il ou elle perçoit, de le lier à l’aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure en ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l’égalité des intelligences lie des individus...”

(Rancière 2008, 23)

Para Rancière es importante considerar la capacidad reflexiva de cada individuo y respetar la igualdad de las inteligencias. En ello radica la respuesta activa de la audiencia. Su discurso dista bastante de la aproximación de LaBelle que propone la importancia de la multitud por sobre el individuo. Pretender sustituir “the individual input with collective inertia” como señala LaBelle, implica olvidar que la audiencia es una comunidad de individuos, cada quien con historias y reflexiones singulares que a su vez pueden encontrar puntos comunes dentro de la colectividad. La igualdad de las inteligencias y el respeto por la singularidad de los individuos son fundamentales para el trabajo en comunidad, y no suelen formar parte del argumentario del arte relacional.

Creo que este tipo de críticas permiten plantear algunas cuestiones fundamentales: ¿Qué estrategias permitirían fomentar relaciones de diálogo crítico entre los miembros de la audiencia? ¿Qué procedimientos se pueden desarrollar para que el sonido fomente un entramado dialógico? Y esto nos lleva a interrogantes de otra naturaleza ¿Puede ser que las prácticas de arte relacional respondan a la necesidad de manifestar la superioridad moral del arte y de quienes lo crean en tiempos de crisis? Como ha expresado la artista Andrea Fraser: “Artists are not part of the solution... We are part of the problem.” (Thornton 2014, 376). Reconocer que somos parte del problema implica revisar los cimientos teóricos que sustentan nuestra práctica, cuestionarnos constantemente y generar estrategias para explorar

alternativas concretas. Como he mencionado en el apartado 1.1 la música y el sonido en una pieza de arte, pueden fomentar una respuesta colectiva por parte de la audiencia. Pero si queremos apreciar en detalle la complejidad de estos fenómenos, es necesario replantearse la aplicación de conceptos como el de estética relacional.

## **2.3. Video arte: el sonido en un entramado intermedial**

Tanto a nivel técnico como a nivel artístico, el video arte ha estado estrechamente vinculado a la experimentación sonora. Al respecto es relevante diferenciar el film de la *videotape*, ya que este último formato desde su aparición permitía la grabación conjunta de imágenes y sonidos: “It could be argued that unlike film, video is a combination of sound and image” (Meigh-Andrews 2006, 106). De allí que autores como Yvonne Spielmann consideren el video como “the first truly audiovisual medium” (Spielmann 2008, 1).

Además de las afinidades entre las tecnologías del video y de la grabación sonora (ambas basadas en la cinta magnética), el video atrajo desde un principio la atención de artistas con competencias musicales: Nam Jun Paik era musicólogo y compositor, Steina Vasulka era violinista clásica, Robert Cahen estudió música electrónica con Pierre Schaeffer y Bill Viola tuvo formación en música electrónica. Viola ha reconocido que la cercanía entre el video y la música se debe a la capacidad de ambos medios para trabajar con la temporalidad:

“... j'ai toujours affirmé que la vidéo était plus proche de la musique que de l'écriture, de la peinture ou de la photographie. Composer des images en vidéo, c'est la même chose que composer de la musique ; dans les deux cas, on ordonne des événements selon un temps précis.”

(Bloch 1984, 25)



La conciencia de la organización temporal está presente en el trabajo de los artistas arriba mencionados: Cahen trata las imágenes con la misma lógica que los sonidos pregrabados de una composición de música concreta. Steina Vasulka y Paik experimentaron con la posibilidad de interpretar visualmente la señal de audio en su desarrollo temporal. Por este motivo, muchas de las creaciones de video no pueden considerarse exclusivamente como piezas de arte visual.

La importancia de lo sonoro en el video ha sido considerada en algunos proyectos curatoriales como *Sounding the Subject* realizado en el List Visual Arts Center del Massachusetts Institute of Technology (MIT), y que exploraba la relación entre identidad, voz y sonido en piezas de Rist, Acconci, Eija-Liisa Ahtila y Stan Douglas entre otros (Birnbaum y Widrich 2007). Una preocupación similar se advierte en algunos textos sobre historia del video arte que dedican un apartado a la música y al sonido para ofrecer un elenco de hitos y obras. Sin embargo, ha sido solo en las últimas dos décadas que las investigaciones sobre video arte comienzan a otorgar una atención más detallada a lo sonoro, intentando analizar su aporte a nivel conceptual y material. A continuación ofrezco una breve síntesis de algunas publicaciones relevantes que permiten apreciar las orientaciones en el estudio de lo sonoro en el video.

*Timeshift* (1991) de Sean Cubitt es un libro que aborda el formato *videotape* y su impacto en diversos aspectos de la cultura y la creación, poniendo énfasis en la interrelación entre distintas prácticas audiovisuales que constituyen lo que denomina "videocultura". El autor dedica un capítulo a abordar cómo gracias al video la música volvió a relacionarse con la imagen. Desde una perspectiva más analítica que histórica, Cubitt menciona cómo la tecnología audiovisual habría permitido revertir la tendencia decimonónica de considerar la música en términos abstractos, como un arte que debía apreciarse a ciegas (Cubitt 1991, 44). Cubitt también presta atención al vínculo entre la música popular y el audiovisual, mencionando el intercambio operado entre el videoclip y el video arte (Cubitt 1991, 89-90).

Jesús Pérez Ornia en *El arte del video* (1991), publicación emblemática en la divulgación del video arte en lengua española, dedica un breve capítulo a describir la relación entre la música y la tecnología de la televisión en el primer video arte, mencionando la influencia del cine y de las vanguardias. El autor destaca que “El video nace de la tecnología de la televisión y del arte de la música. Paik inventó su televisión abstracta en un concierto de música fluxus” (Pérez Ornia 1991, 127). De este modo reafirma la figura de Paik como fundador de la experimentación musico visual basada en la tecnología del video y la TV. Pérez Ornia aporta una breve síntesis histórica de la relación entre música y TV incluyendo testimonios de autores señeros como Zbigniew Rybczynski y J. Temple, pero no comenta ningún ejemplo en profundidad. También se refiere a la influencia recíproca entre video arte y videoclip en la década de 1980, citando el testimonio de Robert Pittman, uno de los fundadores de MTV. Pittman señala que “el videoarte anticipó la estética del videoclip” (Pérez Ornia 1991, 131), pero no indica ningún ejemplo concreto. La interrelación entre MTV y el video arte va a ser abordada por la comisaria Barbara London, quien cita como ejemplo los “Art Breaks” que la cadena televisiva comisionaba a artistas como Jenny Holzer y Dara Birnbaum (London 2009).

Christian Meigh-Andrews en su libro *A History of Video Art: The Development of Form and Function* (2006), se refiere al impacto de la grabación y la música experimental en el desarrollo del video arte. El autor dedica un capítulo a este tema pero se limita al relato cronológico, elencando hitos y nombres: Pierre Schaeffer y el Groupe de recherche musicale, John Cage, Fluxus, Terry Riley, La Monte Young y Alvin Lucier entre otros (Meigh-Andrews 2006, 105-15). También menciona la similitud técnica entre las tecnologías para grabar video y audio, e indica cómo algunos artistas establecieron relaciones fluidas entre ambas. En ningún momento se refiere a qué roles desempeñaba lo sonoro en el primer video arte y no aporta ningún estudio de caso específico.

Dentro de las publicaciones de corte histórico en España cabe mencionar el libro *Historia y Estética del videoarte en España* (2011) que dedica una

monografía a la música. En el texto “Creación musical y videoarte en España” (Campos Duque; Pérez Custodio 2011), las autoras se ocupan principalmente de catalogar las obras y los compositores que han intervenido en la video creación, aportando información sobre el contexto e identificando los estilos musicales de cada uno. Las autoras no abordan discusiones sobre el rol de lo sonoro en el entramado audiovisual.

En una línea más centrada en la relación intermedial, el texto *Multi-media: Video – Installation – Performance* (2007) de Nick Kaye menciona la influencia que tuvieron en EUA las prácticas musicales experimentales de Cage, Fluxus y Paik en el nacimiento de las primeras experimentaciones con el video y la televisión, aportando información sobre cómo esto habría repercutido en la exploración de la aleatoriedad y la temporalidad (Kaye 2007).

Entre los trabajos actuales sobre lo sonoro en el video arte, se destacan las publicaciones de Holly Rogers (2013) y Paul Hegarty (2015). Ambos autores se caracterizan por comentar con mayor detalle algunos casos de estudio y discutir algunas cuestiones teóricas que no suelen ser consideradas en los estudios de corte histórico.

La monografía de Holly Rogers *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music* (2013) es uno de los trabajos más completos hasta la fecha sobre el desarrollo del sonido y la música en el video arte. Rogers sostiene que la aparición del video en la década de 1960 sirvió de catalizador a la creación intermedial que caracterizaba el período. La autora no solo aporta una revisión histórica, también aborda de manera crítica problemáticas frecuentes en el video arte como su supuesta ausencia de historicidad, rompiendo algunos mitos al respecto. No obstante, presenta otros puntos más discutibles. Por ejemplo, para referirse a la naturaleza intermedial que caracteriza al nacimiento del videoarte en los 60, Rogers emplea el término “*Video Art-Music*”. Sin embargo, la mayor parte de las obras que describe de artistas como Paik o Vasulka, no trabajan con música sino con sonido. Incluso se refiere a este tipo de creadores como “the artist-composer”, aún cuando su trabajo sonoro dista bastante de la idea tradicional de la

composición. Por otra parte, el uso del término artista-compositor parece situar el objeto de estudio entre el canon de la historia del arte y la historia de la música, lo que resulta problemático teniendo en cuenta el carácter contestatario y anticánónico de artistas como Paik.

Rogers replica ideas de Alan Licht sobre la supuesta ausencia de temporalidad en el arte sonoro, un argumento que merece considerar críticamente debido a los paralelismos que hace la autora entre video arte y arte sonoro:

“Sound art [...] is not time-based: people do not have to experience the whole narrative, but can experience these works like the plastic arts; they can dip into an aural experience at any time and stay as long as they choose. For this reason, ‘Sound art belongs in an exhibition situation rather than a performance situation – that is, I would maintain, a necessary correlative in defining the term.”

(Rogers 2013, 37)<sup>66</sup>

Ya he mencionado que la temporalidad no tiene por qué estar vinculada a un despliegue narrativo. Cuando Bill Viola describía el común denominador entre música y video, se refería a la idea de organizar elementos en el tiempo, y no a una articulación dramática. Creo que es importante tener en cuenta esta característica para apreciar la posible complementariedad entre música, sonido, video y performance.

Paul Hegarty en su monografía *Rumor and Radiation* (2015), considera el video como un formato intermedial, valiéndose de una categoría de Dick Higgins. El autor propone un análisis del sonido en el video partiendo de una premisa un tanto categórica: “Video art is a sound art” (Hegarty 2015, 14-15), una idea que se sustentaría en la supuesta capacidad sinestésica de las imágenes en movimiento. Ciertamente el video y la imagen en movimiento pueden evocar el sonido y la música aún siendo silentes, tal como ocurre en algunas piezas de Christian Marclay (véase por ejemplo la obra *Surround Sounds*, 2014–2015). No obstante, existen muchos ejemplos de video que solo exploran cuestiones visuales. Además, el autor no parece interrogarse sobre

---

66 La cita aparece también (Rogers 2011, 421).

qué implica adoptar la categoría arte sonoro en este ámbito: ¿Qué permite analizar y/o comprender? Es una interrogante más que oportuna.

En otros aspectos, Hegarty plantea interesantes preguntas de investigación que apuntan a comprender qué hace el video: “... what does the work do? How does it do it? How does sound structure that process, such that it defines the perception of the viewer/listener or installation visitor?” (Hegarty 2015, 15). Hegarty es uno de los pocos autores que analiza piezas de video performance a partir de lo sonoro. Aborda piezas bien conocidas de Vito Acconci, Carolee Schneemann, Marina Abramović, Joan Jonas y Dara Birnbaum, cuya sonorización es más bien sutil y por ello generalmente dejada de lado. El autor incluso intenta abordar la relación entre estos sonidos y cuestiones de género desplegadas en cada obra. El problema es que él mismo no parece estar muy convencido de su argumento:

“My point is not about the goodness or success value as such, but how sound and our listening inform perceptions of gender in video art, where sound has been ‘seen’ as peripheral or incidental – **a soundtrack perhaps worthy of comment, but not capable of working as part of the formal strategy of the work**”

(Hegarty 2015, 54-56)<sup>67</sup>

Como he intentado argumentar en esta tesis, todos los sonidos presentes contribuyen al andamiaje formal y conceptual de una obra, sin importar su complejidad. ¿Cómo sería nuestra lectura de *Vertical Roll* de Jonas sin el sonido de la cuchara? (véase sección 1.3.3). Si el propio Hegarty es capaz de hacer comentarios sobre este sonido, es porque cumple un rol dentro de la obra. Aquí me parece oportuno tener en cuenta las observaciones de la historiadora Mechtild Widrich sobre la pieza *Theme Song* (1973) de Acconci. En esta video performance, Acconci expresa ante la cámara un monólogo en el que intenta seducir a un interlocutor desconocido, mientras escuchamos de fondo música de The Doors, The Velvet Underground y Bob Dylan. Al respecto Widrich comenta:

---

67 El destacado en negrita es mío

“Part of the appeal of this piece, and its slight discomfort, lies in his use of bad-quality music tapes rather than professional material and the intimate appearance of his "home" video. It is this dilettantism which creates the porosity that still allows us to interact either with the music (we can take on Acconci's role), or with the artist's performance”

(Widrich 2007, 26)

Siguiendo a la autora, para comprender qué es lo que hace el sonido en la obra es imprescindible tener en cuenta aspectos que podrían considerarse banales (el sonido “sucio” de la grabación casera, su carácter amateur, etc). Son precisamente estos aspectos los que nos permiten relacionarnos con la pieza, creando una atmósfera de intimidad que fomenta nuestra identificación con el performer.

Esta revisión bibliográfica pone en evidencia algunos de los desafíos que supone investigar el sonido en el video arte. En primer lugar, es necesario superar la tendencia a acumular datos históricos y nombres de artistas, dando paso a un análisis pormenorizado de qué hace el sonido, considerando todos sus elementos, por muy sutiles que sean. Por último, se torna cada vez más importante abordar el video como parte de un entramado audiovisual que implica diferentes prácticas artísticas y sociales, tal como proponía Sean Cubitt con el concepto de videocultura pero considerando además lo sonoro, es decir, proponer un análisis de la cultura audiovisual contemporánea. Tener en cuenta la red de relaciones que posibilita en la actualidad el lenguaje audiovisual, permitiría analizar el video arte y las bellas artes en general como integrantes de una cultura audiovisual contemporánea caracterizada por intercambios continuos: Pintura, fotografía, cine, series, videoclips, *fan* video, video tutoriales, etc, no son lenguajes excluyentes, sino que se nutren mutuamente y forman parte de la paleta expresiva de cualquier artista actual.

Estas interrelaciones también nos invitan a cuestionar los límites ideológicos que establecemos entre los géneros considerados comerciales (series, videoclips, etc) y aquellos considerados artísticos (video arte, cine experimental, etc). Cierro este apartado con un ejemplo que ilustra estas

consideraciones: El *opening* de la serie *The Young Pope* de Paolo Sorrentino (HBO, 2016). En esta secuencia vemos un *travelling* con el protagonista de perfil caminando en cámara lenta por un corredor decorado con pinturas religiosas que van desde el medioevo hasta el siglo XIX.<sup>68</sup> Un meteorito acompaña el recorrido, introduciéndose en los cuadros e incendiando cada escena, para acabar finalmente estrellándose en la figura del papa Juan Pablo II. Esta última imagen corresponde a la controvertida escultura de Maurizio Cattelan *La nona ora* (1999). En la banda sonora se reconoce el característico *riff* de la canción "All Along the Watchtower", versionada por Jimi Hendrix (album *Electric Ladyland*, 1968) y originalmente compuesta por Bob Dylan (album *John Wesley Harding*, 1968). Sin embargo, lo que escuchamos en la secuencia es el sampler empleado por el rapero británico Devlin, que incluye algunos sonidos digitales ("Watchtower, Jimi Hendrix cover", album *A Moving Picture*, 2012). En síntesis, en este ejemplo vemos fragmentos de la historia del arte religioso desde lo más convencional hasta lo más iconoclasta, a través de un *travelling* que nos recuerda al videoclip y al *fashion film*. Mientras, oímos un sampler hip hop, que a su vez es el sampler de un cover de una canción rock de fines de los 60, compuesta por un cantautor de la contracultura que acabó ganando el premio nobel de literatura... Combinaciones que nos hacen pensar en la intertextualidad, la remezcla, y en la ubicuidad de la historia del arte y de la música popular en la cultura audiovisual contemporánea.<sup>69</sup>

---

68 Las obras que aparecen en la secuencia son: *La adoración de los pastores* de Gerard van Honthorst (1622), *La entrega de las llaves a San Pedro* de Pietro Perugino (c.1482), *La conversión de San Pablo en el camino a Damasco* de Caravaggio (1601), *El Concilio de Nicea* (mosaico en el monasterio del gran meteorito. Tesalia, Grecia), *Pedro el Ermitaño predica la cruzada* de Francesco Hayez (1827-29), *Estigmas de San Francisco* de Gentile da Fabriano (c.1420), *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* de Mateo Cerezo (1645), *Miguel Ángel presentando el modelo de la basílica de San Pedro a Pío IV* de Domenico Cresti (c.1619) y *La matanza del día de San Bartolomé* de François Dubois (c. 1572-84).

69 Para un estudio sobre las referencias en esta secuencia véase (Sorolla-Romero y Bort Gual 2018).

## 2.4. Performance

Aún cuando su importancia es reconocida con frecuencia, a la fecha no he encontrado ningún estudio específico sobre el sonido y la música en la performance art. En el relato cronológico más convencional se suele destacar el impacto de las vanguardias históricas (particularmente el futurismo), de las experimentaciones de Cage y de los conciertos Fluxus (Baigorri 1997; Kaye 2007; Goldberg 2011), o bien la influencia de músicos procedentes del minimalismo (Meredith Monk, Phillip Glass, Steve Reich) y de la contracultura en la escena de la performance *underground* (Goldberg 2004).

La performance, como cualquier otra arte viva, nunca ha sido muda, tal como lo muestra Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* (2004), donde dedica un apartado específico a la sonoridad. La autora parte de las discusiones sobre la voz en el teatro Europeo poniendo en evidencia el papel del sonido: “El teatro nunca es sólo un espacio visual (*theatron*), es siempre también un espacio sonoro (*auditorium*)” (Fischer-Lichte 2011, 245). Fischer-Lichte pone en entredicho la idea de que la sonoridad del teatro europeo se centra solo en el lenguaje hablado. Además de la música y efectos sonoros que forman parte de las representaciones desde la antigüedad Griega, la autora se refiere a la dimensión de la voz que va más allá de la expresión lingüística.<sup>70</sup> Citando el conocido ensayo de Michel Poizat *L’opera ou le cri de l’ange* (1986) Fischer Lichte se refiere a la capacidad de la voz para expresar corporalidad, sensualidad y presencia, provocando en la audiencia placer y miedo (Fischer-Lichte 2011, 258). La autora identifica esta cualidad de la voz en algunas de las performances de la década de 1970:

“En las llamadas performances autobiográficas de Spalding Grey, Laurie Anderson, Rachel Rosenthal y Karen Finley y, sobre todo, en las de Diamanda Galás y David Moss se busca y se alcanza una y otra vez ese instante en que la voz -que habla o que canta- deja de articular de modo comprensible y se convierte en grito, tonos altos, risa, gemido o distorsión [...] La voz aparece polimorfa. Pierde toda marca que permita identificar el sexo, la edad, la pertenencia étnica u otros rasgos. El espacio sonoro que genera se

---

<sup>70</sup> El sonido en el teatro es un tema que comienza a ser estudiado, tal como se aprecia en la compilación de ensayos *Theatre Noise: The Sound of Performance* (2011), donde varios autores analizan el uso del diseño sonoro y la voz en diferentes propuestas contemporáneas. Véase (Kendrick y Roesner 2011).



experimenta como espacio liminar, como un espacio de continuas transiciones, mudanzas y transformaciones”

(Fischer-Lichte 2011, 259-60)

La voz es uno de los elementos sonoros más recurrentes en la performance y, tal como identifica la autora, su uso tiene más que ver con la expresión de presencia y la configuración de un espacio liminar, que no (sólo) con la transmisión lingüística. Este aspecto de la vocalidad ha sido destacado en exposiciones como la ya mencionada *Sounding The Subject* y en algunos textos de Brandon LaBelle (LaBelle 2006, 2014), quien aborda algunos ejemplos de piezas de Vito Acconci y Marina Abramović.

Además de la voz, otro elemento importante en la performance son los sonidos del ambiente. Se trate de los sonidos producidos por la audiencia, como ocurría en la célebre pieza *4:33'* de Cage, o de los sonidos propios del entorno (coches, estática de las luces, etc), todos pasan a formar parte de la inmediatez de la acción. Muchas veces estos sonidos son considerados de manera anecdótica por la crítica, lo que podría llevarnos a comprender por qué a la fecha no existe ningún estudio específico al respecto. Sin embargo, estos sonidos contribuyen a nuestra experiencia de la performance como un arte del aquí y ahora, algo que mostraré en el apartado 3.1.3 al referirme a las video performances de Marina Abramović.

## **2.5. Comisariado:**

### **Visiones conjuntas de sonido e imagen**

Tendencias recientes desde el ámbito del comisariado y la teoría del arte, proponen abordar conjuntamente imagen y sonido en el arte de los siglos XX y XXI. Una iniciativa significativa en este ámbito es el proyecto *See this Sound*, que a través del neologismo *audiovisuology* propone un estudio conjunto de lo sonoro y lo visual. Los resultados de este proyecto fueron una exposición, una publicación y una web llevados a cabo gracias a una colaboración entre el Ludwig Boltzmann Institute, Media.Art.Research, y el

Lentos Art Museum de Linz.<sup>71</sup> Si bien el proyecto tiene un carácter inclusivo al abordar formas artísticas tan diversas como la performance o la música de video juegos, el énfasis está puesto en medios audiovisuales y en la *visual music* en particular (Véanse Rainer et al. 2009; Daniels y Naumann 2015a, 2015b).

En los últimos años varios autores han cuestionado la tendencia de museos y galerías de considerar el arte como un dominio puramente visual. Se acepta que no solo las obras contienen información sonora, sino que el espacio expositivo en sí mismo puede considerarse un contexto audio-visual:

“The museum is not a visual place but an audio-visual environment, unfolding its space in the time of ricocheting footsteps, sincere whispers, loud echoes of children’s laughter, security guards’ fuzzy walkie-talkies, tour guides’ hushed lectures, and a few audio-visual works that remind us that even the work is not as quiet as we might expect”

(Voegelin 2014, 120)

A partir de esta idea, Salome Voeglin propone realizar caminatas sonoras por museos como la Tate Modern, con el propósito de ofrecer a la audiencia otro tipo de interacción con el espacio expositivo. De hecho, el entrar en un museo con una actitud más abierta, nos permite apreciar que hay mucho más que imágenes y sonidos. Cada vez es más frecuente encontrar obras que exploran el tacto, el olfato y el gusto. Esto nos invita a pensar que el museo y la galería son más bien espacios multisensoriales, lo que requiere no solo una actitud más activa por parte del público, sino también el desarrollo de estrategias de mediación adecuadas. De allí que en los últimos años sea cada vez más frecuente encontrar publicaciones que abogan por reconsiderar la historia del museo como espacio multisensorial, y por plantear una museología centrada en los sentidos (Pascual-Leone y Levent 2014; Howes 2014).

Respecto al sonido en el arte actual, comisarios como Caleb Kelly, reconocen que si bien su presencia es cada vez más frecuente, suele pasar inadvertida:

---

71 La web continúa siendo desarrollada por la Academia de Bellas Artes de Leipzig <http://www.see-this-sound.at/en.html> Consultado el 19 de enero de 2019.

“Sound is now an integral aspect of art, from installation to screen-based, performance-based and participatory practices, yet its presence is too often ignored” (Kelly 2011, 13). En el contexto de exposiciones reaparece el problema de la *Ubiquitous listening*: el sonido está allí, llenando el espacio e influyendo en nuestra experiencia, aún cuando no seamos conscientes. A este problema de fondo, hay que añadir otro de índole práctica: el sonido en una galería o museo supone un problema, tanto desde el punto de vista acústico como institucional. Por un lado, la arquitectura del espacio museístico no ha sido concebida para el sonido, y el exceso de resonancia suele suponer un dolor de cabeza para comisarios y montadores. Para el historiador del arte y comisario Helmut Draxler “the acoustics of the White Cube are quite simply dreadful” (Draxler 2009, 26). Por otro lado, llevar el sonido al museo supone un desafío para la línea de trabajo de esta institución. El mismo Draxler dice al respecto: “Exhibiting sound means more than simply combining two different kinds of sense perception; it also means bringing together two distinct formations of modern culture with very different modes of production and reception” (Draxler 2009, 26). El comentario del autor refleja la tendencia de concebir el museo como un espacio visual, donde la presencia del sonido es entendida a partir de la dicotomía entre visión y audición. Cabe preguntarse si el museo como institución sigue empeñado en considerar sonido e imagen como dos modos de producción y recepción diferentes, en lugar de privilegiar la interacción entre ambos.

En síntesis, desde principios del 2000 comisarios e historiadores han intentado poner sobre la mesa algunos de los desafíos que supone el sonido en el espacio expositivo: invita a repensar la galería y el museo como espacios multisensoriales, implica replantear el estudio conjunto de imágenes y sonidos desde una perspectiva interdisciplinar, y supone abordar el problema de la escucha inconsciente. Se trata de problemas que atañen tanto a la teoría como a las prácticas institucionales y para los que no existe una única solución fácil. Será una tarea para las próximas décadas el desarrollar alternativas que enfrenten estas problemáticas.

## 2.6. *Sound studies*

A pesar de no estar siempre relacionados con el arte contemporáneo, es necesaria una mención especial a los textos producidos al alero de los *sound studies* y del *sonic turn* en general. En este ámbito encontramos investigaciones que abordan temas tan diversos como la influencia de la tecnología en el desarrollo de nuevos espacios acústicos (Thompson 2002), o su influencia en nuestra percepción, que llega incluso a determinar qué y cómo escuchamos (Sterne 2003; 2012). Otras investigaciones han explorado el rol del sonido y la escucha en contextos industriales, científicos (Pinch y Bijsterveld 2012; Bijsterveld 2012; Hui, Kursell, y Jackson 2013; Mody 2005) e incluso redes sociales (Crawford 2012), abordando además diferentes representaciones del sonido en la cultura y aproximaciones a la ontología de lo sonoro.

Los *sound studies* admiten múltiples enfoques y ofrecen una amplia diversidad de casos de estudio, pero no siempre aportan instrumentos teóricos o metodológicos específicos. Por ejemplo, si bien existen numerosos estudios que abordan la escucha, aún no ha sido problematizada como una práctica aplicada al análisis de un objeto de estudio dentro de las Humanidades. Una parte de los textos que mencionan estrategias de escucha, continúan haciendo referencia a los clásicos escritos de Pierre Schaeffer y Michel Chion. Pero ¿Qué implica aplicar la escucha al estudio de las Humanidades? ¿Es prestarle al máximo de atención a lo que se oye para luego describirlo detalle? ¿Es solo una metáfora para la apertura de los sentidos? Tal vez estas preguntas aún requieran una mayor atención. Tampoco encontramos un uso sistemático y didáctico del sonido y la escucha como herramientas para ilustrar las ideas de cada autor. Los *sound studies* siguen en su mayoría amparándose en el texto y la imagen para referirse a lo sonoro.<sup>72</sup>

---

72 Una de las críticas realizadas al *Oxford Handbook of Sound Studies* destaca este problema: “Par ailleurs, malgré l’adjonction d’un site internet avec extraits audio, les productions mobilisées relèvent largement de l’écrit et l’image. Les perspectives méthodologiques manquent sur la façon le son ou l’écoute pourraient servir aux études en question. Les perspectives sur la valeur du son comme archive, présentes en histoire culturelle, ressemblent à un « point sourd »

Las publicaciones que hasta ahora he mencionado comparten una característica: suelen abordar el desarrollo del sonido en el arte desde una perspectiva histórica, o bien recurriendo a la acumulación de casos de estudio. Esta tendencia persiste incluso en textos más actuales, lo que a veces se traduce en una escasa problematización de aspectos teóricos. En relación al ámbito de los *sound studies*, Jonathan Sterne se ha referido a esta tendencia como “epistemología acumulativa”:

“By not gesturing back toward a more general level of questioning, these works offer an implicitly cumulativist epistemology of the history of sound. The promise of cumulativist approaches is that one day we will have enough historical information to begin generalizing about society. The problem with this perspective is that such a remarkable day is always just over the horizon. If sound and hearing are indeed significant theoretical problems, then now is as good a time as any to begin dealing with them as broad intellectual matters”

(Sterne 2003, 4)

La situación descrita por Sterne caracteriza a las disciplinas que perciben su campo de estudios como un ámbito joven e incipiente, aún carente de la información histórica necesaria para generar propuestas teóricas. Sin embargo, tal como recuerda el autor, no podemos esperar un futuro hipotético pleno de datos históricos para abordar cuestiones teóricas. Es necesario replantear nuestros hábitos de investigación actuales y considerar que la indagación histórica no va separada de la reflexión teórica ni tampoco la precede. Son dos actividades que se pueden realizar en conjunto y que nos permiten afrontar otros desafíos intelectuales.

Para cerrar este apartado, merece la pena mencionar la aportación de algunas investigadoras latinoamericanas a este campo de estudios. Autoras como Ana María Ochoa (Ochoa Gautier 2014) y Natalia Bieletto (Bieletto-Bueno 2019) han abordado el concepto de regímenes aurales, indicando cómo influyen en la aparición de discursos que prescriben la escucha. Aplicar

---

pour les *sound studies*” (Heuguet 2017).

sus planteamientos en el ámbito del arte contemporáneo es un reto que queda pendiente.

## 2.7. Filosofía, sonido y escucha

El *sonic turn* ha significado una renovada fascinación por lo sonoro en la filosofía, cuya visión ejerce una influencia importante en los estudios sobre arte contemporáneo. Ciertos autores han identificado en el sonido una alternativa a la tradición filosófica basada en modelos de abstracción visuales y verbales, lo que ha abierto la puerta a nuevas problemáticas sobre la consideración del sonido y la escucha. A continuación revisaré dos argumentos: la idealización del sonido y la supuesta superioridad de la vista por sobre el oído en la modernidad.

### 2.7.1. La idealización del sonido

Sterne es uno de los autores que ha abordado de manera crítica la tendencia a idealizar lo sonoro y el sentido del oído. En *Audible Past*, Sterne explica este comportamiento a través del concepto de letanía audiovisual: “The audiovisual litany [...] idealizes hearing (and, by extension, speech) as manifesting a kind of pure interiority. It alternately denigrates and elevates vision: as a fallen sense, vision takes us out of the world. But it also bathes us in the clear light of reason” (Sterne 2003, 15). Según el autor, los orígenes de la letanía audiovisual se remontarían a la filosofía de Platón y al cristianismo, donde el sonido y el discurso ofrecerían una experiencia metafísica más inmediata que la visión: “sound draws us into the world while vision separates us from it” (Sterne 2003, 18). Como consecuencia, el sonido y la visión pasarían a construirse por oposición:

“Hearing is concerned with interiors, vision is concerned with surfaces (...); hearing tends toward subjectivity, vision tends toward objectivity (...); hearing is about affect, vision is about intellect; hearing is a primarily temporal sense, vision is a primarily spatial sense; hearing is a sense that immerses us in the world, vision is a sense that removes us from it.”

(Sterne 2003, 15)

La autora Robin James retoma el concepto de letanía audiovisual de Sterne y analiza su pervivencia en los escritos de Adriana Cavarero, Karen Barad, Elizabeth Grosz y Steve Goodman entre otros. Para la autora, “The audiovisual litany naturalizes hegemonic concepts of sound and sight and uses these as metaphors for philosophical positions. This lets philosophical assumptions pass by unnoticed because they appear as “natural” features of various sensory modalities” (James 2018). Las características identificadas por James pueden relacionarse con el denominado giro antioculocentrista en la filosofía continental que encontraría su figura cúlmine en Jean Luc Nancy (Janus 2011, 183). A continuación me centraré en el pensamiento de Nancy debido a su influencia en las discusiones sobre arte actual.

Nancy en su libro *À l'écoute* (2002) intenta incorporar la dimensión de lo audible a su proyecto filosófico. Se centra principalmente en la escucha musical desde una perspectiva ontológica post-metafísica, basada en el concepto ser singular plural (*être singulier pluriel*).<sup>73</sup> Según este concepto no habría diferencia entre el significado y el mundo material que lo circunda. Aplicado a la escucha, implicaría anular las barreras entre el sujeto que escucha y el objeto escuchado. El universo sonoro se articularía como un flujo perpetuo en que ambos convergen.

La escucha sería entonces un abrirse a la resonancia, caracterizada por un *continuum* de reenvíos o reverberaciones:

“Nous aurions ainsi établi que l'écoute (s')ouvre à la résonance et que la résonance (s') ouvre au soi : c'est-à-dire à la fois qu'elle ouvre à soi (au corps résonant, à sa vibration) et qu'elle ouvre au soi (à l'être en tant que son être se met en jeu pour lui-même). Or une mise en jeu, c'est-à-dire le renvoi d'une présence à autre chose qu'elle même, ou à une absence de chose, le renvoi d'un *ici* à un *ailleurs*, d'un *donné* à un *don*, et toujours, à quelque égard, de *quelque chose à rien* (à la res du “rien”)”

(Nancy 2002, 50)

La resonancia como cualidad que aglutina el ser y la pluralidad es fundamental en el concepto de escucha de Nancy. También lo es la diferencia entre oír (*entendre*) y escuchar (*écouter*). Escuchar implicaría un

<sup>73</sup> Véase (Nancy 1996).

estado activo, que no busca solo oír sino comprender el *continuum* de reenvíos sonoros. Escuchar “pas comme une figure de l'accès au soi, mais comme la réalité de cet accès, une réalité par conséquent indissociablement ‘mienne’ et ‘autre’, ‘singulière’ et ‘plurielle’” (Nancy 2002, 30-31). El vocabulario empleado por Nancy para referirse a la escucha encontraría ciertos paralelismos con el lenguaje empleado por Pierre Schaeffer (véase Kane 2018; Gratton y Morin 2015).

Ciertas ideas expuestas en *À l'écoute* han inspirado algunos encomiables trabajos musicológicos<sup>74</sup> y son recurrentes en los debates sobre arte actual.<sup>75</sup> No obstante, aún falta desarrollar una visión más crítica sobre su pensamiento. Nancy no escapa a la letanía audiovisual y su separación dicotómica entre lo visual y lo sonoro: “le visuel serait tendanciellement mimétique, et le sonore tendanciellement méthexique (c'est-à-dire dans l'ordre de la participation, du partage ou de la contagion” (Nancy 2002, 27). Bajo esta lógica, lo visual vinculado a la mimesis no tendría la misma capacidad para la participación y el intercambio que tendría el sonido asociado a la *methexis*. Sin embargo, los ejemplos que he abordado en los apartados anteriores muestran que la cultura audiovisual contemporánea es un terreno que se nutre de los intercambios continuos entre diferentes géneros, fomentando así la participación de la audiencia. Dicho de otro modo y aprovechando los argumentos del propio Nancy, en la actualidad la cultura audiovisual también puede considerarse como un *continuum* de reenvíos, donde el acto de audiovisionar permite acceder a una realidad que es a un tiempo mía y de otros, es decir, singular-plural. Considerar que solo el sonido no mimético tiene esta capacidad es caer en la idealización de raigambre platónica identificada por Sterne en la letanía audiovisual.

Por otra parte, Nancy elabora una filosofía de la escucha que prescinde del ejercicio de la escucha como práctica analítica. Resulta curioso que para

---

74 Véase el uso del concepto de resonancia en los escritos de Suzanne Cusick sobre la tortura acústica (Cusick 2013).

75 Por ejemplo la radio del MACBA le dedica una entrevista monográfica a Nancy en torno al sonido y la escucha. Se puede oír en <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-278-jean-luc-nancy> Consultado el 19 de noviembre de 2018.



referirse a la escucha recurra a escenas de films (*Le concert du Mozart*) o a una pintura de Tiziano (*Venus recreándose con el Amor y la Música*, 1555).<sup>76</sup> En el primer caso, el autor comenta lo que los personajes dicen sobre la música, pero en ningún momento se refiere a su propia escucha. De este modo la reflexión sobre el sonido de Nancy no solo se presenta mediada por imágenes, sino que además lo hace recurriendo exclusivamente al canon de la música clásica occidental. Su discurso no tiene en cuenta los sonidos de las sociedad actual ni la aportación de la cultura popular. La filósofa Adrienne Janus llama la atención sobre el carácter conservador del espacio de escucha propuesto por Nancy:

“[...] one might ask whether Nancy fully engages in this globalization of music. How much, in other words, does his description of philosophical listening rely on examples taken from the classical music tradition? How much does the relative suppression of noise in his space of listening resemble a nineteenth century concert hall? Why does he not make use of concepts associated with recent developments in music that would potentially be productive for the argument he wishes to make? For example, the concept of “renvoi” as reverberation, offering and return, as the subject sensing itself sensing, is never linked to the notion of a feedback loop (whether that of Jimi Hendrix’s electric guitar or Norbert Wiener’s cybernetics).”

(Janus 2011, 200)

Las interrogantes planteadas por Janus muestran que las reflexiones de Nancy podrían expandir su campo de aplicación si consideraran los sonidos del mundo contemporáneo. Esto plantea la necesidad de revisar sus planteamientos de manera crítica antes de aplicarlos al arte actual.<sup>77</sup>

---

76 Nancy no lo menciona, pero esta obra se encuentra en el Museo del Prado. Puede visualizarse en <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d> Consultado el 19 de marzo de 2019.

77 Otras críticas a Nancy tienen que ver con el carácter patriarcal de algunos de sus razonamientos. El concepto de *Corp sonore* ha sido criticado por algunas autoras debido al uso arquetípico de metáforas de lo femenino y la maternidad. Véase (Hickmott 2015).

## 2.7.2. La vista y el oído: Un sentido en desmedro de otro

Como mencioné más arriba, la supuesta preeminencia de la vista por sobre el oído en las Humanidades ha sido un argumento recurrente al referirse a las dificultades para analizar el sonido en el arte y en las Humanidades en general. Marta Quiñones ha argumentado que la presunta hegemonía de la visión ya no puede ser considerada un marco de referencia ni siquiera para abordar la historia de los sentidos.<sup>78</sup> El ya citado Sterne también se encarga de relativizar esta idea: “Even if sight is in some ways the privileged sense in European philosophical discourse since the Enlightenment, it is fallacious to think that sight alone or in its supposed difference from hearing explains modernity” (Sterne 2003, 2). Como demuestra el autor, una parte importante de las tecnologías desarrolladas durante el siglo XX estaban destinadas al sonido y la oralidad (gramófono, radio, etc.). Y su impacto sobre el pensamiento de la época no fue menor, dando lugar incluso a visiones un tanto extremas en su aprecio por la audición. El psicólogo y filósofo Rudolph Arnhem ilustra esta posición en su ensayo “In praise of Blindness”, contenido en una antología de textos dedicados a la radio:

"The sight of the musicians, the performing instruments, contributes nothing to music, and even disturbs its character; in the first place, because if you watch the process of playing at the same time, you get the impression that not the music but the human figure is the chief and central feature"

(Arnhem 1936, 144)

El tipo ideal de escucha propuesta por Arnhem no solo es ciega sino descorporeizada, y prescinde por completo de la fuente de emisión de los sonidos. Un tipo de escucha que solo es imaginable gracias a la radio y las tecnologías de grabación. Este razonamiento recuerda a los conocidos conceptos de escucha acusmática y escucha reducida de Pierre Schaeffer,

---

<sup>78</sup> Véase capítulo 3 de (Quiñones 2015, 167-215). La autora aborda las nociones de escuchar y oír (*listening and hearing*) en relación a la historia de los sentidos.

ambos aún influyentes en algunas producciones actuales tanto de música electrónica como de arte sonoro.

Llama la atención que Arnheim propusiera el concepto de *Blind hearing* al mismo tiempo que consideraba a la vista “the highest human sense” (Arnheim 1936, 22). Su actitud permite ilustrar el problema de los sentidos que pervive incluso en la actualidad en el arte y las Humanidades, y que es consecuencia directa de la mencionada letanía audiovisual.<sup>79</sup> Más que un predominio de lo visual, existe una tendencia a privilegiar un sentido en desmedro de otro: Si se reivindica la visión, se deja de lado la escucha. Y al contrario, si una práctica artística prioriza los sonidos, entonces apuesta por una escucha ciega (como ocurre en las audiciones de piezas sonoras de Francisco López).<sup>80</sup> Si desde la teoría se concede importancia a lo sonoro, entonces se declara la superioridad de la escucha por sobre la vista. Recuérdese la conocida frase de Attali en *Bruits*: “Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute” (Attali 1977, 7).

A diferencia de Attali, creo que el mundo en que vivimos es multisensorial y cada ser humano intenta comprenderlo con los sentidos que tiene a su disposición. Aún cuando la cultura occidental actual privilegia la acumulación de imágenes, seguimos empleando todos nuestros sentidos para comprender la realidad. Proponer una jerarquía entre los sentidos no parece ser una alternativa muy fructífera. De hecho, es probable que la complejidad de nuestra percepción sobrepase a nuestra definición sesgada de cada sentido. Por ejemplo, el sonido no solo puede ser percibido a través del oído, también se trata de una experiencia vibracional en la que participa todo el cuerpo (véase Trower 2012). La percussionista sorda Evelyn Glennie suele relatar cómo aprendió a relacionarse con el sonido a través de su vibración,<sup>81</sup> un aspecto que ha sido explorado de manera más experimental

---

79 “The audiovisual litany renders the history of the senses as a zero-sum game, where the dominance of one sense by necessity leads to the decline of another sense” (Sterne 2003, 16).

80 Véase (Cox y Warner 2004, 82-87).

81 Véase el documental *Touch the Sound: A Sound Journey With Evelyn Glennie* (2004).

por artistas como Yoshimasa Kato y Yuichi Ito.<sup>82</sup> Por su parte, la artista sonora sordomuda Christine Sun Kim ha desarrollado distintas estrategias para apropiarse del sonido a través de imágenes, instalaciones y acciones.<sup>83</sup> Estos ejemplos nos demuestran que algunas de las ideas que desde la teoría concebimos en torno al sonido y la escucha, tienen que ver con un tipo de percepción normativizado y excluyente. Una teorización del sonido que tenga en cuenta otro tipo de percepciones, es una de las tareas pendientes para la investigación.

Algunas conclusiones que puedo mencionar tras esta revisión bibliográfica:

- El sonido y la música en formas artísticas como el video arte y la performance puede ser analizado en el contexto de la cultura audiovisual contemporánea. Esto permite apreciar la interrelación cada vez más compleja entre el arte contemporáneo y la cultura popular mediatizada.
- La tendencia de trazar panorámicas históricas sobre el desarrollo del sonido en el arte, elencando artistas y obras, ha dejado en un segundo plano otro tipo de discusiones teóricas. Esto ha impedido un análisis más profundo de conceptos como el de arte relacional que, si bien pueden resultar interesantes de aplicar a creaciones actuales, es necesario discutirlos críticamente para conocer sus alcances y limitaciones.
- La tendencia a idealizar el sonido en las Humanidades y a proponer un sentido en desmedro de otro, no contribuye a desarrollar una visión crítica ni del sonido ni de la escucha. Es necesario pensar en la escucha como una práctica y no solo como una metáfora.

---

82 Véase la pieza *White Lives on Speaker* (2007) disponible en [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=79&v=Dw9fpEaQkkU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=79&v=Dw9fpEaQkkU) Consultado el 19 de marzo de 2019. Sobre el sonido como vibración véase (Trower 2012).

83 Véase la web de la autora <http://christinesunkim.com/>

- Es necesario concebir la escucha desde una perspectiva más amplia que no solo involucre el sentido del oído. La escucha como una experiencia sensorial compleja que implica a todo el cuerpo, es un aspecto a tener en consideración al analizar la relación de la audiencia con las creaciones actuales.

Considero que el problema de la escucha en el arte contemporáneo no tiene tanto que ver con una falta de competencias sino con una cuestión de hábitos. La manera en que hemos abordado el sonido no nos permite apreciar la complejidad del problema. Nos hemos acostumbrado a escuchar el arte contemporáneo de la misma manera que escucharíamos el hilo musical de una tienda o el diseño sonoro de un film, es decir ejercemos la *ubiquitous listening* y no profundizamos en cómo nos afecta. Sin embargo, el problema no es cómo debemos escuchar el arte contemporáneo, sino cómo vamos a estudiar los efectos que produce en la audiencia. Es en este punto donde reside el desafío para quien investiga. Se puede analizar en detalle la banda sonora de una pieza de video arte, pero ello no necesariamente nos ayudará a comprender cómo esos sonidos afectan a quien escucha.

Otro desafío que supone analizar el sonido en el arte, tiene que ver con la construcción de lugares comunes. Cuando se llega a hablar de lo sonoro, se tiende a privilegiar la construcción discursiva por sobre el ejercicio de la escucha. Como consecuencia de ello, el sonido aparece descrito como una entidad abstracta y muchas veces se tiende a replicar un discurso legitimado (lo que ya se ha dicho sobre una obra y todos sabemos), en lugar de aportar una crítica del mismo. En el próximo capítulo intento ofrecer una postura crítica sobre los escritos que han abordado lo sonoro en la obra de Marina Abramović.

# 3. Estudio de caso 1

## Marina Abramović y los sonidos ignorados por la crítica

Sobre Marina Abramović (Belgrado, 1946) parece haberse escrito todo y quien desee aportar algo nuevo al respecto se enfrenta a una dura tarea. Sin embargo, hay un filón poco explorado. Los elementos sonoros son recurrentes tanto en su obra temprana como en sus trabajos de madurez, y la crítica y la teoría del arte no han prestado suficiente atención. A la fecha no se ha realizado ningún estudio en profundidad sobre el rol del sonido en el desarrollo de las performances de Abramović. Por otra parte, aún cuando existe documentación y comentarios sobre sus obras sonoras, hay ciertas discrepancias de información que dificultan el trabajo de análisis y que en algunos casos pueden afectar la interpretación de las obras.

En la primera parte de este capítulo (3.1) sintetizo brevemente el rol del sonido en obras de Abramović realizadas entre 1971 y 1997 con el propósito de mostrar los antecedentes sonoros y conceptuales del caso de estudio *Balkan Baroque* (1997). Abordo principalmente su obra en solitario que presenta elementos sonoros relevantes y a cuya documentación he podido acceder. Solo en algunos casos puntuales menciono sus colaboraciones con otros artistas como el alemán Ulay (Uwe Laysiepen). Al final de este apartado me refiero brevemente a la idea de música que maneja Abramović y cómo ello ha influido en su concepción del *reenactment* de la performance. En la

segunda parte (3.2) analizo la crítica y las descripciones del sonido de *Balkan Baroque* en relación al discurso de la propia artista. Me interesa mostrar cómo la manera en que está planteada la sonorización de la obra contribuye a una representación arquetípica de los Balcanes. En la tercera y última sección (3.3) me refiero al problema de la autobiografía, abordando cómo Abramović en un determinado momento de su carrera, comienza a otorgar a toda su obra anterior una connotación autobiográfica.

### **3.1. Una breve introducción al sonido en la obra de Abramović**

La presencia de lo sonoro ha caracterizado la obra de Abramović desde sus trabajos más tempranos hasta sus recientes colaboraciones con músicos populares como Anthony Hogarts,<sup>84</sup> y músicos clásicos como el pianista Igor Levit.<sup>85</sup> No obstante, en una entrevista con el comisario Klaus Biesenbach la artista deja en claro que su interés no es la música sino el sonido:

“... What was your relationship to music? [MA]: It was zero. My mother sent me to piano lessons, and after a year the teacher said to my mother, ‘You know, I’m just taking your money for nothing. She absolutely doesn’t have any talent for music.’ No, these works were related not to music but to sound. But in my mind they were really about time”

(Biesenbach 2016)

En las palabras de Abramović emerge nuevamente el vínculo entre sonido y temporalidad que he venido mencionando como una constante en la relación entre video y performance. Ambos elementos constituyen una parte central de la poética de la artista y están presentes en su trabajo docente realizado en diferentes países, tal como se aprecia en los ejercicios

---

84 Hogart colaboró como músico y performer en la obra teatral de Robert Wilson *Life and Death of Marina Abramović* (2011), protagonizada por la propia artista y Willem Dafoe. En esta obra destaca la presencia del coro Svetlana Spajić Group, cantantes de música tradicional de la desaparecida Yugoslavia, que interpretan música de William Basinski. Véase (Hailand y Weisbrodt 2011).

85 Levit colaboró con Abramović en el proyecto *Goldberg* realizado en el Park Avenue Armory de New York en 2015. Véase 3.1.5.

disponibles en la publicación *Marina Abramović: Student Body* (Abramović 2003, 84-86).

La preocupación por lo sonoro se remontaría a los últimos años de la etapa estudiantil de Abramović en Belgrado, en la entonces República Federativa Socialista de Yugoslavia, bajo el liderazgo de Josip Broz "Tito". Los padres de Abramović habían sido partisanos comunistas durante la guerra de liberación (1941-45). Para la época en que se formaba como artista, su padre Vojo pertenecía a la fuerza aérea y su madre Danica era historiadora del arte y directora del Museo de arte y revolución de Belgrado. Esta información es relevante para comprender la situación aventajada de la que gozaba Abramović, y que le permitió llevar a cabo su trabajo artístico sin padecer la represión política que afectaba a otros artistas.

Tras abandonar la pintura, Abramović comenzó a trabajar en instalaciones sonoras entre los años 1969 y 1974, período en el que exponía regularmente junto a un grupo de seis artistas en espacios alternativos como el Centro cultural de estudiante de Belgrado (*Studentski Kulturni Centar*, en adelante SKC). No se trataba propiamente de un colectivo sino de un grupo de individuos que compartían el interés por explorar nuevas actitudes en torno al arte y nuevos medios expresivos, y que buscaban romper con la tradición de una escena artística hasta entonces dominada por la abstracción geométrica, el informalismo y la neo figuración (Tijardović 1978, 59). Esta búsqueda de experimentación no era un fenómeno aislado sino que se daba también en ciudades como Zagreb, Novi Sad o Ljubljana, lo que fue documentado por algunos críticos e historiadores del arte en la publicación *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-78* (1978).<sup>86</sup> En este texto, Ješa Denegri destaca que los artistas jóvenes del período estuvieron en contacto con la vanguardia del resto de Europa y EUA (Denegri 1978, 11). Jóvenes Yugoslavos exponían en muestras como la Documenta de Kassel (1972) o el

---

86 Cabe destacar el trabajo del grupo OHO en Ljubljana, considerado pionero del arte conceptual en Europa del Este y cuyo trabajo fue incluido en la muestra *Information* (1970) del Museo de Arte Moderno de New York (MoMA). Véase (Gurshtein 2016).



Festival de Edimburgo (1973),<sup>87</sup> mientras que figuras como Josep Beuys visitaron eventos como los Encuentros de abril (*Aprilski susret*) en Belgrado en 1974 (Stokić 2014). Por otra parte, autores como Šuvaković destacan la influencia ejercida por John Cage en la escena artística experimental Yugoslava, quien participó en eventos como la Bienal musical de Zagreb y el Festival internacional de teatro de Belgrado.<sup>88</sup>

Abramović comienza a trabajar con el sonido en este contexto marcado por la necesidad de romper con la tradición. Las obras que expuso se encuentran documentadas en general, pero el rol de lo sonoro ha sido objeto de pocos comentarios en la literatura especializada. Hay dos publicaciones en que el sonido recibe mayor atención. La primera es la compilación *Marina Abramović: Objects, Performance, Video, Sound* (1995). En este texto Chrissie Iles analiza de manera retrospectiva las primeras piezas de Abramović refiriéndose a la función del sonido. La segunda publicación es la monografía *Marina Abramović* de Mary Richards (2010 y 2018), quien aporta observaciones puntuales sobre los elementos sonoros en obras tempranas y de madurez. Tanto Richards como Iles se refieren a la influencia de John Cage en Abramović, que se apreciaría en la inclinación por el pensamiento oriental y en la preocupación por el silencio.<sup>89</sup>

Otras publicaciones que incluyen información relevante son *Walk Through Walls* (2016), las memorias de la propia Abramović, *When Marina Abramović*

---

87 Richards puntualiza que la situación de los artistas en Yugoslavia era menos opresiva que en otros países: "...in contrast to artist in Warsaw Pact countries, from the early 1960`s Yugoslavian artist were permitted to travel unsupervised, for the purposes of education or to participate in art events and conferences" (Richards 2010, 4).

88 Según el relato de Šuvaković, las piezas de Cage se programaban con frecuencia en la Bienal musical de Zagreb establecida en 1961. Cage habría visitado la bienal junto a su ensamble en 1963 y 1985. En esta última ocasión le fue comisionada la pieza *A Collection of Rocks*, que fue interpretada por la orquesta sinfónica de niños en el Lisinski Concert Hall. En 1972 Cage habría visitado Belgrado junto a la compañía *Dance Co.* de Merce Cunningham, en el marco del Belgrade International Theatre Festival. Aquí habrían interpretado tres piezas en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad (Šuvaković 2017, 117-18).

89 Richards emplea de manera genérica el término pensamiento oriental para referirse a los intereses de Cage y Abramović. Sin embargo, Cage se interesaba por la aleatoriedad transmitida en el *I Ching* y por el budismo Zen, mientras que Abramović se inclina por el budismo Tibetano. La influencia específica del budismo tibetano en Abramović solo es mencionada por (Iles 1995, 21).

*Dies* (2010), biografía de la artista escrita por James Wescott, y algunos escritos de Paul Hegarty y Brandon LaBelle, quienes dedican breves comentarios a las video performances de la artista (Hegarty 2015; LaBelle 2006, 2014). Finalmente, quisiera destacar las observaciones de Klaus Biesenbach, comisario encargado de la famosa retrospectiva de Marina Abramović *The Artist is Present* en el MoMA de Nueva York, y actual director del Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles (MOCA). Si bien Biesenbach no ha dedicado ningún texto al sonido en Abramović, en entrevistas y ensayos aporta observaciones relevantes para este estudio.<sup>90</sup>

### **3.1.1. Descubriendo el sonido: primeras instalaciones sonoras**

Es interesante notar que las tempranas experimentaciones sonoras de Abramović coinciden con el surgimiento del arte sonoro y de las primeras publicaciones sobre el tema. Hacia la década de 1970 emplea principalmente el sonido pregrabado en instalaciones realizadas en Belgrado, a las cuales suele denominar ambientes o espacios sonoros.<sup>91</sup> La artista describe su tránsito hacia el sonido como una búsqueda de alternativas a lo visual, una

---

90 Otras fuentes importantes para este capítulo son los archivos del SKC que se pueden consultar en línea y los catálogos de la obra de Abramović. He tomado como referencia principal el catálogo de la muestra *The Artist is Present* realizada en el MoMA en 2010 (Biesenbach et al. 2010), por tratarse de una publicación retrospectiva que incluye la mayor parte de la obra de la artista. He contrastado la información con catálogos anteriores (Abramović et al. 1998), y con otros repositorios que contienen obra audiovisual de Abramović y que son consultables en línea, principalmente el alemán Medien Kunst Netz/Media Art Net, (Goethe-Institut / ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) y los holandeses LIMA (Living Media Art) y Mediakunst.net. Éste último reúne las colecciones de *media art* de los museos Frans Hals, Van Abbemuseum, Stedelijk Museum Amsterdam, y Cultural Heritage Agency of the Netherlands, y está en proceso de unificar su colección con la del LIMA. Véase <http://www.medienkunstnetz.de/concept/> ; <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue> ; <http://mediakunst.net/#/>

91 De acuerdo a la información archivada por el Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado (SKC), los términos usados originalmente por la artista eran *Zvučni ambijent* (ambiente sonoro) y *Ozvučeni prostor* (espacio sonorizado) (véase SKC 2009). En la bibliografía en inglés suelen denominarse de manera general como *Sound Environments*.

tendencia que se aprecia en otros artistas visuales que comienzan a explorar el sonido en este período:

“This was all around '68, '69, '70 to '71. I was interested in changing visual acoustic information. My last one was in the Cultural Centre in Belgrade. This was a place – a kind of hall – where people waited to go to the theatre, the cinema (...). It was a meeting place. I placed speakers there with the sound of an airport. It was a very cold, specific sound, telling all the passengers immediately to go to Gate 242 because the plane was leaving to Tokyo, Bangkok, and Hong Kong. I mean, at Belgrade there were only two gates at the time – and every few minutes there would be this information. So everybody waiting there became imaginary passengers, waiting for this trip. It was a way of going out. Yugoslavia during this time was really quite difficult. I was dealing with structures – socially, politically, culturally, you know, family. Everything was involved”

(Brayshaw y Witts 2013, 10)

La citada obra *Airport (Zvučni ambijent – aerodroma)* fue realizada en el marco de la exposición Oktobar 72 en el Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado (SKC 2009). Abramović trabajaba con la presencia del sonido en el espacio público. Importaba tanto el tono de la voz (“a very cold, specific sound”) como el significado de las palabras, que transmitían de manera irónica una fantasía de escape. Abramović al referirse a esta pieza suele enfatizar la idea de escape: “I had to leave Belgrade and I could not leave, and not because political reasons but because we just had no money at all. It was at Tito's time...This need to leave. I could not leave physically but I could leave mentally.” (Abramović entrevistada en Lund 2017). Como se verá en el apartado 3.3 estas explicaciones generadas en retrospectiva muestran el tipo de relato autobiográfico creado por Abramović para justificar su obra y su imagen como artista, un relato que suele orbitar en torno a las nociones de opresión y sacrificio. Estas ideas sin embargo, no describen el panorama completo de su situación. Según Richards, la artista visitaba la bienal de Venecia junto a su madre desde que tenía 12 años (Richards 2010, 2). Además a partir de su participación en el Festival de Edimburgo en 1973, Abramović comenzará a exponer internacionalmente.

Otra intervención sonora en el espacio público fue *Sonorous Space: Bird Chirping (Ozvučeni prostor – cvrkut ptica na drvetu)*, realizada en la

exposición Oktobar 71 en el SKC. La artista puso altavoces en un árbol a la entrada del centro cultural que reproducían la grabación de sonidos de pájaros (SKC 2009). Tal como observa Iles, en esta pieza y en *Airport* el sonido “se libera del objeto” (Iles 1995, 22), es decir, se separa de su fuente de emisión original y se sitúa en un contexto público, provocando el desconcierto de la audiencia.<sup>92</sup> En ambas piezas el sonido sugiere una idea de escape: abandonar la ciudad en un avión imaginario o refugiarse en el bucólico canto de los pájaros.

Los sonidos de la naturaleza habrían estado presentes en otra instalación de este período. En *Three Sound Boxes* realizada en el SKC en 1971, cada caja emitía respectivamente, sonidos de ovejas, del viento y del mar. Iles ve en esta pieza una manifestación temprana de la búsqueda de un estado mental de calma que reaparecerá más tarde en la obra de Abramović (Iles 1995, 21).<sup>93</sup>

La idea de calma y vacío estarían presentes de manera germinal en *Sound Environment — White (Zvučni ambijent – belo)*, realizada para la muestra *Oktobar 72* en el SKC. La artista cubrió las paredes y el suelo de una sala circular con papel blanco y colocó una grabadora en el centro, para luego amplificar el sonido (SKC 2009, figura 14).<sup>94</sup> Al público se le dieron las siguientes instrucciones: “Enter the White Space. Listen” (Biesenbach et al. 2010, 59), a modo de invitación a escuchar el sonido del ambiente. Iles interpreta esta pieza como una muestra de la influencia de Cage y su idea de que el silencio no es la ausencia de sonido. Iles destaca además la idea del sonido como vibración: “Amplifying the silence of the room produced a vibration which caused the space to become charged, as the artist herself was later to charge the space with her own presence...” (Iles 1995, 24). La autora se está refiriendo a la vibración en términos más bien conceptuales. La descripción aportada, no permite asegurar hasta qué punto las

---

92 Ambas obras fueron reconstruidas para la exposición retrospectiva *The Artist is Present* pero con títulos diferentes: *The Tree* (Biesenbach et al. 2010, 56) y *The Airport* (Biesenbach et al. 2010, 57).

93 En la retrospectiva *The Artist is Present* la pieza aparece bajo el título *Boxes*. Véase (Biesenbach et al. 2010, 218).

94 Este título es empleado en publicaciones más tempranas (Susovski 1978, 80). En la muestra retrospectiva la pieza aparece como *White Space* (Biesenbach 2010, 218).

vibraciones del sonido amplificado fueron percibidas físicamente por la audiencia.<sup>95</sup>

Westcott añade información sobre la grabación reproducida en esta pieza: “[The] tape ... was blank except for one fleeting moment where Abramović has recorded the words ‘I love you’. Not many people heard this message” (Westcott 2010, 57).<sup>96</sup> La presencia de la voz de Abramović sugiere que la pieza no solo aborda la idea de vacío. También está presente la necesidad de aportar un gesto mínimo que llene el espacio de manera fugaz, un interés que se encamina hacia la performance. Tras esta experimentación con el sonido y el espacio, Abramović continuó trabajando la idea de vacío en proyectos visuales como la serie de fotografías *Freeing the Horizon* (1973), donde expone edificios emblemáticos de Belgrado quitando todas las construcciones que se encuentran en el fondo, y *Sound Ambient White – Video* (1973), pieza que Westcott considera “a kind of portable version of the *Sound Environment White*” (2010, 59). La cinta reproduciría una imagen en blanco donde solo se habría escuchado el sonido del silencio. Westcott e Iles relacionan esta pieza con *Zen for Film* (1962) de Nam June Paik (Westcott 2010, 59; Iles 1996, 26).

A través del sonido, Abramović también exploró el contraste entre la violencia y la calma. Esto se aprecia en dos piezas realizadas para la muestra *Young Artists and Young Critics* en el Museo de arte contemporáneo de Belgrado en febrero de 1972: *Sound Corridor/War* y *Forest*.

---

95 Esta pieza ha sido interpretada desde el punto de vista de la vibración por algunos autores como Ariza, quien la describe como “una instalación que tiene por objeto amplificar el sonido de una habitación hasta que produzca una vibración que inunde por completo el espacio y llegue a ser percibida por todo el cuerpo” (Ariza 2003, 173). Como he mencionado, la documentación aportada por Susovski (1978), Iles (1995), el SKC (2009), Westcott (2010) y Biesenbach et al (2010) —fundamentalmente fotografías y descripciones— no permite afirmar que en esta pieza los visitantes experimentaban la vibración en el cuerpo.

96 Esta pieza fue reconstruida en 2014, junto a *Bird Chirping* en una muestra de la obra temprana de la artista en la Lisson Gallery de Londres. El dossier de prensa aporta información diferente de la que he reseñado. Se indica que la grabadora reproducía el sonido de la voz de la artista repitiendo la palabra “I Love You” y no se menciona nada sobre la grabación en blanco (“*White Space was a room lined with white paper containing a tape recording of the artist repeating the phrase ‘I Love You’*” (Lisson Gallery 2014). Si bien es posible que se trate de una versión realizada para la ocasión, la información aportada por la galería no lo aclara, lo que pone de manifiesto el problema de la documentación de estas piezas y de las confusiones que se pueden llegar a producir.



Figura 14.

Abramović. *Sound Environment White reconstrucción* en la Lisson Gallery 2014. Fuente: web de la Lisson Gallery

En *Sound Corridor/War* (*Zvučni ambijent rat*) el público debía atravesar un corredor vacío antes de acceder al espacio expositivo. Al entrar en el corredor, la audiencia era sorprendida por los sonidos de una ametralladora que colmaban el espacio (Biesenbach et al. 2010, 54; Richards 2010). Al salir del corredor, el público experimentaba el silencio. Esta experiencia parecía preparar a la audiencia para la instalación *Forest*, donde resonaban sonidos del bosque (viento, animales, etc.). En una pared cubierta de papel blanco se incluían las siguientes instrucciones: “Walk, run, breathe. Feel like you are in the forest. Write your impressions” (Westcott 2010, 57; Biesenbach et al. 2010, 59). Iles interpreta el contraste entre ambas piezas a la luz de una tradición budista frecuentemente mencionada por Abramović: sentarse bajo una cascada durante un tiempo prolongado, para luego abandonar el lugar y experimentar el silencio de una manera completamente diferente (Biesenbach 2016; Iles 1995, 22). Dicho de otro modo, saturar la escucha para luego liberar la mente. Más adelante mostraré cómo este principio está presente en algunas de las primeras performances de Abramović.

*Sound Corridor/War* muestra además otra característica: el sonido ocupa el espacio sustituyendo a los objetos materiales y se comporta como una fuerza capaz de impactar emocionalmente a la audiencia, incluso al extremo de ejercer una violencia invisible sobre sus cuerpos. Esta violencia sonora puede haber tenido como antecedente otro proyecto de Abramović, en el

cual proponía reproducir sobre un puente de Belgrado el sonido de un derrumbe. La descripción de esta pieza se confunde entre los documentos existentes y el recuerdo de la propia artista. Según la información aportada por el SKC, esta pieza se habría titulado *Ozvučeni prostor – rušenje fasade* (espacio sonoro – demolición de fachada) y habría sido realizada para la muestra *Oktobar 72*, información que también es transmitida por Westcott (2010, 57). El sonido habría sido reproducido en la fachada del SKC, dando la impresión que el edificio se derrumbaba sobre los transeúntes. Sin embargo, Abramović en una entrevista para *The Guardian* expone una versión diferente. Indica que pretendía realizar la pieza sobre un puente pero al no obtener los permisos necesarios, habría decidido reproducir el sonido del derrumbe en el edificio en que vivía, lo que habría generado gran conmoción entre habitantes y peatones.<sup>97</sup>

"Suddenly the people, they are rushing out into the streets, freaking out everywhere, thinking they are being bombed. For me... this was an incredible thing. I realise the power of art that does not hang on the walls of galleries"

(Abramović entrevistada por O'Hagan 2010)

La versión de Abramović ciertamente resulta más impactante que la reportada en las fuentes, y sugiere la necesidad de mostrarse a sí misma como una artista que ya desde su juventud buscaba desconcertar. Lo que me interesa destacar es que tanto en esta pieza como en *War*, se aprecia un interés por perturbar al público, algo que es posibilitado por el empleo de un medio artístico como el sonido, considerado no convencional en la época. Esto puede entenderse como una manifestación temprana de la exploración de los límites del cuerpo que Abramović desarrollará en su primera serie de performances, donde agredir el propio cuerpo es también una manera de confrontar a la audiencia.

---

97 Las descripciones de esta pieza discrepan en algunos aspectos. Según Iles el sonido grabado se habría reproducido en un edificio deshabitado de Belgrado (Iles 1995, 22), mientras que Richards indica que se realizó en un puente (Richards 2010, 7-8).

Otro elemento que aparece en las instalaciones es el sonido del metrónomo, cuya percusión regular sugiere los conceptos de repetición y temporalidad. En *Spaces* (1974) realizada para el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, Abramović ocupó cinco salas vacías. En cuatro de ellas instaló un metrónomo con un tempo diferente (Andante, Allegro, Vivace, Presto) y en la quinta colocó un metrónomo apagado (Biesenbach et al. 2010, 50).<sup>98</sup> El tempo de cada metrónomo correspondería al tempo que la artista consideraba propio de cada sala. Según Iles, en esta pieza el sonido se convertiría en una especie de metáfora que conjugaría las vibraciones del espacio con las emociones de la artista (Iles 1995, 24). El metrónomo reaparecerá en otras performances como *The House With Ocean View* realizada en la Sean Kelly Gallery (New York, 2002) y se convertirá en un elemento recurrente en los workshops impartidos en el Marina Abramović Institut (MAI).<sup>99</sup> Para Abramović el metrónomo está relacionado con la concentración: “The Metronome gives a sense of time and presence. Its sound helps to focus on the here and now” (Biesenbach et al. 2010, 50).

Las instalaciones sonoras hasta aquí mencionadas, pueden considerarse como estudios exploratorios de los conceptos básicos que Abramović irá desarrollando más adelante. Tal como lo observa Biesenbach, “The concept of rhythm as pace, of years as measurable periods of one’s biography, of repeatable units, time loops, and alternative temporal and spatial experience, runs throughout Abramovic’s work, appearing as early as her first solo exhibition...” (Biesenbach 2010, 13).

Estos elementos comenzaron a desarrollarse de manera particular cuando Abramović pasó de las instalaciones a la performance. En este tránsito el

---

98 Hay algunas inconsistencias entre las diferentes descripciones de esta pieza. De acuerdo a al relato de Abramović, la obra se habría realizado en cinco salas. Según la descripción aportada por Biesenbach habrían sido siete salas, y no dice nada respecto a un metrónomo en silencio. Curiosamente, ambas descripciones se encuentran publicadas en el mismo catálogo. Véase (Biesenbach et al. 2010) página 50 y página 13 respectivamente. Iles mantiene el relato de las siete salas con un metrónomo en silencio (Iles 1995, 24). En principio la confusión con los números puede parecer un mero detalle, pero si tenemos en cuenta la importancia simbólica de los números siete y cinco en la obra de Abramović, veremos que es importante aclarar el dato.

99 Véase <https://mai.art/>.



sonido fue un elemento de continuidad. Al sonido pregrabado se sumaron los sonidos producidos *in situ* por el cuerpo del artista y por los asistentes, tal como se aprecia en la serie titulada *Rhythm* (10, 5, 2, 4 y 0), un conjunto de cinco performances realizadas en solitario entre 1973 y 1974, en las que comenzaron a aparecer dos de los temas más característicos de la artista: el riesgo y la exploración de los límites del propio cuerpo.

### 3.1.2. Del sonido al cuerpo y a la escucha del entorno: La serie *Rhythm*

“After the sound work, there was a natural development toward work with the body [...] The first performance with the body was *Rhythm 10* – the work with the knives” (Brayshaw y Witts 2013, 10). *Rhythm 10* puede considerarse la pieza que inaugura la exploración del riesgo en la obra de Abramović, y lo hace profundizando en la necesidad de perturbar a la audiencia que ya se venía prefigurando en algunas instalaciones sonoras (figura 15). Refiriéndose a este tipo de acciones Abramović ha declarado: “I’m interested in art that disturbs and that pushes that moment of danger” (Abramović et al. 1998, 44). Pero *Rhythm 10* no es solo una exploración el peligro. Es también una acción que presenta un uso remarcable del sonido y de la grabación *in situ*, lo que sugiere una relación entre la investigación sonora y el cuerpo.

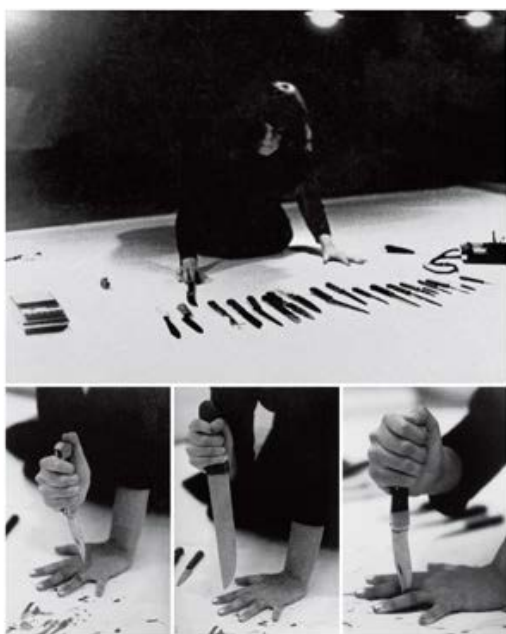


Figura 15.  
Abramović. *Rhythm 10* (1973). Documentación fotográfica.  
Fuente: Biesenbach et al. 2010, 61.

La acción se realizó en dos ocasiones en 1973, primero en el Festival de Edimburgo y luego en el Museo de Arte Contemporáneo de la Villa Borghese en Roma. De acuerdo a la descripción de catálogo, la artista trabajó con los siguientes materiales: una hoja de papel blanco de grandes dimensiones sobre el suelo, 20 cuchillos (10 en la presentación en Edimburgo), y dos grabadoras (Biesenbach et al. 2010, 60). Abramović apoyó la palma de su mano izquierda contra el suelo manteniendo los dedos abiertos. Con la derecha cogió uno de los cuchillos y comenzó a clavarlo con rapidez en el espacio en medio de los dedos. Mientras tanto, registraba el sonido de la acción con una de las grabadoras. Cada vez que se hacía un corte, cambiaba de cuchillo. Una vez usados todos los cuchillos, la artista hizo una pausa para escuchar la grabación. Luego repitió la acción sobre la primera grabación, intentando replicar todas las veces en que se cortó (“mistakes”), registrando el sonido con la segunda grabadora. Finalmente reprodujo el sonido de ambas grabadoras y abandonó el recinto.<sup>100</sup> Según Abramović: “In this performance, the mistakes of the past and those of the present are synchronous.” (Biesenbach et al. 2010, 60; Media Art Net 2004a). Esta ha sido la interpretación más difundida de la pieza. Sin embargo, en una monografía sobre las obras de juventud de Abramović publicada en 2013, el autor Olivera Jankovic aporta más información sobre la versión realizada en Edimburgo:

“There are indications that in the course of the performance, she had by her a photograph of herself as a toddler, accompanied by her father in military uniform, walking in the old fort of Kalemegdan in Belgrade. This was a biographical element that would have given the work the dimension of an intimate experience. To music randomly selected from the radio, she first painted the nails of her left hand blue, then turned off the radio and turned on the cassette recorder to capture the sound of the next part of the performance”

(Jankovic citado en Richards 2018)<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Hay algunas discordancias entre la descripción inicial de esta obra y descripciones sucesivas hechas por la artista en entrevistas recientes. Por ejemplo, no queda claro si la segunda vez que repite la acción lo hace escuchando la grabación o no. Véase (Biesenbach 2016).

<sup>101</sup> Richards aporta esta información en la segunda edición de su libro sobre Abramović.

La fotografía de la infancia, el sonido de la radio y el acto de pintarse las uñas, remiten a un espacio íntimo y cotidiano que parece ser violentamente interrumpido por la acción de los cuchillos. Sin embargo, este acto no es una disrupción de la intimidad, sino una referencia al imaginario que la artista tiene de la cultura eslava. Abramović lo menciona al relatar la inspiración detrás de esta performance:

“It was based on a drinking game played by Russian and Yugoslav peasants: You spread your fingers out on a wooden bar or table and stab down a sharp knife, fast, in the spaces between your fingers. Every time you miss and cut yourself, you have to take another drink. The drunker you get, the more likely you are to stab yourself. Like Russian roulette, it is a game of bravery and foolishness and despair and darkness—the perfect Slavic game”

(Abramović 2016)

La referencia a los campesinos rusos y yugoslavos, y la caracterización del juego como una especie de síntesis de las características de lo eslavo, nos invita a preguntarnos sobre los mecanismos de ficción presentes en esta manera de describir a colectivos que forma parte de la historia de la artista. En piezas sucesivas, Abramović vuelve sobre la idea de lo eslavo en términos que rayan en lo arquetípico. Volveré sobre este argumento en el apartado 3.3.

En cuanto a lo sonoro, *Rhythm 10* podría considerarse la primera pieza de la artista en que aparecen juntos el cuerpo, el sonido y el tiempo. Una entrevista de Biesenbach a Abramović aporta información relevante:

“[KB]: Can you remember when you started visualizing or expressing time as sound? I think this is quite an important characteristic of your work.

[MA]: I think I did this most consciously in *Rhythm 10* (1973). *Rhythm 10* wasn't just about playing with knives in between my fingers. There were two tape recorders. [...] So the idea was to find out if I could put together past and present, including the mistakes. The mistake synched together, which was such a crazy concept, if you think about how impossible it is. But I was always thinking about the past and the future, and then about the present. All my new work now is about time. And it's about the fact that actually by being in the present you stop time—you don't think about the past or future, you're just there, with everything turned into that idea of here and now. I really can't recall the first time I thought about this. I only know that it was definitely the most clear for me in *Rhythm 10*”

(Biesenbach 2016)

La observación de Biesenbach sintetiza un aspecto que la propia artista describe de manera intuitiva: el tiempo es un elemento fundamental en su obra y comenzó a ser explorado gracias al sonido. De hecho se puede llegar a suponer que experimentar con la relación entre tiempo y sonido, contribuyó a la exploración de los límites del cuerpo. Al recurrir al sonido, Abramović no solo estaba explorando más allá de lo visual. También estaba indagando en la capacidad de su cuerpo para llevar a cabo una acción riesgosa durante un tiempo prolongado. El sonido rítmico del cuchillo focaliza su concentración mental y física en el momento presente, comportándose de manera similar al sonido del metrónomo, pero con la diferencia de que es la propia artista la que produce el sonido. Mary Richards ha destacado la concentración y el control como elementos característicos de esta acción:

“While suspense mounted as neither spectator nor Abramović knew where or when the knife would fall and cut, halfway through the performance Abramović takes control over these apparently random events, and re-inscribes the cutting by a close reproduction of her original actions during the first half of the performance. This was a performance game carefully set up and her ability to carry out these actions and re-do them with such a high degree of precision was evidence of her capacity to endure and control events in a way that was personally empowering.”

(Richards 2018)

En esta pieza la concentración va ligada a la escucha. Para repetir la acción la artista necesitó escuchar la grabación. Tuvo que poner atención al ritmo y al cambio que ocurría en el sonido cada vez que se cortaba. Es probable que la escucha ayudara a la artista a alcanzar un cierto estado de concentración necesario para mantener el control sobre la acción. En una conferencia impartida en Italia, recuerdo que la propia Abramović definió la performance como un estado mental,<sup>102</sup> argumento que aparece con ligeras variaciones en su discurso, generalmente referido como una estructura física y mental de intercambio de energías con el público, resumida en la idea de

---

102 Conferencia impartida el 21 de marzo del 2012 en el Teatro dal Verme en Milán, Italia. Información: <http://dalverme.org/event.php?id=1129> Consultado el 30 de marzo de 2018

“performance field” (Véase Iles 1995, 32; Westcott 2010, 210). Resulta relevante considerar cómo su trabajo con el sonido pudo haber contribuido a forjar esta concepción particular de la performance.

Como bien observa Richards, en el resto de la serie *Rhythm* el control comenzó a desaparecer: “The later Rhythm performances... were deliberately experimenting with limiting or removing Abramović’s control over the outcome of events” (Richards 2010, 85). En el resto de la serie (*Rhythm 5*, 2, 4 y 0) el sonido ya no fue producido por la artista sino por el público y los objetos que intervenían en la acción. Esto sugiere una relación entre el sonido, la escucha y el control en esta primera etapa de Abramović. Cuando la artista deja de producir sonidos repetitivos, la concentración se sitúa en la escucha del entorno sonoro que emerge durante la performance. Esto se aprecia en *Rhythm 5*, pieza realizada en el SKC en el marco de los III Encuentros de abril de 1974 (figura 16). Abramović trazó una estrella de cinco puntas en el suelo y le prendió fuego. Luego cortó su cabello y sus uñas y las lanzó a las llamas. Finalmente se recostó de espaldas en el centro de la estrella. Al cabo de un tiempo, la artista perdió el conocimiento por la falta de oxígeno y fue rescatada por un par de colegas.<sup>103</sup> La pieza presenta un carácter de sacrificio ritual y según la artista, la estrella de cinco puntas representaría el poder opresivo del comunismo, al mismo tiempo que haría referencia a su simbolismo religioso:

“Why a star? it was the symbol of Communism, the repressive force under which I had to grown up, the thing I was trying to escape-but it was so many other things, too: a pentagram, an icon worshiped and mystified by ancient religions and cults, a shape possessing enormous symbolic power. I was

---

<sup>103</sup> Esta pieza da cuenta de otro curioso mito de la historia de la performance, desmentido por Stokić y Pešić. Entre los miembros de la audiencia se encontraba Josep Beuys, quien estaba en Belgrado como profesor visitante en los Encuentros de abril. De acuerdo al mito, Beuys habría rescatado a Abramović de las llamas (Pešić 2018, 244; Stokić 2014). La imagen es bastante curiosa: Beuys, el performer experimentado, rescatando a la joven generación, cual Sigfrido atravesando las llamas para rescatar a Brunilda. En la documentación audiovisual existente se aprecia que el momento del rescate es mucho menos épico (véase el fragmento en la video entrevista de Lund 2017). Richards aporta los nombres de los dos colegas que salvaron la vida de Abramović: Radomir Randjan y Gergelj Urkom (Richards 2010, 86).

trying to understand the deeper meaning of these symbols by using them in my work."

(Abramović 2016)

Hay que considerar sin embargo, que Abramović no era precisamente una víctima del régimen y sus performances no eran vistas como una crítica política directa. Como observa Richards, el hecho de que Abramović pudiera realizar este tipo de performances en un espacio público sin ser arrestada, muestra el grado de libertad de expresión del que gozaba y que no era común (Richards 2010, 2). El supuesto carácter de crítica política de *Rhythm 5* también ha sido puesto en duda por el crítico serbio Nikola Pešić, quien menciona la favorable acogida que tuvo la obra dentro de las instituciones comunistas del período. También indica cómo las publicaciones en inglés habría contribuido a difundir la idea de esta obra como una crítica al comunismo.<sup>104</sup>



Figura 16.  
Abramović. *Rhythm 5*  
(1974).  
Foto gráfica de Nebojsa  
Cankovic  
Fuente: web del Moderna  
Museet de Estocolmo

<sup>104</sup> "A number of English-speaking authors have interpreted both *Rhythm 5* and *Thomas Lips* as a daring "critique of socialism's oppressions," and both stars used in these performances exclusively as five pointed stars of comunism. However, press clippings from that time reveal that both performances were not perceived as a critique of the ruling communist structures. On the contrary, The Young Communist League of Yugoslavia (SKOJ) even bestowed an art prize to Abramović for her *Rhythm 5*." (Pešić 2018, 245). El autor propone que estas y otras obras del período están más cerca del ocultismo y de la espiritualidad *New Age* que de la política. Volveré sobre este argumento en 3.3.

Lo que me interesa remarcar de esta pieza es la ausencia de control. La artista no pudo controlar la reacción de su cuerpo ni la de los miembros de la audiencia que fueron en su ayuda. Tampoco pudo controlar los sonidos producidos por el fuego ni los producidos por la audiencia. Su atención parecía estar en la escucha, tal como lo describe en su recuerdo de *Rhythm 5*: “There was a dead silence—all you could hear in the courtyard was the crackling of the flames. That was the last thing I remembered” (Abramović 2016). En esta pieza la falta de control fue más allá de la voluntad de la artista. En varias entrevistas ha señalado cuán molesta estaba de que el público hubiese interrumpido la acción (Lund 2017), algo que volvió a ocurrir un año más tarde en la pieza *Lips of Thomas* (1975), donde el público decidió poner fin a la auto flagelación de la artista. Cabe destacar que a pesar de la opinión negativa de Abramović, la intervención de la audiencia fue uno de los momentos más importantes de esta pieza y que ha sido más valorado por la crítica y la teoría. El público dejó de observar para tomar un rol activo en la performance. La pérdida de control por parte de la artista, permitió que la audiencia tomara sus propias decisiones y se integrara a la obra.<sup>105</sup>

El objetivo de Abramović era llevar el cuerpo al límite sin que nadie pudiese evitarlo, he intentó ponerlo en práctica en las siguientes piezas de la serie *Rhythm*, con resultados un tanto desiguales. En *Rhythm 2* (1974) realizada en la Galería Suvremene Umjetnosti de Zagreb, la artista tomó dos medicaciones, una para la catatonía y otra para la esquizofrenia. La primera provocó espasmos involuntarios en su cuerpo, mientras que la segunda inhibió por completo sus reacciones. A modo de intermedio entre ambas medicaciones, Abramović encendió una radio y la sintonizó en una estación al azar (Véase Biesenbach et al. 2010, 68-69; Richards 2010, 87). En esta pieza el control no funcionó como se había previsto. La artista no tuvo control

---

<sup>105</sup> Fischer-Lichte se refiere a *Lips of Thomas* en términos que pueden aplicarse igualmente a *Rhythm 5*: “[Abramović] sumió al espectador en una situación irritante, de profundo desconcierto y desasosiego, en la que normas, reglas y convicciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez [...] Abramović creó una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos. Los precipitó a una crisis para cuya superación no podían recurrir a parámetros de conducta que todos pudieran reconocer y aceptar” (Fischer-Lichte 2011, 25-26).

sobre su cuerpo por causa de la medicación, del mismo modo que no tuvo control sobre los sonidos emitidos por la radio durante el intermedio.<sup>106</sup> Como ya he mencionado, a menos control, más protagonismo adquieren los sonidos del entorno. En este sentido, el uso de la radio sintonizada en tiempo real, puede interpretarse como un medio que reforzaba el “aquí y ahora” de la performance, y enfatizaba el paso del tiempo para la audiencia.

En la siguiente pieza, la artista intentó recuperar el control recurriendo al uso del espacio y al video. *Rhythm 4* (1974) realizada en la Galleria Diagramma en Milán (figura 17), es la única pieza de la serie que emplea el circuito cerrado de televisión. La artista empleó dos salas. En una realizaba la performance y en la otra estaba el público viéndola a través de un monitor de video. Abramović empleó un ventilador industrial, se puso de rodillas frente a él e intentó respirar todo el aire que fuera posible. La cámara enfocaba su rostro, por lo que el público sólo pudo presenciar la deformación facial que la presión del aire provocaba en la artista, sin llegar a ver el ventilador. A un cierto punto la artista perdió el conocimiento por causa de la hiper ventilación, pero la presión del aire la mantuvo suspendida. Según el relato de Abramović, en este momento se cumplió el objetivo de la pieza: “The moment I lose consciousness the performance lasts 3 more minutes, during which the public are unaware of my state. In the performance I succeed in using my body in and out of consciousness without any interruption” (Biesenbach et al. 2010, 72). No he podido acceder a la documentación audiovisual de esta pieza, por lo que solo puedo suponer cómo era la sonoridad. El sonido constante y homogéneo del ventilador probablemente saturó la escucha de la artista, comportándose de manera similar al sonido de la cascada en el relato budista antes mencionado. Es posible pensar el sonido en *Rhythm 4* como un proceso de saturar la escucha para así renovar

---

<sup>106</sup> En algunas entrevistas Abramović indica que en esta acción experimentó descontrol en la primera pastilla y control en la segunda. Sin embargo como bien ha observado Richards, la medicación impedía que la artista tuviera control alguno sobre su cuerpo: “... once the pills has been taken during each section of the performance, and the drug had reached her bloodstream then the way her body reacted was in certain fundamental ways, beyond her control; that is, the substance of the pill itself effectively overrode Abramović’s ability to control it” (Richards 2010, 87).



la percepción. Este sería un proceso que habría afectado principalmente a la artista, ya que la audiencia no podía escuchar el sonido en directo.



Figura 17.  
Abramović. *Rhythm 4* (1974).  
Documentación fotográfica.  
Fuente: web de Artnet. Galería Lia Rumma

En síntesis, en el desarrollo de la serie *Rhythm* se aprecia el paso de la producción controlada de sonidos a la escucha del ambiente: el sonido deja de ser un elemento que da ritmo y dirección a las acciones y se vuelve un objeto de escucha, que permite percibir el propio cuerpo y el entorno. Se trata de escuchar aquello que no se puede controlar, de percibirlo y experimentar el paso del tiempo. Esta escucha fomenta el desarrollo del estado mental que Abramović considera necesario para la performance, y probablemente contribuyó a llevar a cabo la pieza final de la serie. En *Rhythm 0* (1974) realizada en el Studio Morra en Nápoles, la artista presentó su cuerpo junto a una serie de 72 objetos que podían ser usados para proporcionar placer o dolor, permitiendo al público hacer lo quisiera durante seis horas.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Esta pieza ha sido muy comentada por la crítica. Sin embargo, no he podido encontrar documentación sobre el sonido que me permita ofrecer un análisis más detallado.

Por otra parte, la presencia del sonido grabado en piezas como *Rhythm 10* invita a replantearse la idea de la performance entendida exclusivamente como arte efímero irrepetible. Si el sonido de la acción se reproduce en el trascurso de la misma, ésta deja de concebirse como presente perpetuo para entrar en diálogo con su propia documentación. Como mostraré más adelante, la tensión entre inmediatez, documentación y re-presentación continuará presente en el trabajo de Abramović y plateará debates incluso más complejos en el ámbito de la video performance.

Las obras mencionadas hasta aquí, muestran como las exploraciones sonoras de Abramović se enmarcaban en una búsqueda similar a de otros artistas del período. Por ejemplo la relación entre sonido, espacio y temporalidad, y el uso de la grabación y su reproducción en acciones como *Sound Environment White* y *Rhythm 10*, las encontramos en obras como la ya mencionada *I am Sitting in a Room* de Alvin Lucier. La aleatoriedad y la apertura a los sonidos del entorno son características de la obra de Cage. El vacío y la repetición son elementos que reenvían a la idea de *boredom*, que Goldberg identifica como un concepto importante en el arte de la década de 1970: desde los motivos repetitivos en la música de Steve Reich y Phillip Glass, hasta los gestos reiterados en la danza de Trishia Brown (Goldberg 1995, 17). La idea del vacío también recuerda la impronta de Yves Klein, cuya influencia suele ser mencionada por Abramović (Iles 1996, 22). Como se podrá apreciar más adelante, estas ideas continuarán madurando en la obra de la artista.

### **3.1.3. La voz y los límites del cuerpo: Videoperformances y grabaciones sonoras**

Según Richards, tras la serie *Rhythm* Abramović comienza a manifestar mayor conciencia del panorama internacional de la performance, particularmente de las obras de Vito Acconci, Gina Pane y Chris Burden, entre otros (Richards 2018, 10). Para Arthur Danto las acciones extremas de estos artistas pueden considerarse *Disturbatory Art*, un rasgo que

caracterizaría buena parte de las performances de la década de los '70 (Danto 2010, 31). La influencia de estos artistas en Abramović y su exploración de los límites del cuerpo, comienza a hacerse más evidente a partir de 1975.

En este período se destacan sus trabajos de video performance, en especial *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful* (1975) y la serie *Freeing* (1975-76). En estas piezas el sonido de la voz constituye un elemento central. *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful* fue una acción realizada primero en el SKC durante la muestra *Oktobar 74* con el título original *Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep...*, donde fue grabada por el realizador Lutz Becker y editada junto a las colaboraciones de otros artistas en el film *Kino Beleške* (Cinema notes, SKC 2009). La pieza fue grabada más tarde en el Art Festival Charlottensborg Copenhagen (1975), siendo ésta última la versión que se presenta regularmente en exposiciones (figuras 18 y 19).<sup>108</sup>

En el video vemos un primer plano del rostro de la artista mientras repite la frase que da el título a la pieza y se peina el cabello con ambas manos de modo cada vez más agresivo. Para Hegarty “Abramović not only makes visible the social expectation of female beautification and its undesirable consequences [...] but makes it audible too” (Hegarty 2015, 50). La acción provoca un impacto visual y sonoro. Oímos una y otra vez el mandato verbal ejercido sobre el cuerpo, a veces con voz calma y sumisa, a veces con más energía. Pero lo que más nos inquieta, son el sonido que hacen el cepillo y la peineta sobre el cuero cabelludo de la artista, y el sonido de sus gemidos. La fuerza de ambos sonidos, mezclada con aquellos del ambiente, como el ruido de coches, pone de manifiesto tanto el “aquí y ahora” de la acción, como su carácter auto lesivo en modo más evidente que la sola imagen de video. Si hacemos el ejercicio de ver la cinta sin sonido, no percibimos la violencia del gesto con la misma intensidad. Esta queda de manifiesto a través de la escucha porque nos confronta con el sonido de la carne agredida, un sonido que parece resonar en nuestros propios cuerpos. La repetición del mandato verbal y del gesto de peinarse, sugieren cómo el arte y la artista se encuentran atrapados en un bucle absurdo, donde la búsqueda

---

108 Un fragmento de la acción puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=q00S4RDZJGI> Consultado el 30 de abril de 2019

de una belleza idealizada solo conduce a la auto agresión. Cabe destacar que la crítica de Abramović no apuntaría tanto a cuestiones de género sino a la idea de belleza en el arte. En numerosas ocasiones la artista a declarado no ser feminista y sus acciones de los años '70 no abordan una crítica de género de manera explícita (Biesenbach 2016). Como señala Westcott "Abramović saw feminism as limiting rather liberating. She was most interested in the power of sex than in gender, or anxiety of gender roles" (Westcott, 2010, 97).



Figura 18  
Abramović Art  
*Must be Beautiful...*  
Documentación  
fotográfica Art  
Festival  
Charlottensborg  
Copenhagen  
(1975).  
Fuente:  
(Biesenbach et al  
2010, 80-81).



Figura 19  
Abramović *Art Must be Beautiful...*  
(1974) Documentación fotográfica de  
la grabación realizada en el SKC por  
Lutz Becker. Fuente: web del SKC.

En esta video performance se hace evidente la problemática de la documentación de la acción. En una entrevista con Klaus Biesenbach, Abramović revela cómo fue el proceso de grabar esta pieza:

“When I performed *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) I didn’t have any experience with the video camera, so I didn’t give any instruction to the guy who was filming. Immediately after my performance I saw the material, and I was so disgusted, so unbelievably appalled, that I literally asked him to erase the recording right there on the spot. He was moving the camera, panning, zooming, doing solarization. It was such unacceptable material, I mean it was like he was making his own work. It wasn’t my work. And I redid the performance in the back room just for the video camera and instructed him the same way I had instructed the photographer. It was good that it happened at this early stage, because from that moment I had a very clear idea of how someone should be instructed to make documentation.

[KB] But this sounds as if you were not documenting. It sounds as if you were editing and producing. I think there is a difference between the word ‘documentation’ and creating an image.

[MA] Yes, but again it’s very mixed. For *Artist Must Be Beautiful* it was like that...”

(Biesenbach 2016)

La información aportada por Abramović deja en claro que la artista no se limita a ver la grabación como un registro testimonial, sino que construye una pieza para el audiovisual. Aún cuando las elecciones sobre el manejo de la cámara sean sencillas, responden a un interés particular de la artista. Este testimonio contrasta con la opinión de autoras como Chrissie Iles, quien en los años 90 consideraba estas piezas exclusivamente como documentación. La autora incluso plantea que Abramović solo vuelve a experimentar con el video a raíz de su colaboración con Ulay:

“Abramovic's subsequent video tapes and films were all documentations of her performances. She did not touch video again until 1982, when with Ulay she made a substantial body of work in video, including single screen tapes and several installations. These were all rooted firmly in the neo-Dadaist end of the video spectrum, in which video was integrated with physical objects, in contrast to the mirror/perception works of such artist as Frank Gillette, Peter campus and Dan Graham”

(Iles 1995, 26)<sup>109</sup>

Las video performance de Abramović que he mencionado hasta ahora, están más cerca de la idea “mirror/perception” propuesta en el ya citado ensayo “Video: The Aesthetics of Narcissism” de Krauss, debido a que exploran la subjetividad del cuerpo. Por otra parte, la declaración de Abramović nos invita a repensar el debate polarizado en torno al registro y documentación de la performance. En un lado tenemos a autoras como Peggy Phelan que defienden categóricamente el carácter efímero de la performance: “Performance cannot be saved, recorder, documented, or otherwise participates in the circulation of representations of representation [...] Performance’s being [...] becomes itself through disappearance” (Phelan 1993, 146). En el otro extremo están autores como Phillip Auslander, para quién las características de la performance en vivo se encuentran plenamente integradas en la performance transmitida por medios tecnológicos

---

<sup>109</sup> Otras piezas de video realizadas por Abramović en solitario en este período pero que no comentaré por la imposibilidad de acceder a la documentación completa: *Television is a Machine* (1974), realizada durante una estancia en el Royal College of Arts, en la que la artista exploraría la TV como objeto físico; una pieza sin título que mostraría las imágenes enfrentadas de dos cisnes que nadan hacia el centro sin llegar a encontrarse. Todas estas piezas son descritas por Iles (1995, 26) y (Westcott 2010).

(Auslander 2008). El carácter dicotómico de ambos argumentos ha sido puesto en evidencia por Fischer-Lichte, al señalar que ambos autores intentan argumentar en favor de la supremacía cultural de la performance en vivo o de la performance mediatizada, partiendo de una posición planteada en términos ideológicos (Fischer-Lichte 2011, 143). El caso de *Artist Must Be Beautiful* sugiere que hacer una acción y definir las estrategias para preservarla pueden formar parte de un mismo proceso creativo. La problemática en torno a la recreación y documentación de la performance continuará estando presente en el trabajo de Abramović. La artista repite y graba sus propias piezas, y aplicará esta práctica incluso a la historia de la performance. Esto se aprecia en la muestra *Seven Easy Pieces* (Museo Guggenheim de New York, 2005), donde la artista re-presenta una selección de piezas emblemáticas de fines de los 60 y principios de los 70 (véase 3.1.5).

Volvamos al sonido en las video performances de mediados de 1970. En la serie *Freeing*, nuevamente el sonido de la voz aparece como un elemento importante que comienza a emanciparse de la función lingüística. La serie se basa en la idea de “liberar” el cuerpo de la artista a través de acciones extenuantes y consta de tres piezas.<sup>110</sup> La primera fue *Freeing the Voice* (*Oslobađanje glasa*) que se habría realizado como performance en el SKC durante los encuentros de abril de 1976 (SKC 2009), y que habría sido grabada en Budapest ese mismo año (Biesenbach et al. 2010, 84). En el video vemos a Abramović recostada de espaldas en el suelo mientras grita durante horas hasta perder la voz.<sup>111</sup> En *Freeing the Memory* (1975), realizada en la Dacic Gallery de Tübingen, la artista dice las palabras serbo-croatas que le vienen a la mente durante una hora y media hasta quedar en blanco.<sup>112</sup> En ambos casos la cámara permanece fija encuadrando el rostro de la artista, lo que nos permite ver detalles de su gesticulación y la transformación global

---

110 La versión en video recoge solo parte de la acción: *Freeing The Voice* 14 min; *Freeing the Memory* 50min y *Freeing The Body* 54min. Una selección de la serie *Freeing* puede verse en [http://ubu.com/film/abramovic\\_four.html](http://ubu.com/film/abramovic_four.html) Consultado el 27 de abril de 2019.

111 Documentación sobre la obra en (LIMA 2019c). Un fragmento puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=pBVzJl6m72A> Consultado el 27 de abril de 2019.

112 Un fragmento puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=pfeMdspSy7c> Consultado el 27 de abril de 2019.

que opera en ella durante la acción (figura 20). Sobre *Freeing The Voice*, LaBelle ha escrito:

"She is prostrate, but also, upside down-both positions that no doubt articulate a *suffering body*, or a body in supplication. Certainly a body seeking transformation, obliteration, catharsis. [...] To free the voice is to also expel it from its bodily shelter, one defined by certain cultivation. It is to turn against language, encircling us within a raw vocality"

(LaBelle 2014, 57)

Las observaciones de LaBelle combinan dos categorías, la idea de un cuerpo en transformación y la idea de un cuerpo sufriente. Mientras la primera se aprecia con claridad en la pieza, la segunda resulta un poco más problemática. Un cuerpo recostado boca arriba no es necesariamente un cuerpo sufriente. De hecho, la expresión facial de Abramović transita más bien entre la concentración y el cansancio. En otras acciones como *Rhythm 0* sí vemos un cuerpo que sangra y cuyos ojos se cubren en lágrimas (figura 21). En *Freeing The Voice* no es tanto una acción sobre el sufrimiento sino sobre la transformación que se hace evidente a través del sonido de la voz. Una voz que se quiebra, se desgarrar hasta llegar a la extenuación, para luego desaparecer. En un relato retrospectivo, Abramović, otorga una connotación autobiográfica a esta acción, y la vincula nuevamente a la idea de opresión: "I... screamed at the top of my lungs, shrieking out all my frustration with everything: Belgrade, Yugoslavia, my mother, my entrapment. I screamed until my voice was gone—Three hours later" (Abramović 2016). Como mostraré más adelante, la autobiografía no aparece de manera explícita en la obra de Abramović sino hasta fines de los 80, lo cual invita a replantearse críticamente este tipo de comentarios.





Figura 20  
Abramović. *Freeing the voice* (1976)  
Fotograma de vídeo



Figura 21  
Abramović. *Rhythm 0* (1974).  
Documentación fotográfica.

La última pieza de la serie fue *Freeing The Body*, acción realizada en dos ocasiones, primero en la Kunstlerhouse Bethanien (Berlín, 1975) y luego en la Mike Steiner Gallery (Berlín, 1976), donde fue filmada. En el video vemos a Abramović con el cuerpo desnudo y la cabeza cubierta, mientras se mueve al ritmo de un percusionista africano durante horas hasta caer exhausta (véase

Biesenbach et al. 2010, 88 y Richards 2010, 17).<sup>113</sup> La cámara solo enfoca el cuerpo blanco de Abramović y casi no muestra al percusionista, cuyo nombre tampoco es mencionado. De este modo, la imagen de la fuente de emisión del sonido, y la del individuo que la acciona, quedan excluidas del video. El foco de atención es el cuerpo de Abramović y su reacción al sonido. El efecto de las percusiones podría compararse, hasta cierto punto, con el sonido del metrónomo porque contribuye a la concentración en el presente. Sin embargo, en este caso el sonido busca incitar al movimiento, fomentando una especie de transe en la artista. A diferencia de las piezas anteriores que estaban centradas en la voz y en el rostro, aquí el protagonista es el cuerpo. Despojada de la identidad del rostro, el cuerpo y su energía física se convierten en los materiales principales de la acción. Los movimientos de Abramović no siguen ninguna coreografía preestablecida, y solo intentan mantener el ritmo de las percusión.

Si en *Freeing The Voice* y *Freeing The Memory* la autora exploraba las cualidades expresivas de la voz, evidenciando los límites del lenguaje racional, en *Freeing The Body* se centraba en la relación entre la totalidad del cuerpo y el ritmo. Abramović trabaja con un cuerpo que escucha, que produce sonidos y que reacciona ante ellos, enfatizando la relación entre el sonido, la escucha y la performance.

En estas video performances el sonido “en bruto” captado por la cámara, actúa como indicador de la presencia de la artista y de la transformación operada en su cuerpo durante la acción. A diferencia de *Rhythm 10*, en la serie *Freeing* el sonido expresa la pérdida de control y la consecuente extenuación física. Como he mencionado, los sonidos de la acción se entremezclan con los sonidos impredecibles del entorno, lo que acentúa la sensación de inmediatez de estas piezas.

La voz vuelve a ser sujeto de experimentación a partir de 1976, período en que Abramović abandona Belgrado para iniciar su colaboración con el artista alemán Ulay. Una pieza que merece ser destacada, es la intervención de

---

<sup>113</sup> La pieza habría durado 8 horas en su primera versión y 6 en la versión grabada (LIMA 2019b).

Abramović en un encuentro de artistas en la isla de Pohnpei (Micronesia), la cual fue antologada junto a las intervenciones de otros participantes en un LP para la revista *Vision* n°4 *Word of Mouth* (1980).<sup>114</sup> Se trata de una improvisación vocal que es mencionada por la artista en sus memorias y que no suele ser incluida ni en los catálogos ni en otras publicaciones.<sup>115</sup>

La grabación comienza con Abramović recitando números en inglés al azar, a veces repitiendo algunos, y luego lee un *statement* que ha escrito conjuntamente con Ulay. Hasta aquí el tono de su voz es reposado y sigue el ritmo de una lectura convencional. Abramović acaba el *statement* con la frase “And now, one very important thing I want to say...” y entonces comienza una improvisación fonética, sugiriendo que la expresión vocal “más importante” que la artista quiere expresar, se encuentra fuera del lenguaje. En este momento el tono de su voz se vuelve más enérgico y una serie de fonemas alejados del inglés rondan nuestros oídos. La improvisación adquiere un carácter más rítmico, construyendo tensiones y distensiones que revelan diferentes colores de su voz y que evocan la poesía sonora de autoras como Greta Monach. Abramović acaba la acción reproduciendo una grabación de la voz de Ulay diciendo: “Who creates limits?”. Al finalizar la intervención es posible escuchar como la audiencia rompe en aplausos. La artista explica esta reacción indicando que el público parecía reconocer sonidos de su propio idioma en la improvisación (Abramović 2016). A medio camino entre *Freeing the Voice* y *Freeing the Memory*, en esta pieza encontramos usos bien diferenciados de la voz: como portadora de un discurso verbal articulado (*statement*) y como expresión sonora (improvisación fonética). La pieza también plantea la tensión entre la voz en directo y la voz grabada. La voz *desencarnada* de Ulay aparece solo al final para contrastar con la expresión de Abramović, cuya voz se encuentra *encarnada* en el presente de la performance.

Una de las últimas ocasiones en que se aprecia un uso similar de la voz es en la pieza *AAA-AAA* (1978), realizada en conjunto con Ulay. En ella, ambos

---

114 La antología completa en: <http://www.ubu.com/sound/vision.html> Consultado el 18 de mayo de 2019.

115 La pieza está disponible en: <http://ubu.com/sound/abramovic.html> Consultado el 18 de mayo de 2019.

artistas enfrentados cara a cara se gritan mutuamente con la vocal A. Esta video performance fue registrada en estudio en dos ocasiones, en Amsterdam y en Lieja.<sup>116</sup> En esta última versión, durante los primeros minutos ambos respiran en conjunto y sus gritos tienen la misma duración, una regularidad que se va rompiendo en el transcurso de la acción. Sus voces se fuerzan y se desgarran, transitando aleatoriamente del pecho a la cabeza y adquiriendo cada vez más agresividad. La acción acaba cuando Ulay abandona el lugar. A diferencia de las performances en solitario, en AAA-AAA la emisión sonora tiene un destinatario específico. No solo se fuerza la propia capacidad de producir sonido, sino también la escucha del receptor. El enfrentamiento entre voces sugiere la violencia que puede llegar a establecerse entre seres humanos aún en ausencia de agresión física.

Durante el período de colaboración con Ulay, tuvo lugar otra pieza sonora que no es mencionada en ninguna de las publicaciones revisadas. *Bioguarde* (1982)<sup>117</sup> fue la contribución de Abramović y Ulay para la revista *Audio Arts Magazine* Vol.5 n°3 y 4, número que lleva el título “Live to Air: Artists Sound Works” y que incluye piezas de Julia Heyward, Dan Graham, Vito Acconci y Les Levine entre otros. De acuerdo a las notas que acompañan la *cassette*, este número de la revista se hizo para coincidir con una muestra de la publicación en la Tate Gallery en 1982.<sup>118</sup> La pieza de Abramović y Ulay figura en la sección “Urban references”, que agrupa obras que abordan la relación entre el individuo y el entorno urbano. En la página de los créditos de la pieza se incluyen una imagen y un texto aportado por ambos artistas (figura 22):

---

116 La pieza fue grabada en Lieja por Barry van der Sluis, y en Amsterdam por Louis van Gasteren, en ambas ocasiones sin audiencia. Véase la documentación en (Lima 2019d). El video realizado en Lieja puede verse en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=KeaUOdvo0BA> Consultado el 28 de mayo de 2019.

117 *Bioguarde* pueden escucharse en: <http://ubu.com/sound/abramovic.html> Consultado el 25 de mayo de 2019.

118 El número completo se encuentra disponible en la web de la Tate Gallery <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-200414-7-3-1-19/audio-arts-volume-5-nos-3-4> Consultado el 25 de mayo de 2019.

“Earth, isn’t this what you want  
An invisible rearing in us?  
Is it not your dream  
To be one day invisible?  
Earth! Invisible!  
What is your urgent command  
if not transformation?”

(Abramović y Ulay 1982, 11)

La pieza consiste en una grabación en cinta magnética de la voz de ambos artistas, quienes repiten alternadamente la frase “Listen to me. Everything is going to be alright” dejando largas pausas entre uno y otro. A veces reemplazan *alright* por *all light*, lo que sugiere una connotación espiritual que acerca la pieza a la idea de un mantra. Las voces están grabadas cerca del micrófono, lo que junto a la pronunciación lenta y calma sugiere una sensación de intimidad, como si quisieran hablar directamente a un individuo y no a una multitud. Ambos alargan la pronunciación de la palabra “alright / all light” reforzando aún más la sensación de quietud.

En esta pieza encontramos varios elementos que Abramović venía trabajando en sus primeras instalaciones sonoras: calma, repetición y vacío. En este sentido, la grabación se relaciona con la imagen y el texto incluidos en el *booklet*. En los tres está presente la idea de transformación (de la tierra o de la audiencia) a través de un proceso de vaciado. Cabe mencionar que la idea de vacío es evocada no tanto por el contenido del texto, sino por la manera en que es declamado: la entonación de la voz y la presencia de largas pausas contribuyen a crear la atmósfera de la pieza.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> La pieza *Bioguarde* es empleada por el compositor alemán Heiner Goebbels en su pieza de teatro musical *When the Mountain Changed Its Clothing* (2012). De acuerdo a descripciones aportadas, al comienzo de la pieza un coro de niñas ingresan al escenario mientras suenan las voces de Ulay y Abramović. La pieza de Goebbels se articula como un *poupourri* de músicas pre-existentes que incluyen Brahms, Schoenberg, músicas tradicionales eslovenas y música pop. La única referencia bibliográfica que he encontrado sobre *Bioguarde*, es en una investigación de máster sobre el teatro de Goebbels (Matthews 2019, 56).



Stuart Brisley: 'There Will Be No Disasters'.  
See page 9



**ROBERTA M. GRAHAM**  
**(The Bob Graham Four)**  
*HIT AND MYTH*

Duration 4.55

'Hit and Myth' is in the tradition of the street ballad and documents a contemporary legend. The Kray twins, in their early career modelled themselves on the cinematic image of the gangster, in the style of George Raft, Cagney and their real life equivalent - Capone.

'His (Ronnie's) grasp on reality was so slight that he was able to live out a crude, primary coloured fiction, twisting the city into the shape of a bad thriller'.

The form of 'Hit and Myth' reflects the image they had of themselves and, transformed by the media, what they have become.

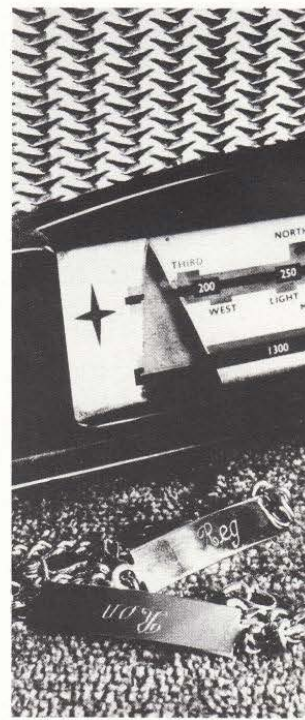
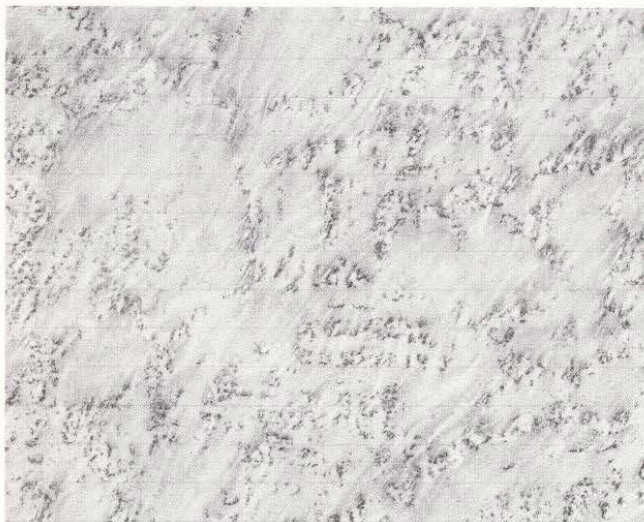
Lyrics — Roberta M. Graham  
Narration — Patrick Christopher  
Music — Nicholas James  
Production — Adrian Fogarty  
1982

**F. UWE LAYSIEPEN/  
MARINA ABRAMOVIC**  
*BIOGUARDE*

Duration 4.43

Earth, isn't this what you want  
An invisible rearing in us?  
Is it not your dream  
To be one day invisible?  
Earth! Invisible!  
What is your urgent command  
If not transformation?

F. Uwe Laysiepen/Marina Abramovic: Paper rubbing, Bodli Tree, 1982



Chapter Gallery ■ Chapter Studios ■ Chapter Art Magazine ■ Chapter Cinema ■ Chapter Theatre

# Chapter

Chapter ■ Canton ■ Cardiff ■ CFS 1QE ■ tel 0222 396061

A few of the artists who have worked with Chapter:  
Nick Cudworth Heinz Dieter Pietsch Moving Being  
Peter Ellis Keith Arnatt Cardiff Lab Harry Holland  
Conrad Atkinson Paupers Carnival Mac Adams  
David Nash IOU Theatre Ian Breakwell Terry Setch  
People Show Hugh Davies Max Eastley Paul Hempton  
Hesitate & Demonstrate Tony Rickaby Nigel Rolfe

LIVING PROOF THAT ART EXISTS OUTSIDE LONDON!

Figura 22.  
Abramović y Ulay. "Bioguarde". En *Audio Arts Magazine* 5 n°3 y 4. Fuente: Tate Gallery

### 3.1.4. Del sonido a la ópera: la exploración de lo trágico y lo sensual

Abramović y Ulay trabajaron juntos entre 1976 y 1988, y pusieron fin a su relación artística y sentimental con la conocida obra *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988), en la que durante 90 días caminaron desde extremos opuestos de la muralla China para encontrarse en el medio y decirse adiós. Esta ruptura marcó el inicio de una nueva etapa en la obra de Abramović, que implicó un trabajo sistemático con la autobiografía. Autores como Richards, caracterizan este período como un “releasing, cleansing and ordering process” (Richards 2018).

En esta etapa se advierte una transformación significativa en la aproximación de Abramović al cuerpo. Mientras en las performances que he reseñado antes, el cuerpo es presentado como un material más, a partir de los 90 el cuerpo de Abramović se acerca a ciertos arquetipos de lo femenino. Esta transformación también se aprecia en lo sonoro. Si en los 70 se aproximaba de manera más experimental al sonido, en esta nueva etapa Abramović comienza a integrar la música de manera sistemática y siempre en función de un relato autobiográfico. Emplea en primer lugar música clásica y más tarde músicas tradicionales de la región de los Balcanes, lo cual dará lugar a una serie de problemáticas sobre la representación de la supuesta identidad eslava y de lo “balcánico.”

Una de las primeras piezas de este período es *Biography* (1993), colaboración con el video artista americano Charles Atlas que supuso el acercamiento de Abramović al teatro. Esta pieza está concebida como un *work-in-progress*, donde la artista relata y pone en escena algunos momentos de su vida y de su obra. Abramović continuará desarrollado esta pieza a lo largo de su carrera recurriendo a la colaboración de diversos directores, como se aprecia en *The Biography Remix* (2004), dirigida por Michael Laub y en *Life and Death of Marina Abramović*, dirigida por Robert Wilson (2011).

La primera versión de *Biography* (1993) muestra la necesidad de la artista de liberarse de la antigua relación amorosa y de configurar una nueva vida, incorporando elementos como el glamour y la sensualidad que hasta

entonces no habían aparecido en su obra. En este proceso, la influencia de la ópera constituye un elemento a destacar. *Biography* no solo posee una puesta en escena de proporciones operáticas, también emplea arias de ópera italiana y refiere directamente a una de sus grandes divas, Maria Callas, a quién Abramović asegura haber comenzado a escuchar en 1973 (Abramović et al. 1998, 391). Al referirse a la escena de la despedida de *Biography*, la artista pone en evidencia su manera de adoptar la ópera:

“In a way *Biography* was my definitive declaration of independence from Ulay. It even has a farewell sequence—I called it the bye-bye scene. To the sound of Callas singing Bellini’s heartbreaking aria ‘Casta Diva,’ I recited: Bye-Bye / Extremes / Bye-Bye / Purity / Bye-Bye / Togetherness / Bye-Bye / Intensity / Bye-Bye / Jealousy / Bye-Bye / Structure / Bye-Bye / Tibetans / Bye-Bye / Danger / Bye-Bye / Solitude / Bye-Bye / Unhappiness / Bye-Bye / Tears / Bye-Bye / Ulay”

(Abramović 2016)

Abramović recitaba este texto usando un vestido negro escotado y calzando tacones de aguja. En esta pieza se empieza a gestar una polaridad que acompañará el resto de la carrera de la artista: el cuerpo sufriente y trágico, *versus* la diva glamurosa y sensual. La imagen que abre *Biography* ilustra este contraste: Abramović suspendida en el centro del escenario con el torso desnudo y una falda larga, sosteniendo una pitón viva en cada mano. En el suelo dos perros dóberman muerden una pila de huesos y el sonido de sus fauces es amplificado (figura 23). Cabe destacar que la artista menciona las características de este sonido al describir la escena: “Sounds of bones cracking fill the theater” (Abramović et al. 1998, 388). En esta especie de *tableaux vivant*, Abramović se presenta como una heroína a punto de sacrificarse, casi como el personaje de la sacerdotisa Norma en el final de la homónima ópera de Bellini. En este caso, la presencia de animales peligrosos confronta a la audiencia con la posibilidad de la violencia sin llegar a consumarla. Abramović no expone su cuerpo al peligro explícitamente, sino que lo sugiere, y en este proceso el sonido desempeña un papel fundamental. Si la imagen de las pitones y los dóberman resulta inquietante,



el sonido saca por completo a la audiencia de su zona de confort. El sonido nos recuerda que el riesgo es todavía real.



Figura 23.  
Abramović. *The Biography  
Remix*. Documentación  
Fotográfica.  
Fuente: web del Festival de  
Avignon

Ambos arquetipos, lo trágico y lo sensual, irán madurando en su obra de la mano de su interés por la ópera y María Callas en particular.<sup>120</sup> Como mostraré más adelante esta fascinación puede apreciarse de manera implícita en *Balkan Baroque* que analizaré en el apartado 3.2. Pero sobre todo, esta polaridad marcará la construcción de la figura de Abramović como una artista/celebridad. Se trataría de un proceso que guarda relación con lo que Amelia Jones identificaba en la figura de Pollock en la revista *Life*: la imagen mediática construye a la artista como tal, al mismo tiempo que la cosifica (ver sección 1.2.1).<sup>121</sup>

<sup>120</sup> La fascinación por María Callas se concreta en el proyecto *7 Deaths of Maria Callas*, pieza multimedial cuyo estreno estaba previsto en la ópera estatal de Baviera en Múnich (Bayerische Staatsoper) en abril 2020. Una vista previa del proyecto disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=48AB2itOWuE&app=desktop> Consultado el 25 de julio de 2019.

<sup>121</sup> La condición de artista celebridad ha dado lugar a parodias que ironizan sobre el carácter de diva sufriente de Abramović. Una de las más logradas es sin duda *Waiting for the Artist* (2019), protagonizado por Cate Blanchett para la serie

En el marco de este proceso autobiográfico Abramović regresa a Belgrado en 1994 para entrevistar a sus padres. Este material se convertirá en la base de dos piezas: *Delusional* (1994) y *Balkan Baroque* (1997).

*Delusional* corresponde a otra colaboración teatral con Charles Atlas, en la que Abramović recurre al uso de músicas tradicionales. La pieza se divide en cinco actos: 'The Mother', 'The Rat Queen', 'The Father', 'The Rat Disco' y 'The Conclusion'. Cada uno aborda temas diferentes con una escenografía particular. De acuerdo a las descripciones de la pieza, la música estaría presente en dos ocasiones. En la primera sección 'The Mother', en el escenario habían una cama de hielo, otra de metal, un taburete y una silla de metal, y el suelo estaba cubierto de ratas de plástico que sonaban al aplastarlas. Abramović entraba al escenario bailando frenéticamente al ritmo de piezas folclóricas húngaras y cada cierto tiempo se dejaba caer sobre la cama o la silla.<sup>122</sup> Luego se proyectaban fragmentos de la entrevista a la madre de la artista, quien relataba algunos episodios de su vida, mientras Abramović en el escenario narraba situaciones de su propia vida. Otro momento musicalmente relevante de la pieza es la cuarta sección "The Rat Disco". La plataforma del escenario era transparente y contenía ratas vivas, que se convertían en las protagonistas de la sección. De acuerdo a las descripciones, una músicaailable comenzaba a sonar con un volumen muy alto, haciendo que las ratas se movieran desorientadas. Aquí la música es empleada como una fuerza agresiva, una estrategia que recuerda a la empleada en *Sound Corridor / War*, solo que en este caso la audiencia afectada son las ratas.

Charles Atlas expuso una visión crítica sobre esta colaboración, señalando que Abramović prefería regodearse en la vergüenza ante el conflicto bélico en los Balcanes, sin ir más allá. De hecho, Atlas habría propuesto el título

---

*Documentary Now!* (cadena IFC) dedicada a parodiar producciones icónicas de la historia del documental. Se trata de una parodia del célebre documental *The Artist is Present* (Akers, 2012), cuyo humor pone en evidencia el problema de la construcción mediática de la imagen de la artista. Una versión resumida puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=DkcX9Jui8is> Consultado el 25 de julio de 2019.

<sup>122</sup> No he podido encontrar ninguna referencia que especifique qué canciones fueron empleadas en esta pieza.

*Delusional* como una crítica a la visión simplista que Abramović tenía de Yugoslavia y los Balcanes, algo que según Atlas, la artista no habría entendido: “‘Delusional was my title’ [...] ‘She liked the way it sounded. I don’t think she knew what it meant, really. She had her whole spiritual thing, and I was a little bit more down to earth. I felt some of it was like lip service” (Atlas entrevistado en Westcott 2010, 238).

Esta pieza suele ser considerada como uno de los antecedentes más importantes de *Balkan Baroque*, debido a que contiene algunos de sus temas y materiales de base: las canciones folclóricas, la imagen del padre y de la madre, y la referencia a las ratas. No obstante, esta pieza también puede considerarse como antecedente del proceso de “balcanización” de Abramović, donde por primera vez la artista comienza a crear una imagen de sí misma entendida como fruto de la influencia de su región de origen. En *Delusional* Abramović prefigura la imagen de los Balcanes como una tierra donde las emociones contrapuestas bailan al ritmo de músicas “gitanas”, mientras hacen las cuentas con el pasado del cristianismo ortodoxo y el comunismo. Como mostraré en 3.3. esta imagen arquetípica será empleada por Abramović para difundir su obra y su identidad como artista en centro Europa y EUA, entre fines de los 90 y principios del 2000.

Otro elemento que formará parte de este proceso es el acto de limpiar huesos, que aparece por primera vez en la serie de video performances *Cleaning*. La artista aborda la limpieza y la mortalidad recurriendo a objetos con una fuerte carga simbólica, como es el caso del esqueleto humano. La videoinstalación *Cleaning the Mirror I* (1995) consta de 5 monitores dispuestos uno encima del otro, formando una torre (figura 24). En la acción grabada, la artista limpia con un cepillo enjabonado un esqueleto cubierto con un pigmento grisáceo. Cada monitor muestra una parte del esqueleto en primer plano: el cráneo, las costillas, las manos, la pelvis y los pies. Cada video contiene el audio grabado en directo, por lo que se produce una superposición de sonidos entre los cinco monitores. El cepillo puede recordar a *Artist Must be Beautiful*, pero en este caso no escuchamos el sonido del cepillo contra la carne frágil, sino contra huesos inertes, lo que nos confronta

con la mortalidad. La insistencia del gesto se ve reforzada por la superposición de sonidos.

La pieza trae a la mente la obra de Magritte *L'Évidence éternelle* (1930), en que el pintor retrata el cuerpo desnudo de su esposa Georgette en cinco telas, cada una representando con ligeras variaciones de escala, el rostro, el pecho, la pelvis, las rodillas y los pies (figura 25). Sin embargo, mientras Magritte fragmenta la representación del cuerpo vivo de su modelo en un medio tradicional como la pintura. Abramović fragmenta la estructura vacía de un cuerpo inerte que bien podría representar su propio cadáver, recurriendo a un medio electrónico como el video.



Figura 24  
Abramović. *Cleaning the Mirror I* (1995).  
Videoinstalación multicanal en 5 monitores.  
Museo Guggenheim de New York  
Fuente: [guggenheim.org](http://guggenheim.org)



Figura 25  
Magritte. *L'Évidence éternelle* (1930).  
óleo sobre 5 telas  
The Menil Collection. Houston, Texas.  
Fuente: [moma.org](http://moma.org)

El diálogo con la mortalidad aparecerá nuevamente en *Cleaning The Mirror II*. En el vídeo Abramović yace desnuda con un esqueleto sobre su cuerpo, el cual se mueve al ritmo de su respiración.<sup>123</sup> Richards ve en *Cleaning The Mirror I y II* la influencia de ejercicios realizados por monjes budistas para liberarse del miedo a la muerte (Richards 2010, 28). Stiles en cambio, ve la serie *Cleaning* como un comentario político por parte de la artista, que la conducirá al desarrollo de *Balkan Baroque*. La autora destaca que estas obras fueron paralelas a las sucesivas guerras de Yugoslavia: primero la guerra de independencia Croata (1991-95), luego la guerra de Bosnia Herzegovina (1992-95) y finalmente la guerra de Kosovo (1996-99). Según Stiles, las acciones de la serie *Cleaning* y *Balkan Baroque*, pueden ser consideradas como una metáfora de la limpieza racial:

“By washing away destruction (signified by the bloody bones) and death (represented by the skeleton), she seemed to atone for the catastrophe of the Serbs who engaged in ethnic cleansing, wholesale rape, and the incarceration, torture, and murder of thousands in death camps-the first in Europe since the Holocaust”

(Stiles 2017, 213)

Aún cuando estas piezas puedan verse como metáforas de la situación sociopolítica, creo que tienen más que ver con la búsqueda de trascendencia por parte de Abramović, que no con la contingencia. *Cleaning The Mirror* fue realizada como performance en la Sean Kelly Gallery (New York, 1995) y en el Museum Villa Stuck (Munich, 1996), en ambos casos, la artista limpiaba huesos ensangrentados. En una entrevista en el contexto de la última muestra, Abramović dejó claro que su propósito no era político:

“[*Cleaning The Mirror*] is read as also dealing with the war in Yugoslavia, and this is nothing to do with me either. My own ideas are much more to do with life and death in general terms. I don't need to make the piece too specific; it must be transcendental”

(Iles 1996, 20)

---

123 Esta acción será revisitada en la pieza *Nude With Skeleton* (2005) que será parte de la muestra *Balkan Epic*. Véase 3.3

El contraste entre el análisis de Stiles y las palabras de Abramović pone de manifiesto cómo la crítica le otorga una connotación política a piezas que originalmente no la tenían. Como mostraré en 3.3, esto ha ocurrido con varias piezas de Abramović y contribuye a crear su imagen en Occidente, algo que será relevante en la recepción positiva de *Balkan Baroque*.

Por otra parte, cabe referirse al uso de la sangre en la performance *Cleaning The Mirror*, detalle ausente en la versión para el video. La sangre puede entenderse a la luz del giro hacia el teatro dado por Abramović con *Delusional* y *Biography*. Se trata de un elemento que la artista emplea deliberadamente para impactar emocionalmente al público: “I poured blood over the bones to stage a certain emotion, so that when the public looked at me they would see an image, a *mise-en-scene*. I don't leave anything to chance.” (Iles 1996, 21). La necesidad de impactar al público que ha estado presente en Abramović desde instalaciones como *Sound Corridor/War*, se transmite a través de medios teatrales con el propósito de crear una imagen emotiva.

En las piezas mencionadas hasta aquí, Abramović ya ha comenzado a trabajar con todos los elementos que estarán presentes en *Balkan Baroque*: La música folclórica, las ratas, la presencia de sus padres, la limpieza de los huesos y la búsqueda deliberada del impacto emocional a través una puesta en escena adecuada. Todo ello contribuye a reforzar el estereotipo de “lo balcánico” que la artista desarrollará en la Bienal de Venecia de 1997.

### **3.1.5. La música como concepto idealizado**

Mi análisis se ha centrado en las obras que anteceden a *Balkan Baroque*, pieza que analizaré en el próximo apartado. Sin embargo, debo señalar que la música y el sonido siguen siendo elementos fundamentales en el trabajo de Abramović realizado entre 2000 y 2005. Baste mencionar piezas como *Mambo* (2003), videoinstalación en que la artista baila en las ruinas de un hospital psiquiátrico en Voltara (Italia) al ritmo de la canción “Mambo italiano” (1954) de Bob Merrill, cantada por Rosemary Clooney; o la muestra

*Balkan Erotic Epic* (2005), cuyas obras emplean músicas tradicionales del sudeste de Europa (véase 3.3).

Lo que me interesa recalcar de este período, es que la música no solo está presente como banda sonora en piezas de video, sino que se convierte en un concepto de relevancia teórica para la artista. Abramović se plantea la idea de re-presentar la performance tomando como referencia la música, algo que se aprecia en la concepción de *Seven Easy Pieces*, realizada en el Museo Guggenheim de New York en 2005. La muestra consistió en un *reenactment* de seis obras relevantes de la historia de la performance más una pieza nueva: *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT, *The Conditioning* de Gina Pane (1973), *How To Explain Pictures of a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys, *Lips of Thomas* (1975) y *Entering the Other Side* (2005) de Marina Abramović. La muestra se llevó a cabo durante siete días (09-15 de noviembre). Cada día se presentaba una performance durante siete horas. Las acciones fueron filmadas por la realizadora Babette Mangolte y editadas como film en 2007.<sup>124</sup>

No solo el título *Seven Easy Pieces* se inspira en la composición musical (*Diez piezas fáciles* de Bártok), sino que la autora además propone similitudes entre las instrucciones de una performance y una partitura musical:

“I feel the need not just to personally re-experience some performances from the past, but also to think about they can be re-performed today in front of a public that never saw them. In this maner, I can open a discussion about whether we can approach performance art in the same way as a music composition. Can we treat the instructions of the performance like a musical score—something that anyone who is properly trained can replay?”

(Abramović et al. 2007, 10)

Bajo esta lógica, Abramović se propone interpretar obras de quienes fueran sus contemporáneos como si se tratara de partituras musicales, y lo dice

---

<sup>124</sup> El film puede verse en [http://ubu.com/film/abramovic\\_seven.html](http://ubu.com/film/abramovic_seven.html) Consultado el 25 de julio de 2019.

explícitamente: “I interpreted them as one would a musical score” (Abramović et al. 2007, 11).

La analogía entre performance y partitura propuesta por la artista, tuvo repercusiones en el debate académico, de las cuales me gustaría mencionar los argumentos de Erika Fisher Lichte y Peggy Phelan. En uno de los ensayos que acompañan el catálogo de *Seven Easy Pieces*, Fischer-Lichte cuestiona la comparación propuesta por la artista. La autora intenta poner en evidencia las diferencias entre lo que ocurre en la música y la performance:

“the composer has written the notes that should convey his ideas of how the music should sound on the basis of the kind of instruments in use and the techniques and skills of the musicians of his time, which are often challenged by the composition. The score can be read as a series of instructions that are mostly to be followed in different ways so that the outcome varies. Interpretation, here, means the particular realization of one of many manifold possibilities of following the instruction. In the reenactment of a performance, there is—with the exception of Bruce Nauman's *Body Pressure*—no such sequence of instructions. There is no score that the first performance followed and to which the reenactment could refer”

(Fischer-Lichte 2007, 39-40)

La analogía con la música sigue estando presente en una idea planteada por Peggy Phelan durante el simposio *(Re)presenting Performance*, organizado en el Museo Guggenheim en abril de 2005, y que fue impulsado por Abramović. Phelan habría propuesto que en lugar de emplear el término *re-performing*, se usara el concepto *performance covers*, debido a que: “like the covers of popular songs, retain the trace of the original while offering a new interpretation through a different voice” (Klich y Scheer 2012).<sup>125</sup>

Creo que el problema de fondo no trata sobre cuál analogía es más adecuada, si la partitura o el *cover*, sino el hecho de plantear la performance en términos objetuales. Recordemos que se trata de una forma de arte que surgió para enfatizar el proceso por sobre el objeto artístico. En la propuesta

---

<sup>125</sup> Los autores Klich y Scheer identifican adecuadamente que el argumento de Phelan “is first of all an attempt to negotiate the difficulty this series of re-enactments [*Seven Easy Pieces*] poses for her seminal theory of performance as something that 'becomes itself through disappearance” (Klich y Scheer 2012).



de Abramović, en cambio, la performance queda reducida a la idea contenida en las instrucciones (¿partitura?) y a la documentación existente. Llama la atención que la propuesta de Abramović surja a principios del 2000, un período en que musicólogos como Nicholas Cook proponían pensar la música más allá de la partitura, concibiendo la obra como proceso y como performance (Cook 2001). Es en esa misma época en que desde de las instituciones del arte, la performance parece dar el giro contrario, del proceso al objeto.<sup>126</sup>

La comparación con la partitura propuesta por Abramović no sería tanto una cuestión conceptual, sino una cuestión de autoría: la partitura tiene un autor a quien hay que dar crédito en cada performance. La preocupación por el *copyright*<sup>127</sup> y por la trascendencia del propio legado artístico, queda de manifiesto en la introducción del catálogo de *Seven Easy Pieces* redactada por la artista:

“Today, there are so many young performance artist who repeat different performances from the seventies without giving credit to the original source. Even the fashion and asvertising industries consciously or unconsciously use images from well-known performances.

After thirty years of performing, I feel like it is my duty to re-tell the story of performance art in a way that respects the past and also leaves space for reinterpretation.

By performing *Seven Easy Pieces*, I would like to propose a model for reenacting other artist' performance pieces in the future:

Conditions

Ask the artist for permission.

Pay the artist for copyright.

Perform a new interpretation of the piece.

Exhibit the original material: photographs, video, relics.

Exhibit a new interpretation of the piece”

(Abramović et al. 2007, 10-11)

---

<sup>126</sup> La intención de realizar un *reenactment* de piezas históricas de la performance aparece expresada por Abramović en varias entrevistas, al menos desde mediados de la década de 1990 (Iles 1996, 22, Evilley 1998, 21; Kaplan 1999, 9-11). No obstante, existieron otras iniciativas similares que permiten suponer un vuelco hacia la re-performance promovido desde las instituciones. Un ejemplo es *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke Berlin, 2001), comisariada por Jens Hoffmann.

<sup>127</sup> Cabe aclarar que *Copyright* se refiere al marco legal del derecho anglosajón, mientras que en el derecho continental se basa en el derecho de autor o Ley de propiedad intelectual. Véase (García Arístegui 2014).

El propósito de la autora es establecer reglas para definir cómo preservar la historia de la performance de cara al futuro. Por una parte, se destaca la necesidad de canonizar a la pieza y a su autora a través de la documentación, donde los objetos adquieren el *status* de reliquias. Por otra parte, se le otorga una importancia central al hecho de dar crédito a los autores y pagar por los derechos, contribuyendo con ello al funcionamiento más tradicional del *copyright*:

“My Idea was to establish certain moral rules. **If someone wants to remake a performance, they must ask the artist for the rights and pay for it, just like it's done with music or literature.** For me, this is the honest way to do it, even if you want to make your own version”

(Abramović entrevistada en Cypriano 2009)

Parece ser que el propósito de la artista no es abrir una discusión sobre las similitudes entre la interpretación de una partitura musical y la representación de una performance, sino hacer que la performance se beneficie de las leyes de *copyright* que se aplican a la música, y cuyo lucro era bien conocido en la época en que se presentó *Seven Easy Pieces*. Baste mencionar que durante la primera década del 2000, en EUA se multiplicaron las demandas civiles por infracción a la ley de *copyright*, lo que instauró un fuerte debate a nivel artístico y social.<sup>128</sup>

De la mano del *copyright* también está la cuestión de la autoría y su reconocimiento social ¿Puede ser que a través de la analogía con la partitura, Abramović busque posicionar la figura del performer al mismo nivel que la de un compositor de música clásica? En una entrevista realizada años antes de *Seven Easy Pieces* la artista hizo una curiosa mención a Mozart:

“A hundred years after Mozart's death, you can have your own interpretation of Mozart, **but you still say it's by Mozart.** In that way, I think a performance should be open like music. There's the structure of the performance that you can see, and then you can make your own interpretation and have your own experience.”

(Abramović entrevistada en Kaplan 1999, 10)

---

<sup>128</sup> Esta polémica se recoge en los documentales *Good Copy Bad Copy* (2007) de Andreas Johnsen, Ralf Christensen y Henrik Moltke, *RIP! Remix manifesto* (2008) de Brett Gaylor y *Copyright Criminals* (2009) de Benjamin Franzen.

Da la impresión que lo que interesa no es la reinterpretación en sí, sino el nombre del artista que la creó, puesto en el mismo panteón de grandes creadores como Mozart. La lógica que se desprende de ello muestra una visión bastante reaccionaria de la música clásica: pueden haber cientos de versiones de la Sinfonía 40 o de *Lips of Thomas*, pero habrá siempre un autor: Mozart o Abramović. Por otra parte, Abramović sugiere que las reglas que propone en *Seven Easy Pieces*: “would guarantee a clearer position for performance as a more artistic discipline” (Abramović et al. 2007, 11), como si quisiera situar a la performance en un ámbito artístico que goce de mayor prestigio social (¿Al nivel de la música clásica?). Y para hacerlo parece que la única vía es reafirmar la autoría, entendida en términos tradicionales.

La propuesta de la artista deja entrever una concepción bastante sesgada de lo musical, que se ha ido reforzando en las últimas décadas. No solo asocia la música a la idea de obra y a la autoría, también parece replicar algunas nociones románticas sobre su apreciación estética. Abramović ha transitado de un uso más conceptual del sonido, a un discurso idealizado sobre la música. En el marco de una entrevista para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), Abramović expresa su fascinación por la aparente inmaterialidad de la música: “If I put the kind of hierarchy of art I’ll always put definitely the music on the top because is so immaterial. And after this it will be Performance, and then any other art” (The Museum of Modern Art 2010b).

Las palabras de la artista pueden relacionarse con la famosa expresión de novelista y crítico literario Walter Pater: “all arts constantly aspires to the condition of music”, que se convertiría en una idea recurrente en los debates estéticos del romanticismo (Kivy 1997, 98). Algunas de las colaboraciones musicales de Abramović parecen estar impregnadas de esta visión decimonónica de la música. Por ejemplo, la pieza *Goldberg* (2015) implica un retorno a la escucha silenciosa caracterizada por la atención absoluta. La pieza consistía en una ejecución integral de las *Variaciones Goldberg* BWV 988 de J.S. Bach, por el pianista ruso alemán Igor Levit. Para acceder al concierto, quienes asistían debía dejar fuera todos sus aparatos electrónicos. Una vez dentro, debían experimentar un momento de silencio absoluto, garantizado por el empleo de auriculares aislantes de ruido. Solo después de

esta especie de limpieza acústica, comenzaba el concierto, con el piano y su intérprete situados sobre una plataforma que giraba lentamente durante los 75 minutos de duración del concierto, todo ello mientras unas luces blancas iluminaban las manos del pianista y parte del escenario (fig. 26).<sup>129</sup> Cómo se puede apreciar, se trata de una performance donde la artista aplica su famoso “Abramović method” y que en este caso parece reivindicar el ideal de la escucha silenciosa que predomina en el formato más convencional de conciertos de música clásica. Tal como observó un crítico musical del *New York Times*: “Goldberg’ is an exaggeration of, but no real departure from, the standard concert experience” (Woolfe 2015).

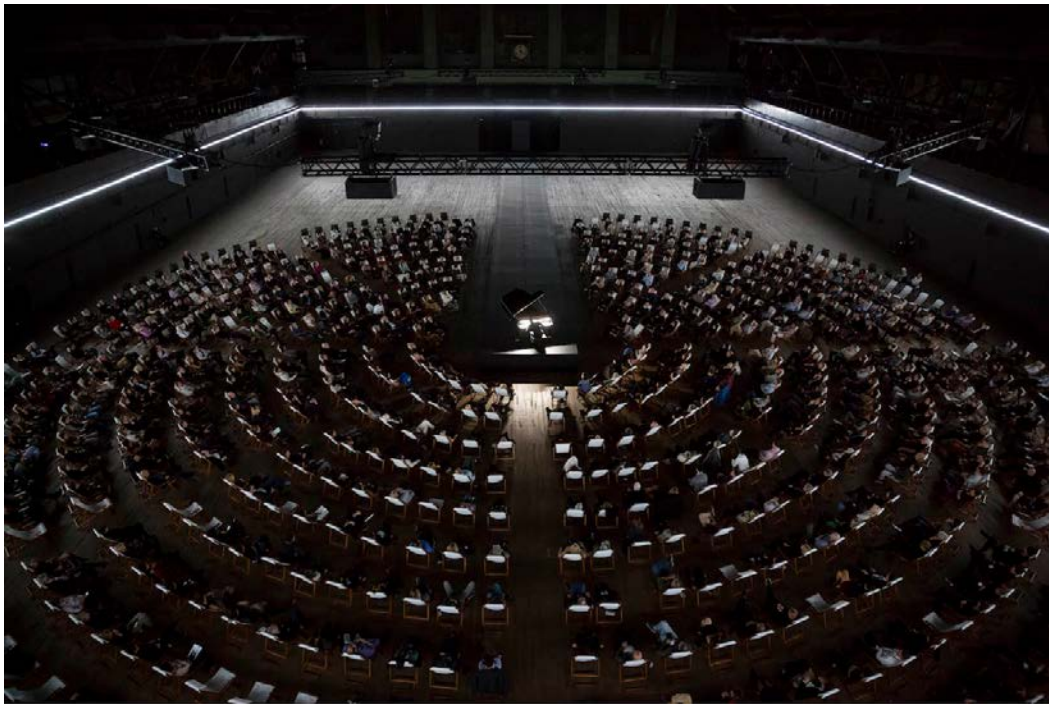


Figura 26. Abramović. *Goldberg*. Fuente: Zavarzina y Froliak 2016

En lugar de abandonar el control para escuchar el sonido impredecible del entorno, tal y como ocurría en las piezas de los años 70, Abramović apuesta

<sup>129</sup> Más información en:

[http://www.armoryonpark.org/programs\\_events/detail/goldberg](http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/goldberg) Consultado el 25 de julio de 2019.

por una acción completamente definida de antemano donde solo hay un único punto de escucha: la música consagrada de J.S. Bach. Sin embargo, en esta vuelta al control hay un elemento nuevo: la ausencia de la artista. La obra se realiza bajo sus instrucciones pero sin necesidad de su presencia: “When I performed people cried, now they can cry even without me” (Zavarzina y Froliak 2016). Esta idea tiene que ver con la necesidad de la artista de organizar su legado, una idea que menciona en algunas entrevistas (Lund 2017) y que queda en evidencia en el discurso que sustenta *Seven Easy Pieces*.<sup>130</sup>

Controlar el desarrollo de una performance, controlar la manera en que se debe re-performar una acción y controlar el legado de la performance. Esto nos lleva a pensar en uno de los puntos del documental *RIP! Remix manifesto* (2008): “The past always tries to control the future”.

### **3.2. ¿Qué cantó la performer? *Balkan Baroque***

En junio de 1997 *Balkan Baroque* fue presentada en la 47 Bienal de Venecia en el pabellón Italiano. Abramović fue galardonada con el León de oro a la mejor artista, lo que legitimó su reputación internacional. Esta pieza marca un nuevo giro en su obra, donde a lo autobiográfico se agrega lo “balcánico”, una categoría difusa y ambigua que venía gestándose en su obra desde la década de 1990.

La pieza suele considerarse una de las producciones más políticas de la artista, debido a que aborda la vergüenza ante el genocidio y la limpieza étnica en plena época del conflicto de los Balcanes.<sup>131</sup> No obstante, tal como

---

<sup>130</sup> Cabe mencionar que el interés por preservar el legado de la artista llegará a su extremo con la acción *The Life*, performance de realidad mixta llevada a cabo en la Serpentine Gallery de Londres en febrero de 2019, bajo el patrocinio de la casa de subastas Christie's y la compañía Microsoft. Empleando capturas de video volumétrico (3D), el cuerpo de la artista es reproducido ante la audiencia a través de gafas de realidad virtual. De esta manera, la imagen de Abramović puede seguir performando aún en ausencia de su cuerpo material. La artista explica que esta pieza es sobre la inmortalidad: “Because you are there, preserved forever” (Christie's 2019). La necesidad preservar el cuerpo de la artista y la experiencia de la performance, plantea un debate sobre la cosificación del cuerpo y de la experiencia a través de los procesos de digitalización que cada vez se vuelven más ubicuos en nuestra sociedad.

<sup>131</sup> Material audiovisual sobre el conflicto puede encontrarse en los siguientes documentales que ilustran visiones diferentes entre sí: *The Death of Yugoslavia*

he mencionado en el capítulo anterior, este tipo de lecturas deben ser revisadas críticamente. En primer lugar, hay que considerar que las controversias que rodearon la organización del evento, contribuyeron en parte a enfatizar la interpretación política de la obra. Bojana Pejić, publicó un relato sobre la polémica en el magazine *New Moment* de Belgrado en 1997. De acuerdo a la autora, en aquella época el pabellón de Yugoslavia estaba conformado por Serbia y Montenegro, las dos regiones que habían permanecido unidas tras la desintegración de la Yugoslavia comunista. Los respectivos ministros de cultura habrían escogido al historiador del arte montenegrino Petar Čuković como comisario. Čuković invitó a Abramović como representante de Yugoslavia para exponer su obra en el pabellón situado en *I Giardini*, siendo la primera vez en la historia del pabellón Yugoslavo que una artista mujer era invitada como representante.<sup>132</sup>

Sin embargo, Goran Rakočević ministro de cultura de Montenegro, no estuvo de acuerdo con la decisión. Además de criticar los costes que implicaba la instalación de Abramović, el hecho de que fuese una artista de la performance viviendo en el extranjero, no parecía encajar con su idea de priorizar el arte local. En una declaración publicada en marzo de 1997 en el periódico *Pobjeda*, Rakočević expuso sus motivos:

“Montenegro is not a cultural margin and it should not be just a homeland colony for megalomaniac performances. In my opinion, we should be represented in the world by painters marked by Montenegro and its poetics, since we have the luck and honor to have brilliant artist of universal dimensions living among us”

(citado en Pejić 2002, 334)

---

(1995) de la BBC, *Yugoslavia: The Avoidable War* (1999) de George Bogdanic y *The Weight of Chains* (2010) de Boris Malagurski.

132 “It is not unimportant to mention that since 1938, when Yugoslav artist started exhibiting their work in the national pavilion, the name ‘Yugoslavia’ has remained on it, no matter *which* Yugoslavia it was: the *first*, semi-capitalist country which lasted between World Wars I and II; The *second*, socialist (Titoist) Yugoslavia which lasted between World War II and the first Yugoslav war in Bosnia and Herzegovina; or else the *third*, Montenegro-cum-Serbia community that is also called Yugoslavia. In this Pavilion, by the way, none of the Yugoslavias have presented a woman artist in a monographic way” (Pejić 2002, 327).

Como acto seguido, Abramović habría enviado una declaración a la prensa señalando que rompía relaciones con la organización del pabellón Yugoslavo (Pejić 2002, 335). Finalmente, el pintor de paisajes Vojo Stanić fue escogido como representante y el comisario de la bienal Germano Celant, decidió invitar Abramović a exponer en el Pabellón Italiano.

Que el proyecto de Abramović fuera rechazado por los organizadores de su país de origen y acogido en el sótano de un pabellón extranjero, despertó el interés de la crítica. Para Krista Lynes: “Its location [Italian Pavilion] marked the continued controversy over representation, culture and politics in the former Yugoslavia (Lynes 2012, 41). Esto también alimentó un discurso victimista/triunfalista por parte de Abramović y sus colaboradores, que se ha difundido incluso más allá del ámbito académico. Por ejemplo, en la video documentación sobre la pieza realizada por el productor Alexander Godschalk, se señala explícitamente que la artista iba a ser representada por Montenegro y Serbia “until they found out about her ideas”, como si Abramović hubiese sido víctima de la censura. Además se refieren al sótano del pabellón italiano como un sitio que ningún otro artista quería y que sin embargo resultó ser perfecto para la instalación. Todo ello contribuye a la visión de Abramović como una artista que se sobrepone a los obstáculos y que es recompensada por su esfuerzo con un premio internacional.<sup>133</sup>

Desde el punto de vista formal, la configuración multimedial de la obra contribuyó a generar un particular ambiente que envolvía a la audiencia. La pieza conjuga el lenguaje de la instalación, el video arte multicanal y la performance, donde además se integra la música y otros elementos ambientales. Sobre *Balkan Baroque* se ha escrito muchísimo y desde diferentes ámbitos pero los elementos sonoros y musicales no suelen ser considerados en la discusión. Gracias a las descripciones y a la documentación audiovisual existente, es posible comentar parcialmente algunos de los aspectos sonoros dejados de lado por la literatura

---

<sup>133</sup> Godschalk fue el encargado de la producción de *Balkan Baroque* en la Bienal de Venecia. El video puede verse en la página web del realizador <https://gesusxxx.com/specialprojects/abramovic-marina/> Consultado el 20 de julio de 2019.

especializada.<sup>134</sup> A continuación me interesa abordar cómo los elementos que conforman la obra sitúan a la audiencia en un particular estado emotivo, al mismo tiempo que construyen una visión estereotipada de lo balcánico. Intentaré mostrar que ignorar los elementos sonoros acaba reforzando la mirada arquetípica, al mismo tiempo que alimenta el mito de Abramović como una artista universal.

### 3.2.1. Descripción general

En un sótano caluroso e impregnado de la típica humedad veneciana, encontramos una instalación compuesta por una pila de huesos. A su alrededor se hallan dos receptáculos de cobre llenos de agua y tres proyecciones de video, una en cada pared a manera de tríptico. Las imágenes de las proyecciones se reflejan en el agua de los receptáculos.

En la proyección central, se aprecia la imagen de cuerpo completo de Marina Abramović caracterizada como una científica, con bata blanca y gafas. En las proyecciones de los costados, vemos el busto del padre (izquierda) y de la madre de la artista (derecha), imágenes que ya habían aparecido en *Delusional*. En la proyección central, Abramović relata con su voz de timbre grave, cómo se crea la rata-lobo en los Balcanes. El carácter sádico del relato contrasta con la seriedad casi “clínica” con que narra la artista:

“I'd like to tell you a story of how we in the Balkans kill rats. We have a method of transforming the rat into a wolf; we make a wolf rat - To catch the rats you have to fill all their holes with water, leaving only one open. In this way you can catch 35-45 rats. You have to make sure you choose only the males. You put them in a cage and give them only water to drink. After a while they start to get hungry, their front teeth start growing and even though, normally, they would not kill members of their own tribe, since they risk suffocation [sic] they are force to kill the weak one in the cage. And then another weak one, another weak one, and another weak one.

They go on until only the strongest and most superior rat of them all is left in the cage.

Now the rat catcher continues to give the rat water. At this point timing is extremely important. The rat's teeth are growing. When the rat catcher sees

---

134 Véase documentación audiovisual en (LIMA s.f.) donde se incluye una versión monocanal de la instalación de video: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849> Consultado el 25 de julio de 2019.



that there is only half an hour left before the rat will suffocate [sic] he opens the cage, takes a knife, removes the rat's eyes and lets it go.

Now the rat is nervous, outraged and in a panic. He faces his own death and runs into the rat hole and kills every rat that comes his way. Until he comes across the rat who is stronger and superior to him. This rat kills him. This is how we make the wolf rat in the Balkans.”

(Abramović et al, 1998: 366)

Al finalizar el relato, la artista se quita las gafas y la bata blanca, quedando ataviada con un vestido negro. Comienza a sonar una animada canción popular cantada por una voz femenina, mientras los movimientos de Abramović se vuelven más sensuales. De su pecho extrae un pañuelo rojo que agita en sus manos mientras baila con movimientos frenéticos y un tanto toscos, que rompen con la sensualidad anterior.<sup>135</sup>

Mientras tanto, en las proyecciones de los lados hemos visto a los padres de la artista haciendo dos gestos. Cuando Abramović narra la historia de la rata lobo, la madre cruza las manos delante de su pecho y el padre alza las manos a la altura de las orejas. Cuando la artista se convierte en una bailarina sensual, las imágenes cambian súbitamente. La madre se cubre la vista con las manos y el padre sostiene una pistola en su mano derecha (figura 27). Abramović define esta danza como “the kind of dance you see in Yugoslav bistros, where heavily whiskered men guzzle rakia, smash their glasses on the floor, and put their money in the bras of the singers” (Abramović 2016)

Delante de las proyecciones hay una pila de huesos de res con restos de carne adherida. Los huesos son refrigerados cada noche (Westcott 2010, 257-58), pero el calor húmedo del verano veneciano ha acelerado su descomposición y el olor nauseabundo se apodera del espacio, obligando a algunos visitantes a taparse la nariz al entrar.<sup>136</sup> Abramović está sentada sobre

---

<sup>135</sup> Este pañuelo ha sido interpretado como un guiño al uniforme de los jóvenes pioneros yugoslavos en la época de Josip Broz “Tito” (Vetrocq 1997, 76).

<sup>136</sup> En la documentación audiovisual de la performance puede verse al público tapándose las narices al entrar en el sótano. Véase (Lima 2019a).

<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849> Consultado el 25 de julio de 2019.

Cabe citar un reporte del presidente del consejo directivo de la Bienal de 1997, Niccoló Micciché quien se refiere a los problemas que causó el mal olor: “qualche piccolo incidente [...] un mucchio di ossa che hanno ricevuto il leone d'oro che verso il 5° giorno hanno cominciato a emanare un mefitico tanfo, per cui abbiamo dovuto avvertire la leonessa d'oro [Abramović], che, a partire dal giorno

la pila, ataviada con una especie de túnica larga de color blanco. Con un cubo de agua y un cepillo de dientes metálicos comienza a limpiar los restos de carne y sangre de cada uno de los huesos (figura 28). Escuchamos el gesto rítmico del cepillo deslizándose por el hueso y la carne putrefacta. Un sonido que nos recuerda a *Cleaning The Mirror I* y que en este caso se combina con la banda sonora de la proyección central y con los murmullos del público. A veces la artista comienza a cantar y su voz sin entrenamiento se entremezcla débilmente con el resto de los sonidos del ambiente. La acción se prolongó durante cuatro días.



Figura 27.  
Abramović. *Balkan Baroque*  
Proyecciones de video (3  
canales en 1).  
Fuente: (LIMA 2019a)



Figura 28  
Abramović. *Balkan Baroque*  
en la 58ª Bienal de Venecia  
1997.  
Fotografía de Attilio  
Maranzano  
Fuente: [royalacademy.org](http://royalacademy.org)

---

dell'apertura, doveva sostituire le ossa con ossa plastiche perché non si poteva continuare con la puzza." Citado en (Ricci 2013, 225).

### 3.2.2. La crítica

Abramović define la pieza como una representación del espíritu de la región de los Balcanes: “Balkan Baroque is a work about contradictions: a contradiction of a nation having a position as a bridge between the east and the west, between eastern and western time. There is extreme tenderness and extreme cruelty at the same time” (Vettese et al. 2002, 39). En esta descripción se aprecia una cierta ambigüedad deliberada. La artista no habla en términos concretos sobre una realidad específica, sino que engloba todo bajo el imaginario de “los Balcanes”, una generalización que opera como arma de doble filo: por una parte le permite alcanzar una cierta universalidad, pero al mismo tiempo le evita abordar el conflicto de manera directa.

Autoras como Stiles consideran *Balkan Baroque* como una pieza abiertamente política, en la que Abramović realizaría un gesto acusatorio:

“Given the history of fratricide, Abramovic’s performances incriminate everyone in the former Yugoslavian nation, yoking intimate acts of purification onto the polluted social body to insinuate that the crimes of the state are also those of its citizens. “To clean” also means to eradicate, obliterate, and annihilate, acts often accompanied by abrogation of responsibility”

(Stiles 2016, 213)

Si bien esta interpretación se encuentra muy difundida, presenta un detalle controvertido. Stiles habla sobre la desaparecida Yugoslavia, mientras que Abramović habla de los Balcanes. Stiles ve la obra como metáfora de un conflicto bélico específico, mientras que Abramović la trata como una metáfora genérica y desdibujada. Algunos autores procedentes de la región han criticado la tendencia de Abramović de diluir a la desaparecida Yugoslavia en el imaginario arquetípico de los Balcanes (Avgita 2012; Pešić 2018). Este proceso no viene dado solo por la artista, sino también por quienes trabajan la teoría y el comisariado de sus exposiciones.

## ¿Y el sonido?

La propia Abramović describe el contenido de la obra en los siguientes términos:

“Balkan Baroque

The installation: Images are projected onto the three walls of the space. My mother, my father and myself. On the floor are two copper bath filled with water.

Performance: In the middle of the space I wash 1500 fresh beef bones, continuously singing folksongs from my childhood

Duration: 4 days, 6 hours. June, 1997. XXLVII Biennale, Venice.

Excerpts from the folksongs that I sing in Balkan Baroque

First Day: “When we stopped next to our Russian tree the now had already covered everything...”

Second Day: “You sing beautifully, you sing beautifully, blackbird, blackbird... What else can I do, what else can I do when my feet are bare”

Third day: “Hey, Kato, hey my treasure, come with me to pick sage... I can't, master, I can't. There is no bright moon...”

Fourth Day: “All the birds from the forest, all the birds from the forest, come down to the sea. Only one says, only one says, to sing to me about unhappy love...”

I sing these lines continuously over a period of six hours every day”

(Abramović et al. 1998, 364)<sup>137</sup>

Como se puede apreciar en la información del catálogo, la artista se refiere con detalle a los objetos materiales (1500 huesos, recipientes de cobre) y a los textos (incluye la transcripción íntegra del relato de la rata-lobo y traducción de las letras), pero no a la música. Además de constatar la preeminencia del texto por sobre la música, creo que esta descripción ilustra la tendencia a considerar que los componentes de una obra pueden ser, o bien objetos materiales o bien elementos conceptuales (el texto). Algo aparentemente inmaterial como el sonido pasa a un segundo plano, aún cuando contribuya a reforzar los cimientos conceptuales de la obra.

Como he mostrado en la descripción, esta pieza no era puramente visual. El olor a podredumbre, la humedad del sótano, la voz de Abramović, el sonido

---

<sup>137</sup> Esta descripción se repite sin cambios en el siguiente catálogo de la exposición *The Artist is Present* (Biesenbach et al. 2010, 210).

de los huesos putrefactos mientras eran limpiados por la artista, la música del video, los rumores del público, etc. Todos estos elementos efímeros contribuían a crear una atmósfera que impactaba emocionalmente al público. Referirse a la obra solo en términos de los elementos materiales consignables dentro de un catálogo, parece casi un contrasentido con la idea misma de performance. Sin embargo, en la literatura sobre la pieza la mayoría de los comentarios y descripciones siguen un patrón similar, centrándose en los objetos materiales. Bojana Pejić es una de las primeras autoras que menciona la presencia de cantos tradicionales de diferentes zonas de la desaparecida Yugoslavia durante la performance, aunque no llega a precisar los títulos de las piezas. En una nota a pie de página, la autora indica que la información la habría obtenido en una conversación con Abramović en junio de 1997 durante la bienal de Venecia:

“...the tradition of women mourners, narikaca, a professional singer hired to sing in the name of the mourning family, at funerals. Sitting amid a mound of animal bones, Abramović sang each day a song in her native language, remembering only some lines. Due to the exhaustion caused by hour-long cleaning, her ‘singing’ obtained a mantra quality. The first day it was a Russian ballad from the Fifties, sung by a very popular Yugoslav woman singer; second, she sung a city ballad originating in Serbia; the third day it was a folk song from Dalmatia (Croatia). If the performance could last seven days, she stated, she would sing a melody from all other Yugoslav ex- republics, Bosnia and Herzegovina, Macedonia, Montenegro and Slovenia”

(Pejić 1998, 37)

Esta misma información aparece con ligeras variaciones en Westcott (2010, 257) y Richards (2010, 104-105). Al igual que Pejić, ambas autoras se habrían entrevistado personalmente con Abramović a principios del 2000. Resulta curioso que en los tres casos Abramović omita el nombre de las canciones. El vacío de información da lugar a interrogantes: ¿la artista no recuerda los títulos? ¿O tal vez no quiere que se incluyan como parte de la obra? ¿Podrían dar lugar a otras interpretaciones de la performance?

Por otra parte, siguiendo la descripción de Pejić, llama la atención que Abramović olvidase el texto de las canciones. Este hecho sugiere que la

fuerza emocional y evocadora de la música se imponía sobre el texto. Entonces ¿Por qué la artista consideró más importante indicar las letras que otro tipo de información sobre las canciones? Las letras ofrecen una imagen casi nostálgica, con paisajes campestres y amores ingenuos. Aportar más información sobre la música probablemente habría ayudado a ver la complejidad del contexto al que se refería la artista. No obstante, parece ser que la obra no busca una lectura reflexiva por parte del público, sino que apuesta por el impacto emocional.

Pejić y Richards interpretan el canto de la artista como una referencia a los cantos funerarios, una lectura que también es posible encontrar entre algunos textos procedentes de la filosofía (Ramírez Tur 2015). Sin embargo, las piezas cantadas por Abramović no eran *trenos*, sino canciones populares. Creo que si han sido interpretadas como lamentos, se debe al contexto creado por los elementos que intervenían en la obra: músicas y sonidos que transitan entre lo sádico (relato de la rata-lobo, sonidos de los huesos), la nostalgia (la evocación de canciones) y la alegría frenética (canción-danza), imágenes de familiares que expresan amor, rechazo y agresividad, y un cuerpo vivo que intenta borrar infructuosamente los restos de sangre (inevitable pensar en Lady Macbeth). La pieza posiciona a la audiencia en un estado de *shock* emocional, donde acaban empatizando con el esfuerzo físico y mental al que se somete la artista.

Basándose solamente en la información aportada por los estudios y críticas sobre la obra, resulta imposible saber cuáles eran las piezas que cantó Abramović durante la performance. En cuanto a la música presente en la videoinstalación, el panorama no es más alentador. Abramović ha descrito esta pieza de maneras muy diferentes, ya sea como “Hungarian Czardas” (Museum of Modern Art 2010a) o “fast Serbian folk tune” (Abramović 2016). Algunos escritos sobre *Balkan Baroque* no contribuyen sino a crear más confusión al respecto. Pejić la define como “a folk melody, originating from eastern Serbia and Romania” (Pejić 2002, 337), una lectura que puede haber influido en textos sucesivos como el de Lynes. Esta autora, se refiere a la canción en plural: “Abramović [...] dances to Serbian and Romanian folk

songs”, expresión que más adelante intercambia por “...Abramović begins to dance to the nationalist folk songs” (Lynes 2012, 41). Una tendencia similar se advierte en Avgita, para quien Abramović canta en lugar de bailar: “After her narration she changes into a passionate folk singer, performing songs from Serbia and Croatia” (Avgita 2012, 11). Curiosamente, ninguna de las autoras citadas menciona cuál es la fuente empleada para referir el origen la canción. Cabe destacar además, que en los tres casos se trata de textos bien documentados que presentan un sentido crítico remarcable. Por ello sorprende que las referencias a la música sean tan imprecisas y superficiales, como si ello no contribuyera a la obra analizada.

Finalmente pude identificar la canción gracias a la aplicación *Shazam*. Se trata de una canción popular húngara titulada “Fejik a fekete kecsket” (la cabra negra está siendo ordeñada).<sup>138</sup> La letra retrata a una mujer golpeada por su esposo, a quién ésta aprovecha de ridiculizar a manera de venganza:

The black goat is being milked  
The brown(-haired) young wife is being battered  
If battered, well, she deserves it  
'Cause she doesn't love her husband

You man, you man, you can beat me  
but can't even buy me a shawl [in a more explicit lyrical variant "underpants" stands for shawl!]  
You bought me a black one yesterday  
Only to let them wrap it around my head (the phrase is: 'to wrap one's head', meaning to marry off a girl)

My coach is full of kids [the original term "rajko" refers to Gypsy kids specifically]  
Around them are all scraggly horses  
I will sell all those scraggly ones  
And will get thousands [of Forints] for them.

Ditches, ditches, how deep they are  
I'll spend the night in one  
I'm on the bottom, I fell into it  
As I became love's slave.<sup>139</sup>

---

138 La canción aparece en diferentes antologías discográficas como *Gypsy Songs. Mulatok*. Shazam registra como intérprete de la pieza a Apollonia Kovacs, una cantante de música gitana reconocida en los 60. Sin embargo, esta información es desmentida por la musicóloga Marta Grabocz, cuyo padre estuvo casado con Kovacs (comunicación personal). De momento no me ha sido posible identificar a los intérpretes de la pieza.

139 Debo esta traducción a la investigadora húngara Anna Szemere.

Es una interrogante abierta el por qué Abramović habría escogido esta canción en concreto para retratar el estereotipo de la tabernera de los Balcanes. ¿Podría deberse al carácter picaresco del texto? ¿Podría estar relacionado con su contexto de circulación?. Lamentablemente, no he podido encontrar respuestas. Para quien desconoce el húngaro, resulta muy difícil encontrar información sobre la pieza. Las referencias en inglés son escasas, lo que dificulta cualquier investigación. Cabe preguntarse si la artista es consciente de este problema o si busca deliberadamente que la audiencia no pueda identificar la canción.<sup>140</sup>

Las canciones interpretadas durante la performance podrían haber ayudado a retratar la diversidad cultural de la desaparecida Yugoslavia. La ausencia de comentarios puede interpretarse como la incapacidad por parte de la audiencia de la bienal para identificar esa diversidad. El resultado es la reducción del otro a una denominación genérica (“música de los Balcanes”) que termina invisibilizando la dimensión política específica de la obra. Si solo vemos la performance, nos quedamos con una puesta en escena de la búsqueda de una infructuosa expiación y con el mensaje universalista en contra del genocidio. Pero si la oímos, probablemente nos enfrentemos a controversias específicas sobre el conflicto. En otras palabras, no escuchar implica eliminar las marcas culturales y políticas específicas de la obra y neutralizar su contenido.

No obstante, la responsabilidad no recae solo en la audiencia. Considero que la música de *Balkan Baroque* está pensada para afectar al público de manera inconsciente. Por ello los conceptos de *ubiquitous music* y *ubiquitous listening* resultan útiles para comprender qué ocurre en este caso. Se trata de un repertorio que probablemente no resulta familiar a la mayor parte de la audiencia que frecuenta la Bienal de Venecia, y del que tampoco podrían encontrar información con facilidad debido al idioma.<sup>141</sup> Al

---

140 Consultando con especialistas en música popular húngara, la única información que obtuve es que se trataría de una canción que intenta imitar el estilo de las piezas folclóricas.

141 No he encontrado datos de la bienal de 1997, pero los porcentajes recientes dan una idea sobre la procedencia del público de la Bienal. De acuerdo a los datos



mismo tiempo, se trata de una música que algunos oyentes pueden llegar a asociar a lo “balcánico”, lo que nos hace entrar en el cuadro pintoresco propuesto por Abramović. Recuerdo que un congreso de jóvenes investigadores pregunté a la audiencia si alguien conocía la procedencia de la canción “Fejik a fekete kecsket”.<sup>142</sup> Unos estudiantes españoles señalaron que les parecía: “de los Balcanes, o de algún sitio por ahí...” Esta anécdota ilustra el tipo de imaginario con el que juega *Balkan Baroque*, donde el sudeste de Europa es un sitio “por ahí” y cuya cultura no se conoce con certeza.

Según la artista, el propósito de esta visión tan general, sería alcanzar la universalidad:

“Creating the piece for me was very important to create something which is universal. Because if you make a political piece just for the political action of the time next day is old news, like old newspaper, But I want to create an image that you can use for any war, any time in the world. So now there is no more war in Yugoslavia, but you can use the image for Syria ... or whatever war is going to be in the future. It was important... also to deal with this baroque-ness of slavic mind, This is why the transformation of the doctor... we are tender and cruel are the same time...”

(Abramović entrevistada en Lund 2017)

Las palabras de Abramović muestran dos cosas: 1) que lo importante no era abordar el conflicto en sí, sino crear una imagen genérica que prescinde de la coyuntura política, y 2) que la pieza se basa en algo tan problemático como el supuesto carácter barroco de la mente eslava.

Tras este estudio se podría plantear que *Balkan Baroque* no es una pieza sobre el genocidio en Yugoslavia, sino sobre los conflictos de la propia Marina Abramović con su familia y con su cultura de origen. Esta pieza se enmarca

---

oficiales del 2017, la mayor parte de los visitantes de la bienal procedían de Italia (45%). Los visitantes extranjeros (55%) provenían de países centro europeos (principalmente Alemania, Francia, Austria, Inglaterra) y de EUA. Si bien Hungría posee un pabellón propio en la bienal y estuvo representada en 1997, no he podido encontrar información sobre el porcentaje de asistentes de este país. <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2017-tutti-i-numeri> Consultado el 25 de julio de 2019.

142 X Jornadas de Jóvenes Musicólogos y Estudiantes de Musicología 21 abril de 2017. Universidad Autónoma de Barcelona.

en el giro autobiográfico tomado por la artista durante los 90, en el que se pueden distinguir algunos elementos característicos: la representación de los padres como figuras narcisistas, opresoras y severas; la representación de la artista en un doble rol: como una heroína trágica que intenta mantener frescas las huellas de la muerte, y como una mujer sensual, que presa del frenesí abandona la racionalidad del discurso para embarcarse en una danza frenética. Sólo he encontrado un texto que aporta una visión más crítica y menos celebratoria de esta pieza. En una reseña sobre la Bienal de Venecia de 1997 para la revista *Art in America*, la autora Marcia Vetrocq dedicaba un párrafo a la performance de Abramović:

“At first Balkan Baroque promises to be the conscience of an exhibition that is all but purged of direct political expression. Yet its immediate power is attributable to what we know already about this tortured subject, and not to any deeper insights yielded by the work, If anything, Abramovic interposes her own critical drama of suffering between the audience and critical knowledge. [...] This was a self -indulgent drama of abjection and penance, with no prospect of redemption. The persistent flavor of onanism reminded us that Abramovic is not our objective professor of Balkan history. She does indeed represent the region, but rather as its child and victim and masochistic agent”

(Vetrocq 1997, 76)

Para Vetrocq, en el contexto de la Biennial del 1997 la pieza de Abramović era una especie de “refugio”, un espacio que sugería una discusión política en medio de una muestra que parecía estar ajena a los conflictos de la época. Sin embargo, la autora deja en claro en primer lugar, que Abramović acaba anteponiendo su propio victimismo por encima de la reflexión sobre conflicto bélico y, en segundo lugar, que el impacto provocado por la pieza viene dado por lo que la audiencia ya conoce sobre el conflicto. Las observaciones de Vetrocq sugieren que el tema principal de la pieza es el masoquismo de Abramović y no la guerra en la desaparecida Yugoslavia.

Por otra parte, creo que la búsqueda de lo universal por parte de Abramović, puede estar vinculada con su ascenso al *mainstream* del arte contemporáneo. En el mundo de las grandes galerías y de las bienales suelen ser muy bien vistas las obras que manifiestan contenido político

dentro de ciertos límites. Además, Abramović crea un discurso a medida para llegar a un público amplio. Una acción que impacta nuestros sentidos y nos conmueve profundamente, sumada a un mensaje general de vergüenza en contra de la guerra: la combinación perfecta para ganar un León de oro en la bienal de Venecia.

Cabe aclarar dos cosas. En primer lugar, el análisis que he realizado hasta aquí no pretende desacreditar la pieza. *Balkan Baroque* es un buen ejemplo de performance multimedia, donde hay una interesante correlación entre los conceptos propuestos, los materiales y las acciones empleadas. Solo creo que es más pertinente analizar esta pieza desde el punto de vista del espacio autobiográfico, y no como una obra que busca denunciar un conflicto bélico. Las contradicciones y complejidades que encontramos en *Balkan Baroque* se pueden abordar de manera más fructífera si se la considera como parte del impulso autobiográfico de la artista.

En segundo lugar, no estoy proponiendo que la pieza sea producto de una conspiración por parte de Abramović y secuaces para ganar un premio que les traiga fama y fortuna. Simplemente considero que expresa una problemática que es alimentada por todos los sujetos e instituciones que participan del mundo del arte. Ya he mencionado que desde el comisariado y la crítica, a veces se tiende a promover la figura del artista que aprovecha sus experiencias particulares para hacer algo universal, aún cuando se trate de una categoría difusa. En este contexto, no es de sorprender que una artista mujer e inmigrante, sienta que debe destacar su drama personal y mostrar que al mismo tiempo es capaz de decir algo universal.

### **3.3. Espacio autobiográfico**

La autobiografía suele ser considerada un componente fundamental de la poética de Abramović, que impregnaría cada una de sus piezas en diversas formas. La problemática relación entre arte y vida en su obra ha sido discutida por varios autores (Stiles 2016; Stokić 2010), algunos de los cuales,

asumen el impulso autobiográfico como un elemento que ha estado siempre presente en su trabajo:

From her birth in Belgrade in 1946, Abramovic's life has been the subject of her work. The relationship between the two has always been inseparable, and for the viewer, information about her life provides many helpful insights. For Abramovic's performances are propelled as much by her desire to transform her own fears and emotions into startling images, distended in time as they are by her wish to unravel the perceptions and fears of viewers. Catharsis is the outcome of such highly charged events, and it carries with it the notion that staged pain or crisis is a learning tool for the examined life"

(Goldberg 1995, 16)

Goldberg escribe en el contexto de una de las primeras retrospectivas europeas de Abramović a mediados de los 90, cuando ya ha operado un cambio significativo en la obra de la artista. Como he intentado mostrar en este capítulo, el empeño autobiográfico de Abramović aparece con mayor fuerza tras su ruptura con Ulay. Es a partir de ese período que la artista comienza a construir un relato retrospectivo que intenta justificar sus obras tempranas desde el punto de vista autobiográfico, dándoles además un supuesto carácter político. Sin embargo, las performances y videos de los 70 no poseían ninguna de estas connotaciones. Al contrario, estaban más influenciados por la idea de presentar el cuerpo de manera directa. Es interesante notar que en esa época Abramović empleaba más sonido que música. Mientras el sonido era presentado como un material más en concomitancia con su empleo del cuerpo, la música que la artista emplea a partir de los 90 siempre tiene una connotación autobiográfica. Por una parte, usa la música para crear la imagen de su subjetividad individual, como cuando emplea arias de ópera cantadas por Maria Callas para retratarse a sí misma como una diva trágica/sensual. Por otra parte, recurre a la música para vincular su subjetividad con la de una colectividad, como cuando emplea músicas tradicionales que le permiten crear el cuadro de los Balcanes de cara al *mainstream* del arte contemporáneo. En ambos casos, la autoficción acaba inclinándose por lo arquetípico.

El impulso autobiográfico de Abramović está centrado en las nociones de opresión, sufrimiento y sacrificio. Opresión y sufrimiento por causa del comunismo, de la férrea disciplina de sus padres, y de la ruptura con Ulay. Sacrificio, inspirado en los rituales del cristianismo ortodoxo y que lleva a la artista a exponer su cuerpo hasta el límite para concretar su arte. Estos elementos habrían sido destacados en primer lugar por la crítica en lengua inglesa,<sup>143</sup> algo que ya ha argumentado Pešić. Según el autor el simbolismo de la estrella de 5 puntas que se aprecia en *Rhythm 5* y *Lips of Thomas* habría estado inspirado en el ocultismo, algo que también sería confirmado por Westcott (2010, 82). Pešić menciona que *Rhythm 5* se titulaba originalmente *la estrella de fuego (zvezda od vatre)* y que en una entrevista de la época, Abramović habría señalado que la pieza estaría inspirada en rituales mágicos, y que la estrella correspondía a los cinco puntos del hombre (Pešić 2018, 243-44).<sup>144</sup> Esta visión esotérica contrasta radicalmente con la idea de la estrella como símbolo de la opresión comunista sobre los cuerpos, argumento que la artista menciona en algunas entrevistas. Abramović parece querer darle un contenido político a una pieza originalmente inspirada en ideas esotéricas, con el propósito de hacerla encajar en su autobiografía.

La reconversión de la estrella de cinco puntas a símbolo del comunismo vuelve a aparecer en el *reenactment* de *Lips of Thomas* en el Guggenheim.<sup>145</sup> Originalmente Abramović dibujaba una estrella invertida en la pared, figura que luego se cortaba en el vientre con una navaja. En la versión de 2005, no dibujó nada y solo se cortó la estrella en el vientre, pero esta vez en la posición de la estrella comunista, con la punta hacia arriba. Abramović agregó algunos elementos autobiográficos a esta nueva versión: la boina de partisana de su madre, una bandera blanca como la empleada en *The Hero*,

---

<sup>143</sup> Ejemplos de autores que refieren a la influencia del cristianismo ortodoxo en Abramović: (Stokić 2010, 25) y (Biesenbach 2010, 16).

<sup>144</sup> Pešić identifica como posible influencia de este simbolismo, el texto *The Psychological study of Magic* (1972) de Ž. M. Slavinski, un manual de ocultismo publicado en Serbia, donde se describe el ritual de la estrella de 5 puntas. Según el autor, Slavinski "instructed his readers to visualize a big five-pointed star burning with the "blue flame of blazing spirit." (Pešić 2018, 244).

<sup>145</sup> Esta pieza también ha sido interpretada como una crítica a la opresión comunista por (Richards 2010, 11-12).

el calzado y el bastón que usó en la caminata por la muralla china y una canción *a capella* interpretada por Olivera Katarina y que originalmente empleaba en la videoinstalación *Balkan Erotic Epic* 2005).<sup>146</sup> Todos estos elementos dan a la pieza un contenido político y autobiográfico que originalmente no tenía.<sup>147</sup>

Esta tendencia a interpretar de manera política piezas tempranas, se aprecia incluso en muestras retrospectivas como la llevada a cabo en Lisson Gallery de Londres. La muestra incluía la pieza sonora *Bird chirpings* sobre la cual el dossier de prensa incluía la siguiente información:

“...the insistent recording perhaps referring to the recorded pronouncements of Josip Broz “Tito”, Yugoslavia’s revolutionary socialist leader of the time, whom Abramović’s parents fought with and eventually served under, as military officers in the Communist government.”

(Lisson Gallery 2014)

Como he mostrado, estas piezas sonoras no poseían una orientación política evidente. La línea de comisariado sugiere cuán arraigado se encuentra el argumento de la opresión comunista en ámbito anglófono.

A partir del éxito de *Balkan Baroque* en la Bienal de Venecia el impulso autobiográfico de Abramović comienza a recurrir a la etiqueta de “los Balcanes” como una vía para promocionar su identidad en Occidente. Este proceso de balcanización se consolida entre 1997 y 2005, y en el se advierte la

---

<sup>146</sup> En *Balkan Erotic Epic*, la canción en cuestión aparece en una escena que un grupo de hombres vestidos con atuendos tradicionales permanecen inmóviles frente a la cámara mostrando con una erección. El texto de la pieza solo es identificado por Stiles, aunque no menciona nada sobre la melodía. Según la autora el título es “My People Sleep a Deep and Lifeless Sleep” cantada por la actriz y cantante Olivera Katarina. De acuerdo a Stiles el título y la letra de la canción derivan de la obra teatral *The Mountain Wreath* (1847) de Petar II Petrović-Njegoš, considerado el Shakespeare de Montenegro (Stiles 2016, 214-215). La canción es indicada como “Slavic Soul” por algunos autores (Westcott 2010).

<sup>147</sup> En el film de Babette Magnolte puede apreciarse el ambiente emotivo que creaban estos elementos, en especial la canción. Abramović escuchaba con los ojos envueltos en lágrimas, mientras agitaba la bandera blanca llevando la boina de su madre y calzando los zapatos usado en la muralla china.

necesidad de encajar la historia personal con las circunstancias políticas de la región.

Es interesante notar que Abramović no había manifestado nunca antes un interés por las culturas tradicionales de Yugoslavia: “When I left Yugoslavia I absolutely didn’t have any interest in the Yugoslav traditions or culture. I wanted to go as far away as I could, to be anything else” (Biesenbach 2016). La artista solo “regresa a sus raíces” tras el contacto multicultural desarrollado durante su colaboración con Ulay y a partir del proyecto autobiográfico iniciado en colaboración con Charles Atlas. El multiculturalismo *New Age* y el impulso autobiográfico han influido la mirada de Abramović hacia los Balcanes más que cualquier otro intento de documentación. El punto culminante de este proceso es la muestra *Balkan Epic* (2005), realizada en el Hangar Bicocca de Milán, Italia.

Esta muestra incluían las siguientes obras: *Balkan Baroque* (1997), instalación de la pieza presentada en la bienal de Venecia; *The Hero* (2001), video en blanco y negro sobre la memoria del padre de la artista, donde aparece montada en un caballo blanco sosteniendo una bandera blanca, mientras una voz femenina canta a *capella* el himno nacional de Yugoslavia de la época de Tito; *Count on Us* (2003), videoinstalación en cuatro canales, en dos de ellos vemos un niño y una niña solistas cantando canciones tradicionales, en otro vemos un grupo de niños vestidos de negro formar una estrella de cinco puntas en el suelo, y en el último Abramović dirige un coro de niños que canta una canción sobre la ONU (no he podido identificar los créditos de la música); *Tesla Urn* (2003), un homenaje al científico serbio Nikola Tesla; *Nude With Skeleton* (2003), video retrato inspirado en la serie *Cleaning The Mirror*; y *Balkan Erotic Epic* (2005), videoinstalación que aborda el erotismo en la cultura popular de los Balcanes y donde algunos clips son acompañados de músicas tradicionales (una de estas piezas es reutilizada en la representación de *Lips of Thomas* en 2005).

Lousia Avgita analiza esta muestra a la luz del concepto de balcanismo, que ha sido discutido por historiadores como Maria Todorova y Vesna Goldsworthy. El balcanismo es un discurso que se basa en la idea de “estar en

el medio" (*in between*), en contraste con el orientalismo, basado en la idea de oposición. Debido a la situación geográfica e histórica de la región, la península de los Balcanes es vista como un puente entre el oeste y el este, un espacio ambiguo, transicional o liminar. Según esta idea, la otredad balcánica es siempre una representación de lo ambiguo (Avgita 2012, 11).

He mostrado cómo en *Balkan Baroque* Abramović busca representar a la región como una tierra de ambigüedades: crueldad y ternura, "the bridge between the east and the west" (Vettese 39). Esto encaja con lo descrito por Avgita, para quien la muestra *Balkan Epic* es un sumario del balcanismo en las artes visuales: "the Abramović exhibition is among the most accurate contemporary representations of the stereotyped images of Balkanism in the visual arts field" (Avgita 2012, 17).

Es interesante notar que en estas piezas Abramović siempre recurre al uso de músicas folklóricas de las cuales aporta escasa información. Aquí se repite el modelo de *Balkan Baroque*: se emplean músicas que la mayor parte de la audiencia no podrá identificar, ni encontrar mayor información. Todo ello con la intención de completar el cuadro exótico de los Balcanes. Nuevamente, la lectura ambigua se beneficia de la *Ubiquitous listening*.

En el marco de un curso sobre Marina Abramović realizado en la Fondazione Antonio Ratti en 2002, el comisario e historiador del arte Lóránd Hegyi ponía en evidencia el problema de la Europa central para abordar el arte de la Europa del este:

"After the dramatic political changes at the end of the eighties in the central and eastern european areas we are still confronted with the fact that western part of Europe obviously does not know the culture and the history of its eastern neighbors. There are some prejudice, some naive or superficial information, there are misunderstandings and above all there is a dramatic lack of information about art and history in central and eastern europe"

(Hegyí 2002, 121)

Las apreciaciones de Hegyi pueden considerarse un corolario de lo discutido hasta aquí. Al abrazar el balcanismo, Abramović parece jugar con la falta de



conocimiento de la desaparecida Yugoslavia que aún persiste en Europa occidental y en EUA dos focos importantes para el arte contemporáneo.

Tras este período de balcanización, la artista entrará en una nueva etapa marcada por piezas duracionales cada vez más próximas a la sensibilidad *New Age*. Se trata de obras que han sido fruto de una fuerte cobertura mediática, lo que ha otorgado a Abramović el *status* de artista/celebridad. Este giro se advierte en piezas como *The House With Ocean View* (2002), que fuera retratada en un episodio de la serie americana *Sex And The City*, y *The Artist is Present* (2010), performance frecuentada por personajes como Lady Gaga. Gracias a este giro, el balcanismo en Abramović queda relegado a un momento muy concreto de su carrera, que buena parte de la bibliografía especializada aún aborda solo como un retorno a las raíces o como una reacción ante las guerras de Yugoslavia.

# 4. Estudio de caso 2

## Shirin Neshat

Shirin Neshat (Qazvín, 1957) es una artista iraní radicada en New York. Su trabajo transita entre la fotografía, el video arte y el cine, y ha sido ampliamente expuesto a nivel internacional. La reflexión sobre la identidad en la diáspora y las dicotomías de género en la cultura iraní son algunos de los temas recurrentes en las videoinstalaciones de esta artista, los cuales suelen ser tratados a través de elementos sonoros y musicales que merecen una atención detallada.

En este capítulo presento un análisis crítico de la bibliografía sobre la videoinstalación *Turbulent* (1998), poniendo en evidencia cómo una lectura superficial de los elementos sonoros y musicales afecta a la interpretación global de la pieza. En primer lugar, aporto una contextualización de la obra de Neshat a partir de la serie fotográfica *Women of Allah* (4.1) y de sus primeras videoinstalaciones (4.2), donde la artista comienza a abordar algunos de los elementos que luego desarrolla en su trabajo posterior. En segundo lugar (4.3), aporto una descripción de *Turbulent* ofreciendo detalles poco explorados en la bibliografía especializada. Luego paso a un análisis de los comentarios sobre el sonido y particularmente sobre la voz, poniendo en evidencia algunas simplificaciones y generalizaciones. Finalmente, abordo cómo la obra construye un espacio autobiográfico que problematiza el sentido de pertenencia (4.4.).

## 4.1. Reconectar con el pasado perdido: la serie *Women of Allah* (1993-97)

Neshat creció en una familia musulmana cuyo padre intentó inculcar en sus hijas una educación abierta a Occidente. La artista abandonó Irán en 1975 para estudiar en Estados Unidos, donde acabó la secundaria y luego estudió Bellas Artes en la Universidad de California en Berkeley. Posteriormente se mudó a New York donde trabajó en la galería Storefront for Art and Architecture, gestionada por su esposo de entonces Kyong Park.<sup>148</sup> Neshat no regresó a su país de origen sino hasta 1990, debido a una serie de acontecimientos políticos que marcaron una década convulsa, entre los que destacan la revolución islámica que derrocó al Shah Mohammed Reza Pahlaví (1978-79), la crisis de los rehenes americanos en Teherán (1979-81), la guerra entre Irán-Iraq (1980-1988) y la crisis constitucional por la sucesión del Ayatollah Khomeini.

Neshat presenció todos estos eventos desde el exilio en EUA, algunos de los cuales propiciaron una fuerte hostilidad hacia los inmigrantes iraníes. Hamid Dabashi, historiador y filósofo iraní radicado en América, menciona cómo durante la crisis de los rehenes en algunos campus universitarios se oían consignas como: “Nuke Iran, maim iranians” (Dabashi 2019b, 171).<sup>149</sup> Para Dabashi la experiencia de ver las violentas imágenes de este conflicto y los sucesivos transmitidas por los medios americanos, dejó una profunda huella en Neshat que más tarde constituyó el germen de su trabajo artístico:

“[...] among the myriad of visual ‘instalations’ of a troubled decade that will produce far more in Neshat’s pictorial memories, future photographs, forthcoming videos: all the sublated fusions of repressed anxieties, anticipated fears, terms of her present predicament, future enchantments—stuff of which enduring art is made”.

(Dabashi 2019b, 171)

---

<sup>148</sup> Los antecedentes biográficos de Neshat se reproducen en innumerables artículos y entrevistas. Entre los textos que aportan más información sobre esta primera etapa de la vida de la artista se destacan (Sheybani 1999), (Matt 2000), (Danto 2000), (MacDonald 2004) y (Dabashi 2019).

<sup>149</sup> Como resultado de la crisis de los rehenes, EUA e Irán rompieron relaciones diplomáticas durante 30 años.

La experiencia de ser testigo en la diáspora descrita por Dabashi, va a conjugarse con el impacto que provocó en la artista el reencontrarse con su país de origen. Cuando Neshat pudo viajar a Irán en 1990, halló un contexto radicalmente distinto al que recordaba, donde una visión particular del Islam se imponía políticamente sobre los cuerpos. En palabras de la artista:

“... I returned to Iran in 1990, which was one of the most shocking experiences I have ever had. At that time, the intellectual and emotional came together for me. The difference between what I had remembered from the Iranian culture and what I was witnessing was enormous. I had never been in a country that was so ideologically based. Most noticeable, of course, was the change in people’s physical appearance and public behavior”

(Neshat entrevistada en Sheybani 1999, 206)

Los cambios observados por Neshat se debían, en parte, a la imposición de un código de vestimenta que obligaba a las mujeres a llevar un velo de color oscuro (negro, azul o marrón) en los lugares públicos en Irán. Durante la revolución muchas mujeres reivindicaron el derecho a usar *chador*, como una manera de expresar su solidaridad con las personas creyentes que eran excluidas de algunos trabajos por la prohibición de llevar vestimentas islámicas tradicionales implantada por el Shah. Sin embargo, con el triunfo de la revolución y el advenimiento de la República Islámica, todas las mujeres creyentes o no, fueron forzadas a usar esta prenda, bajo pena de ser condenadas a latigazos por exponer su cabello en público (véase Amer 2014, 57 y Esfandiari 2004, 157).<sup>150</sup>

La experiencia con este nuevo contexto, empujó a Neshat a retomar la práctica artística tras una pausa de casi 10 años, período en el que se había ocupado principalmente de la gestión de la galería Storefront for Art and Architecture. Entonces comenzó a abordar cuestiones de identidad, género y política en la cultura musulmana y el medio que escogió para esta exploración fue la fotografía, a pesar de no poseer experiencia previa. En

---

<sup>150</sup> Dabashi aporta un breve resumen de la historia del velo en Irán, señalando como los sucesivos regímenes políticos se ocupan de velar o desvelar el cuerpo femenino (Dabashi 2019a).

varias ocasiones Neshat ha señalado que ni siquiera tiene una cámara fotográfica y que su rol está más centrado en la dirección del proyecto.

En 1993 comenzó a trabajar sus primeras fotografías que dieron lugar a la serie *Women of Allah* (1993-1997), que aborda la idea del martirio en relación a la sociedad iraní y al rol de las mujeres en particular. Para Neshat el martirio es un concepto que permite abordar el vínculo entre la política, la espiritualidad y la violencia, tal como lo expresa en una entrevista con Arthur Danto:

“I chose to concentrate on the meanings behind “martyrdom,” a concept which became the heart of the Islamic government’s mission at the time, particularly during the Iran/Iraq War. It promoted faith, self-sacrifice, rejection of the material world, and ultimately, life after death. Mostly, I was interested in how their ideas of spirituality, politics and violence were and still are so interconnected and inseparable from one another”.

(Neshat entrevista en Danto 2000)

La serie *Women of Allah* se compone de 38 fotografías en blanco y negro,<sup>151</sup> donde la propia Neshat actúa como modelo vistiendo un *chador*, a veces en solitario, a veces en compañía de su hijo y de otras mujeres. La puesta en escena se completa con objetos de fuerte carga simbólica, tales como balas, una pistola o un rifle Remington. Sobre sus ojos, su rostro, sus manos y sus pies aparecen inscritos en caligrafía persa poemas de las escritoras iraníes Forough Farrokhzad (1935-1967) y Tahereh Saffarzadeh (1936-2008). La caligrafía ha sido añadida sobre la fotografía impresa y, a pesar de que la escritura sigue las proporciones del cuerpo representado, acaba reforzando el carácter bidimensional de la imagen.

Las poetas escogidas por la artista reflejan puntos de vista contrastantes. Forough Farrokhzad es considerada una escritora feminista y confesional que aborda temas tabú como la sensualidad y el erotismo.<sup>152</sup> Para Neshat, Farrokhzad “felt desperately trapped in Iranian culture” (citada en Ho 2015,

---

151 La serie completa se encuentra recogida en el libro *Women of Allah* publicado por la editorial Marco Noire de Turín en 1997. El texto incluye ensayos de Francesco Bonami, Hamid Dabashi y Octavio Zaya.

152 Para un análisis más detallado de la obra de Farrokhzad y Saffarzadeh véase (Milani 1992).

17). Tahereh Saffarzadeh en cambio, se caracteriza por su fervor religioso. La autora abraza el velo como una manera de identificarse con el Islam y de oponerse a los privilegios de clase que consideraba propios de Occidente. Según Neshat, Saffarzadeh “expresses little about... personal desires... and concentrates on the collective, public interests” (citada en Ho 2015, 17). En Saffarzadeh destaca especialmente la idea del martirio, entendido como el sacrificio del sujeto por su fe y por su pueblo.

A través de la poesía de ambas escritoras, Neshat buscaba explorar las diferentes actitudes de mujeres reales que vivieron en Irán. Los escritos de Farrokhzad aparecen en las imágenes más contemplativas (figuras 29 y 30), mientras que los Saffarzadeh aparecen en las fotografías más impactantes, como aquellas que muestran a la propia Neshat sujetando un rifle o apuntando hacia la cámara (figuras 31, 32 y 33).

En esta serie el rol de la poesía es central para Neshat: “The written text is the voice of the photograph [...] It breaks the silence of the still woman in the portrait” (citado en Goldberg 2002, 67). Gracias a la presencia de la voz poética, la figura femenina representada se convierte en un sujeto activo. Su cuerpo se vuelve el soporte de las ideas y pensamientos de mujeres que la han precedido, ilustrando algunos de los diferentes puntos de vista que éstas han adoptado a lo largo del siglo XX. No obstante, la caligrafía también plantea una problemática: la audiencia no familiarizada con el persa (*farsi*) no podrá acceder al significado del texto con la primera mirada. El riesgo es percibir la escritura como una decoración que confina la imagen a un terreno enigmático. Como mostraré más adelante, la serie fotográfica presenta otros elementos que participan de esta problemática.



Figura 29  
Neshat. *Offered Eyes* (1993). De la serie *Women of Allah*.  
Fotografía de Plauto.  
Fuente: (Chiu & Ho 2015, 79).

*I Feel Sorry for the Garden.* Forough Farrokhzad

no one is thinking about the flowers  
no one is thinking about the fish  
no one wants to believe  
that the garden is dying  
that the garden's heart has swollen under the sun  
that the garden  
is slowly forgetting its green moments

Traducción de Nasim Moadab (Citado en Devine 2011, 67)



Figura 30  
Neshat. *I Am Its Secret* (1993). De la serie *Women of Allah*.  
Fotografía de Plauto.  
Fuente: (Chiu & Ho 2015, 77).

*I Will Greet the Sun Once Again.* Forough Farrokhzad

I'll give greetings to the sun once again,  
to the stream that flowed within me,  
to the clouds that were my tallest thoughts,  
to the painful growth of the aspens in the garden  
that endured the seasons of drought with me,  
to the flocks of crows  
who as gift  
brought the fields' nocturnal scent to me,  
to my mother who lived in the mirror  
and revealed the figure of my old age,  
and to the earth, whose burning womb I've filled  
with green seeds in my lust for repetition-I'll  
give greetings once again

Traducción de Hasan Javadi y Susan Saliée. En (Chiu & Ho 2015, 231)

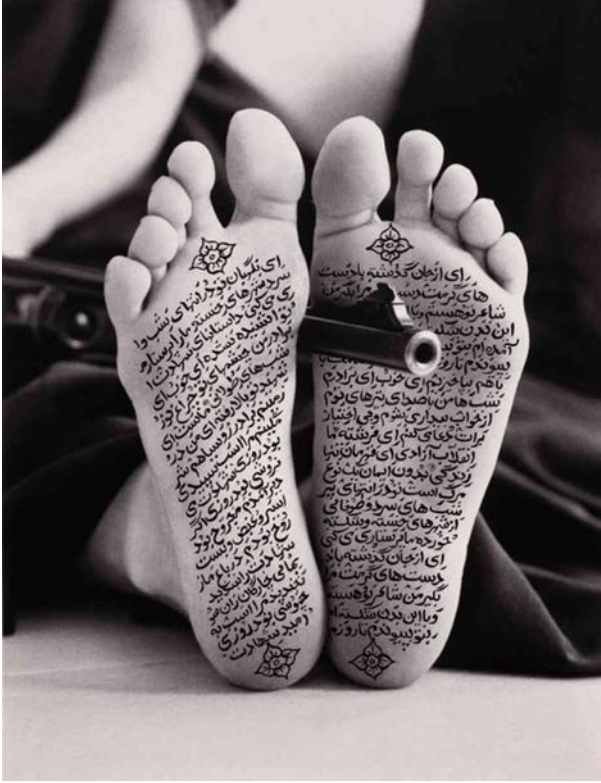


Figura 31  
 Neshat. *Allegiance with Wakefulness* (1994). De la serie *Women of Allah*.  
 Fotografía de Cynthia Preston.  
 Fuente: (Chiu & Ho 2015, 81).

*The Journey of the Awakened*. Tahereh Saffarzadeh.

O, you martyr  
 hold my hands  
 with your hands  
 cut from earthly means.  
 Hold my hands,  
 I am your poet,  
 with an inflicted body,  
 I've come to be with you  
 and promised day,  
 we shall rise again.

Traducción de Farzaneh Milani. Citado en (Chiu & Ho 2015, 227)



Figura 32  
 Neshat. *Rebellious Silence* (1994). De la serie *Women of Allah*.  
 Fotografía de Cynthia Preston.  
 Fuente: (Chiu & Ho 2015, 87).

*The Height of Wakefulness*. Tahereh Saffarzadeh

O light of the eyes  
 O good  
 O my brother  
 O watchful one  
 as your bullets in the air  
 break my sleep,  
 as if by reflex, I pray for you,  
 guardian of the liberating Revolution  
 O lonely hero,  
 watching against the nightly enemy  
 let God safeguard you from calamity.

Traducción de Farzaneh Milani (Chiu & Ho 2015, 227)





Figura 33  
Neshat. *Faceless* (1994). De la serie *Women of Allah*.  
Fotografía de Cynthia Preston  
Fuente: [artnet.com](http://artnet.com)

'Silence ... beautiful remains'

Traducción de Shirin Neshat en la exposición de la Neue Galerie Graz, Austria (2018)

Además de la poesía, otro punto de partida fundamental en *Women of Allah* es la fotografía periodística, que para Neshat aporta un impacto dramático:

"I have always been inspired by photojournalism and feel that photography works best with my topic, conveying realism, immediacy, and sense of drama. I have also found that the simplicity of the image is essential to give a sense of clarity within its very complex setting. To that effect, I use black and white photography which also echoes the dichotomies I am interested in exploring and highlights the juxtaposition of the ideas I'm visualizing"

(Sheybani 1999, 205)

Durante la revolución iraní y la posterior guerra entre Irán e Iraq, muchas mujeres se unieron a la resistencia y la prensa internacional difundió imágenes de mujeres en *chador* sosteniendo rifles (figuras 34 y 35). Autoras como Nina Cichocki señalan que en el islam chiita la mujer también ha

estado asociada al combate y al martirio. Ello se fundamentaría en la existencia de figuras históricas, como la guerrera Nusaybath bint Kaab, quien habría protegido con su propio cuerpo al profeta Mahoma durante la batalla de Uhud (624 D.C.), Fátima, la hija del profeta quien es reconocida por su conciencia política, o Zaynab, hija de Fatima y Alí que acompañó a sus hermanos en la resistencia (Cichocki 2004).

La imagen de la mujer armada presente en la fotografía periodística de la época, reenvía al imaginario de estas figuras históricas, al mismo tiempo que muestra a la mujer musulmana como un agente activo en las transformaciones sociales del siglo XX en Irán. En estas fotografías se aprecian algunos de los elementos que inspiran a Neshat. Se trata de imágenes en blanco y negro, simples en cuanto a su composición y donde el impacto dramático es inmediato. La fotografía como una fuente de comunicación directa, que evita virtuosismos técnicos, es una característica de *Women of Allah* que salta a la vista al comparar estas piezas con la tradición americana de fotografía en blanco y negro. Tal como lo señala el artista e historiador del arte pakistaní Iftikhar Dadi:

“The photographs are technically of varying quality and generally cannot be characterized by the sort of aesthetic mastery that an influential tradition of American black and-white photographers has practiced since the days of Edward Weston and Ansel Adams”

(Dadi 2008, 137)

Cabe señalar que Dadi no considera la ausencia de “aesthetic mastery” como un aspecto negativo de la serie de Neshat. Para el autor, esta es una estrategia deliberada por parte de la artista que le permite eliminar cualquier marca temporal de las imágenes, evitando así la asociación del islam con lo arcaico y situándolo en el centro de la discusión contemporánea: “Instead, the photographs insist on the contemporary salience of Islamic Iran and, by extension, of the entire Muslim world as fully global and coeval with modernity, permitting no safe escape by relegating them to the premodern” (Dadi 2008, 146).

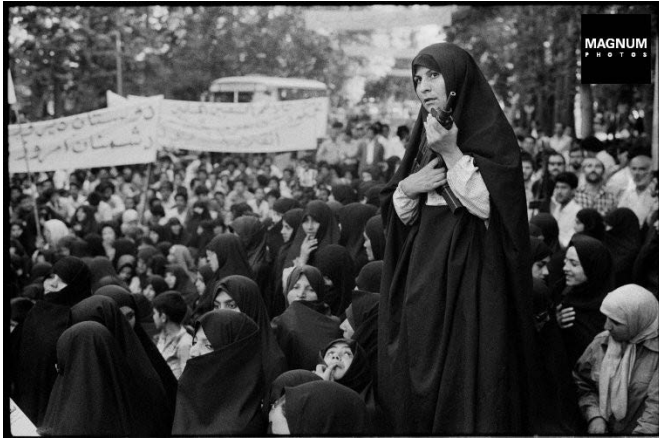


Figura 34  
Mujer armada durante las manifestaciones en contra de Iraq. Teheran junio de 1979.  
© A. Abbas/Magnum Photos. La pancarta de la derecha dice: "Yesterday's friends, Today's enemies"  
Fuente: Magnum Photos<sup>153</sup>



Figura 35  
Mujeres armadas durante los comienzos de la Revolución. Teherán 1979.  
© Keystone/Getty Images.  
Fuente: History Collection<sup>154</sup>

Dadi identifica una problemática de doble filo en *Women of Allah*. La elección deliberada de un minimalismo estético presenta a las imágenes como "atemporales", algo que les permite distanciarse no solo del referente fotoperiodístico, anclado en la contingencia, sino también de asociaciones peyorativas en torno al Islam como sinónimo de pre-modernidad. Sin embargo, esta atemporalidad también sitúa las fotografías en un ámbito

153 Véase la fuente en <https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOBDIJXHIC&SMLS=1&RW=1756&RH=835>  
Consultado el 25 de noviembre de 2019.

154 Véase la fuente en <https://historycollection.co/22-images-iranian-revolution/2/>  
Consultado el 25 de noviembre de 2019.

ambiguo y enigmático, donde la mujer velada con su piel marcada de caligrafías, parece representar el estereotipo de la mujer de Medio Oriente como fuente de erotismo y misterio. Hamid Dabashi aborda esta problemática al considerar *Women of Allah*, pero deja en claro que estas fotografías operan en una doble lógica que va más allá de la discusión entre modernidad y tradición:

“[...] Neshat’s photography did two tasks at the same time—systematically criticized the horrid abuses of power in an Islamic Republic that forced its citizens into a dress code against their will, and second, took the colonial gaze [...] to task by in fact claiming the veil”

(Dabashi 2019, 174-75)

Para Dabashi, Neshat propone una crítica a la República Islámica de Irán valiéndose de estereotipos anclados en la mirada colonial en torno al velo. Su perspectiva coincide con la de Igor Zabel, para quién las imágenes de la artista:

“no intentan reemplazar los estereotipos existentes por representaciones ‘más ajustadas’. Tan sólo se explota en ellas la multiplicidad de significados posibles que ya están incluidos en dichos estereotipos. Sus imágenes resultan provocadoras no sólo porque escapan de cualquier identificación clara o previsible, sino también porque parecen carecer de una calificación moral clara”

(Zabel 1998, 17-18)

Zabel identifica un aspecto crucial para analizar la obra de Neshat. La pieza no plantea una imagen “más realista” de los sujetos femeninos y masculinos, ni tampoco ofrece un baremo moral para juzgar estas representaciones. Sus imágenes no intentan ser un documento de lo real ni tampoco buscan erigirse como modelos de crítica. Esta cualidad hace de las obras de Neshat un complicado sujeto de estudio. Sus imágenes pueden sugerir una lectura centrada en estereotipos a primera vista. Sin embargo, al analizarlas con mayor detalle se aprecian una serie de elementos que sitúan la discusión en un nivel más complejo. El primer aspecto que contribuye a esta operación es el uso del cuerpo.

Neshat emplea su propio cuerpo como soporte para entablar una discusión mayor en torno a la figura femenina con velo. Como bien señala la comisaria americana Melissa Ho, Neshat trabaja con las ideologías contradictorias que han sido proyectadas sobre estos cuerpos, abordando desde la idea de la mujer musulmana como un sujeto vulnerable y oprimido, hasta la visión que la asocia al peligro y al terrorismo:

“While in some pictures the woman’s stony affect and confrontational pose invite stock associations of the dangerous Muslim, in others she appears vulnerable, introspective, maternal. Far from presenting a monolithic, abiding portrait of Muslim womanhood, *Women of Allah* shows an artist grappling with the shifting and contradictory ideologies that have been projected on the figure of Iranian woman, both by the government of the Islamic Republic and by the West”.

(Ho 2015, 17)

Conviene destacar que el rol de Neshat en estas fotografías también está vinculado a la performance. Al usar su cuerpo para poner en escena visiones diferentes y prejuicios sobre el velo, la artista pone en entredicho el uso de la fotografía como medio para dar a conocer una identidad auténtica y unitaria. Varios autores han destacado la cualidad performativa de las imágenes de Neshat, un rasgo que permitiría situar la discusión más allá del presunto orientalismo. Hamid Dabashi rebate a quienes acusan a Neshat de auto-exotismo destacando el uso performativo del velo:

“All these accusations are fallacious and predicated on an outdated identity politics, continuing to paint a *static* world to the East and a *creative* world to the West of Shirin Neshat’s logistics [...] Central to Shirin Neshat’s photographic imagination is the *performative* disposition of veiling. She demystifies the act of veiling via an orchestration of the face, simultaneous with choreography of the body. She over-stages veiling by placing it as a pronounced social practice, the claim of the culture on the moving body. The performative presence of Shirin Neshat’s work cannot be bracketed and then accused of self-Orientalization. It is constitutional to the very act of bordercrossing she performs that she must take the culturally private to the globally public.”

(Dabashi 2002, 43)

El carácter performativo también es comentado por Melissa Ho: “So pervasive are orientalist stereotypes that many observers have difficulty perceiving the performative nature of Neshat’s photographs, reading them instead as documentary or authentic” (Ho 2015, 17). Para ilustrar que las fotos de Neshat no pretenden ser documentales, Ho señala la presencia de una serie de elementos que nada tienen que ver con la cultura iraní:

“while seeming to conform to the strictest Islamic-Iranian codes of dress, Neshat’s *Women* appear wearing heavy eye makeup (then prohibited in the Islamic Republic), veils that can look more like a nun’s habit than a chador, and “henna tattoos” that reference a cultural practice that is non-islamic in origin, and wielding a weapon made in America, a Remington rifle”

(Ho 2015, 17)

Los elementos mencionados por Ho suponen una desviación del código de vestimenta aplicado a la mujer en Irán y, como mencionaré más adelante, algunos de ellos tienen más que ver con la propia Neshat. Siguiendo a Dabashi y Ho, se puede decir que en *Women of Allah* hay una puesta en escena del velo y de la figura femenina que pone en evidencia su carácter construido. Sus fotografías no pretenden ser documentos de la realidad de la mujer iraní, sino artificios que muestran las múltiples ideologías que pueden orbitar en torno al velo. La caligrafía persa participa de esta puesta en escena. No está escrita sobre el cuerpo sino sobre su representación bidimensional, subrayando así el carácter artificial de la imagen.

Por otra parte, Dabashi y Ho emplean el término performativo asociado a la idea de puesta en escena y no se refieren a su vínculo con la idea de performatividad derivada de J. L. Austin (1962) y aplicada en los estudios de performance. Merece la pena preguntarse si la serie *Women of Allah* presenta elementos de performatividad, entendiendo por tal la capacidad de ciertas acciones de crear una nueva realidad, no prescrita en un guión o convención social preexistente.<sup>155</sup> Considero que la performatividad en

---

<sup>155</sup> Esta definición de performatividad se nutre los planteamientos de Austin (1962), Fischer-Lichte (2011) y Estudios de performance aplicados a la música (especialmente Madrid 2009). Se puede sintetizar de la siguiente manera: “Lo performativo se refiere a aquellos actos que colaboran con la construcción de

*Women of Allah* tiene que ver con la propia Neshat: Cada imagen forma parte de la conexión que intenta construir la artista entre la historia política de Irán y su vivencia en la diáspora. Neshat representa las ideas que la inquietan como artista y como inmigrante, y lo hace combinando elementos de la realidad con la autoficción. Se sitúa a sí misma junto a las voces de mujeres que sí vivieron la transformación social de Irán (las poetas Farrokhzad y Saffarzadeh), y lo hace creando una ficción sobre su cuerpo: usa objetos e indumentarias ajenos a su vivencia cotidiana y al código de vestimenta iraní (el chador/velo de monja, caligrafía/tatuaje), a la vez que incorpora algunos elementos que la definen a ella como individuo. Por ejemplo, el maquillaje de ojos con que Neshat es retratada en las fotografías, es el maquillaje que la caracteriza desde hace años (figuras 36 y 37). Este pequeño detalle sugiere una reflexión mayor: cuando la artista pinta sus ojos de negro, está incluyendo algo de sí misma en la foto, un gesto sutil y sin embargo transgresor, si tenemos en cuenta la prohibición de llevar maquillaje en público en la República Islámica de Irán.



Figura 36  
Tarjeta de Estudiante Internacional de la U. de California de Shirin Neshat (1981).  
Fuente: (Loos 2019).

realidades que exceden el marco de las convenciones sociales o artísticas, y que se construyen con cada performance. [...] lo performativo indica la capacidad del sujeto para producir nuevas instancias a partir de los elementos disponibles en su entorno sociocultural. El estudio de la performatividad implica sobrepasar el dominio de la representación expresado en la performance. Vale decir, no estudiamos solo lo que la performance representa, sino aquello que el entramado de acciones de una performance es capaz de “hacer” en un entorno determinado, generando nuevas realidades. Cabe señalar que esta distinción funciona para estudiar un fenómeno teóricamente, ya que, si seguimos los argumentos de Austin y Fischer-Lichte, nos daremos cuenta de que en la realidad lo performativo y lo performativo se encuentran profundamente imbricados” (San Cristóbal 2018, 109).



Figura 37  
Retrato de Neshat.  
©Fotografía de Inez & Vinoodh  
(Inez van Lamsweerde y Vinoodh  
Matadin).  
Fuente: (Ruiz 2018).

De lo anterior se desprende que las fotografías de *Woman of Allah* expresan algunas problemáticas relacionadas con el espacio autobiográfico, y que más tarde aparecerán en la obra de video. A través de imágenes que se nutren de elementos reales y ficticios, de estereotipos y de reflexiones más profundas, Neshat crea una especie de puente poético entre su experiencia y los sucesos históricos que no pudo vivir presencialmente, una tendencia que caracteriza su trabajo artístico en general. En palabras de la artista:

“Perhaps that’s why I became an artist my imagination became my sanctuary... a place where I could build a fictional bridge in between myself and my country... re-interpreting historical narratives which I’ve never witnessed but only imagined”

(Citada en Ho 2015, 11)

Refiriéndose específicamente a *Women of Allah* Neshat menciona como este proyecto surge de su necesidad de reconectar con su pasado:

When I Look back at the Women of Allah series [...], while the subject evolved around the concept of ‘martyrdom’ and the Islamic Revolution, the whole project was really about my attempt to make art that explored issues related



to my own culture, even if I lived in diaspora. In many ways my art and my exploration of Iranian culture in postrevolutionary Iran developed as a way to reconnect with my lost past”

(Neshat entrevistada en Chiu 2015, 35)

*Women of Allah* puede considerarse como testimonio de una identidad en constante transformación, que se reinventa una y otra vez en su interrogación sobre el sentido de pertenencia. Como ha expresado Giorgio Verzotti: “Per Neshat, l’unica soluzione sta nel mutamento, nel processo in cui un soggetto si pone, nel passaggio da una identità fissa verso un’identità in divenire” (Verzotti 2002, 73).

Como he mencionado en el capítulo 1, en el espacio autobiográfico contemporáneo la exposición de cuestiones vinculadas a la propia identidad está plagada de contradicciones. En el caso de Shirin Neshat, su reflexión sobre la identidad en el exilio aborda la tensión entre los estereotipos construidos desde la mirada occidental y la necesidad de aportar una reflexión más articulada y compleja. Tal como se aprecia en *Women of Allah*, las fotografías presentan una serie de elementos que a primera vista podríamos asociar al estereotipo exótico de la mujer con velo. Sin embargo, una interpretación más detallada de los referentes muestra otro nivel de complejidad que contribuye a un debate más amplio sobre la revisión constante de la identidad en el exilio. El hecho de que ambas dimensiones coexistan en el trabajo de Neshat lo convierte en objeto de discusiones polarizadas, desde quienes consideran que reproduce estereotipos orientalistas para el público occidental, hasta quienes la ven como una artista capaz de abordar cuestiones de resonancia universal a partir de elementos locales. Como mostraré en la sección 4.3, algunas de estas visiones no siempre se fundamentan en un análisis detallado de los rasgos de sus obras, algo que invita a considerar críticamente los escritos sobre Shirin Neshat.

Para cerrar este apartado sobre *Women of Allah*, me referiré brevemente a la recepción de la obra en el años 90. Parte de la serie *Women of Allah* comenzó a ser expuesta en 1995 en New York y de inmediato llamó la atención de la crítica especializada. Es importante describir el contexto cultural en que se inserta esta serie. Eleanor Heartney señala que Neshat

emerge como artista a mediados de los 90, en una época en que el mundo del arte comenzaba a fascinarse con la *otredad*. Según la autora, algunos de los factores que influyeron en este proceso fueron, la apertura de las fronteras tras la Guerra Fría, los avances tecnológicos que facilitaban la comunicación y los desplazamientos, y la puesta en tela de juicio del paradigma del artista occidental, blanco y heterosexual. “Neshat, an Iranian woman whose early work deliberately employed symbols associated with her culture, was swept up into this embrace of otherness [...] From the perspective of a Western audience [...] Neshat was viewed as a messenger from an exotic world” (Heartney 2007, 230).

El problema de considerar a Neshat como mensajera de un mundo exótico, queda de manifiesto en las opiniones reduccionistas que suscitó su trabajo entre los primeros críticos. Por ejemplo, la serie *Women of Allah* fue presentada en la Annina Noise Gallery de New York en 1995. Un crítico de la revista *ArtForum* escribió: “Neshat communicates, at first, little beyond submission (the literal meaning of the word islam), discipline, and conviction. Yet her eyes expressed, at times, overwhelming vulnerability and intimacy” (Schwabsky 1995, 88). El autor menciona la presencia de las caligrafías en persa pero no indica nada sobre las autoras de las poesías. Se basa solo en una sesgada interpretación de las imágenes sin tener en cuenta la traducción de los textos, una información que aparentemente estaba disponible, tal como consta en una crítica publicada en *The New York Times* que incluye la traducción de unos versos de Saffarzadeh. No obstante, el autor del *Times* emplea la traducción para indicar que la artista pretende glorificar la violencia revolucionaria:

“The guns are apparently meant to express her sense of solidarity with her Iranian brothers-in-arms [...] Ms. Neshat's imagery seems tainted by a 1960's-style glorification of revolutionary violence: radical chic comes back, in her pictures, as radical sheik”.

(Karmel 1995)

Como he mostrado más arriba, un examen más atento de la relación entre la poesía, sus autoras y las fotografías de Neshat, proponen una discusión más

compleja que la interpretación de la serie como una simple idealización de la violencia.

Algunos malentendidos en torno a la serie se dan incluso años más tarde. En 2006 Neshat fue galardonada con el Dorothy and Lillian Gish Prize en New York. Una nota de prensa sobre el premio publicada el 22 de septiembre en el *SFGATE* (sitio web vinculado al periódico *San Francisco Chronicle*) se refería a la serie fotográfica de Neshat en los siguientes términos: "She first became known for a series of photographs, "Women of Allah" (1993-97), in which she depicts veiled women carrying guns. **Their skin is covered with Islamic verses.**"<sup>156</sup>

En las tres reseñas mencionadas los autores articulan sus ideas a partir de prejuicios sobre Irán y Medio Oriente en lugar de profundizar en las características específicas de las fotografías. El resultado es una interpretación reduccionista o bien errónea (en el caso de *SFGATE*), que no pretende ir más allá de los estereotipos. Como mostraré en el análisis de *Turbulent* (véase sección 4.3) la obra de Neshat seguirá siendo objeto de este tipo de interpretaciones.

Hasta aquí he mencionado algunos de los elementos claves de *Women of Allah* que estarán presentes en las videoinstalaciones que Neshat desarrolla a fines de los 90: la economía de medios en la propuesta visual (blanco y negro, pocos elementos en la puesta en escena, iluminación, encuadres y ángulos simples), el *chador* como elemento que permite abordar diversas ideologías proyectadas sobre el cuerpo femenino en el contexto del Islam, el dualismo (en este caso entre lo contemplativo y lo confrontacional, a través de la poesía de Farrokhzad y Saffarzadeh) y la obra como una necesidad de entender aspectos de la propia subjetividad migrante.

## 4.2. La transición de la fotografía al audiovisual

Shirin Neshat llevó a cabo sus exploraciones iniciales con el video en su primera exposición individual realizada para el Franklin Furnace Archive en New York en 1993. La muestra titulada *Unveiling* incluía fotografías, más

---

<sup>156</sup> El destacado es mío <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Iranian-born-artist-Neshat-wins-Gish-Prize-2488269.php> Consultado el 10 de agosto de 2019.

tarde incluidas en *Women of Allah*, e instalaciones donde empleaba el video en formato Super 8.<sup>157</sup> Una de ellas consistía en una mano de metal sobre la que proyectaba el video de un ojo femenino que aludía al ojo de Fátima, hija del profeta. En otra, sobre una instalación de piedras dispuestas en el suelo a modo de alfombra, proyectaba la figura de una mujer recostada. Esta pieza hacía referencia la lapidación de mujeres.<sup>158</sup> Estas instalaciones muestran una inquietud incipiente por incorporar el medio audiovisual al trabajo con objetos vinculados a la cultura islámica. No obstante, Neshat aún no había profundizado en las características específicas del video.

El paso de la fotografía al audiovisual ocurre tres años más tarde, cuando se encontraba finalizando la serie *Women of Allah*. En ese momento Neshat comenzó a explorar la temporalidad y el sonido, dos elementos que irán adquiriendo cada vez más importancia en su obra posterior. De estas primeras videoinstalaciones, me interesa destacar dos piezas: *Anchorage* (1996) y *The Shadow Under the Web* (1997). Ambas obras ilustran cómo la artista adapta sus búsquedas estéticas en torno a la identidad al terreno audiovisual.

*Anchorage* fue realizada para el programa “Art in the Anchorage” de la organización Creative Time, que proponía intervenciones artísticas bajo el puente de Brooklyn.<sup>159</sup> Para la ocasión Neshat produjo un video monocal donde vuelve a ser la protagonista ante la cámara. La pieza comenzaba con un primer plano de la artista en *chador* sobre un fondo oscuro, donde la oscuridad de la imagen se integraba a la oscuridad del espacio en que se realizó la instalación (figura 38). En el video Neshat lleva a cabo tres acciones: Primero realiza una improvisación vocal simple delante de la cámara con las manos extendidas. Luego coge un revolver, apunta hacia la audiencia y se escucha el sonido de un disparo. Finalmente, vuelve a improvisar con la voz mientras gira en círculos.

---

157 Véase la entrada de Shirin Neshat en el catalogo completo del Franklin Furnace Archive en (Larmon 2018, 68)

158 Documentación de esta exposición está disponible en la web del Franklin Furnace Archive: [http://franklinfurnace.pointinspace.com/fmi/iwp/cgi?-db=ffa\\_Events&-loadframes](http://franklinfurnace.pointinspace.com/fmi/iwp/cgi?-db=ffa_Events&-loadframes) Consultado el 29 de noviembre de 2019.

159 Véase el programa del evento en: [http://creativetime.org/programs/archive/1996/ArtAnchorage/anch/a\\_art.html](http://creativetime.org/programs/archive/1996/ArtAnchorage/anch/a_art.html) Consultado el 30 de noviembre de 2019.

En esta pieza se aprecian algunos rasgos derivados de *Women of Allah*, por una parte se repiten elementos visuales como el *chador*, el arma apuntando hacia la audiencia (véase *Faceless*, figura 33), así como también la relación entre violencia y espiritualidad. Por otra parte, la artista vuelve a emplear elementos que sugieren una conexión con el Islam pero que en realidad constituyen un artificio: la acción inicial con las manos extendidas sugiere la idea de oración, algo que una audiencia no familiarizada podría tomar por una recitación del Corán, cuando en realidad se trata de una improvisación. Algo similar ocurre con la última acción, que se podría asociar con el ritual de la *Sama* de los Derviches giróvagos.

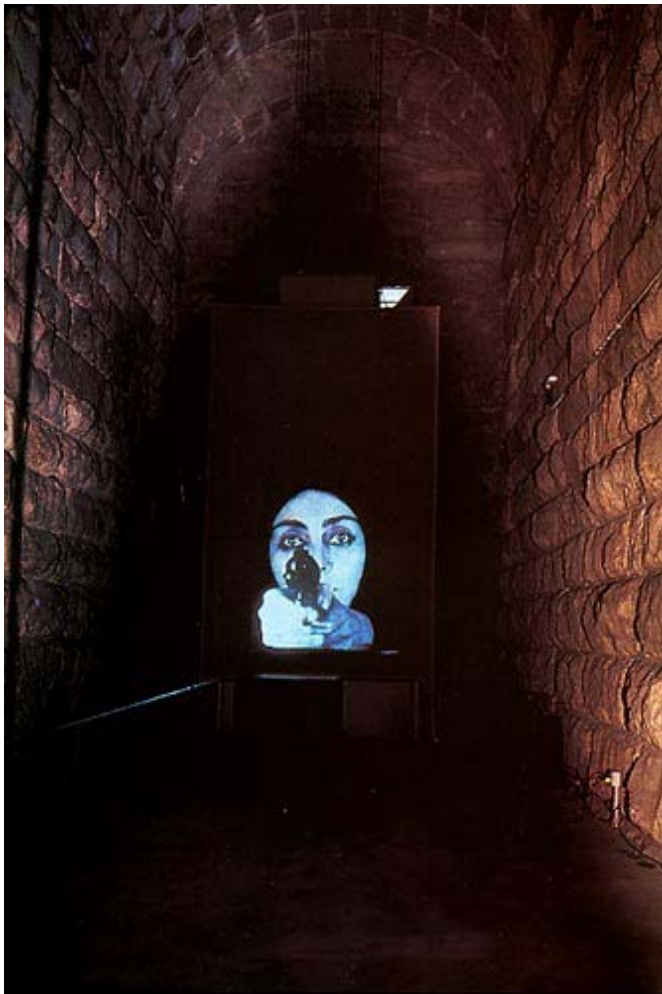


Figura 38  
Neshat. *Anchorage* (1996).  
Vista de la instalación en el puente de Brooklyn.

Las acciones de *Anchorage* plantean la problemática que ya se apreciaba en *Women of Allah*. Por una parte, se trata de acciones y sonidos cuyo reenvío a un imaginario desdibujado del Islam parece ajustarse a las expectativas Occidentales en torno al exotismo. Sin embargo, estas acciones también corresponden a una exploración de la propia identidad en el exilio. ¿Cómo se vive la espiritualidad cuando los referentes están lejos y el contexto actual impone otras visiones? Problematizar la identidad implica pensar en los estereotipos a través del cuerpo vivo. La performance realizada para el audiovisual permite a la audiencia identificarse con el cuerpo observado y los dilemas que plantea. A través de esta primera exploración, Neshat se adentra en las potencialidades del video como instrumento para reflexionar sobre el cuerpo y su identidad, alcanzando un nivel de interpelación más directo con la audiencia.

La segunda pieza de este período es *The Shadow Under the Web* (1997) realizada para la Bienal de Estambul y que consiste en una videoinstalación en 4 canales grabada en la ciudad Turca. En cada video vemos a la artista en *chador* deambulando por cuatro espacios diferentes, que Neshat identifica con lo privado, lo público, lo sagrado y lo natural (MacDonald 2004, 631). La banda sonora del video está compuesta por la respiración de Neshat cuya rítmica agitada crea una sensación de ansiedad, como si la protagonista no pudiera encontrar sosiego en su camino. Para Neshat, cada espacio se relaciona con lo masculino y lo femenino:

“At the time I was very interested in how space is defined, controlled, and divided in Islamic cultures according to the nature of the gender that occupies it: for example, how in traditional societies, private spaces are considered ‘feminine’ and public spaces are ‘masculine’”.

(MacDonald 2004, 631)



Figura 39  
Neshat. *The Shadow Under The Web* (1997). Fotograma de vídeo.  
Fuente: [artnet.com](http://artnet.com)

Algunos de los espacios públicos por los que transita Neshat, como los zocos, calles estrechas y la muralla de la ciudad, generan una sensación opresiva y claustrofóbica en la audiencia. El espacio público que Neshat relaciona con lo masculino, es sobre todo un entorno construido por fuerzas coercitivas, donde la mujer, reducida a una sombra que deambula, no tiene más remedio que aceptar las imposiciones.

En una entrevista con Arthur Danto, Shirin Neshat menciona la importancia del sonido en estas dos primeras piezas audiovisuales. Respecto a las características sonoras de ambas piezas, la artista señala:

“... in a piece called *The Shadow Under the Web*, I made a sound with my own voice, something between breathing and singing, repeated in different time signatures. I improvised it as we were recording. In *Anchorage*, which was a single projection, there was a combination of chanting and a very simple song, and again, I improvised”

(Neshat entrevistada en Danto 2000)

La presencia del cuerpo y de la voz como elementos centrales motivan una cercanía con la audiencia. Nos enfrentamos a un cuerpo en movimiento, que respira, reacciona e incluso confronta, como en el caso de *Anchorage*. Podemos identificarnos con este cuerpo y su deambular a través del sonido de su voz y su respiración. Si en la serie fotográfica los poemas caligrafiados

representaban la voz que rompía el silencio de las imágenes, en *Anchorage* y *The Shadow Under the Web* las imágenes tienen una voz sonora que se separa del realismo documental, otorgando un carácter más abstracto a la videoinstalación. El sonido parece materializar la voz poética que antes residía en la caligrafía, lo que genera un vínculo emocional más estrecho con la audiencia.

En ambas piezas se advierte la influencia de *Women of Allah* en el empleo del propio cuerpo como protagonista, en el uso de objeto significativos (*chador*, armas) y en el maquillaje de los ojos. Algunos de estos elementos adquieren un carácter más relevante al considerar una circunstancia histórica. Entre 1984 y 1996 en Irán se actualizaban anualmente las regulaciones sobre la producción, distribución y exhibición de films. Las normas de 1996 prohibían expresamente primeros planos de mujeres e imágenes de mujeres usando maquillaje, así como el uso de música occidental (Devictor 2015, 20). En el contexto iraní, a Neshat le habría resultado mucho más complicado trabajar con su cuerpo y sus sonidos improvisados. De hecho, tras ser detenida e interrogada en el aeropuerto de Teherán en 1996, Neshat opta por no regresar a Irán, y todas sus sucesivas piezas de video serán grabadas en lugares alternativos cuyos paisajes se asemejan a Irán.<sup>160</sup>

Hay que señalar que a diferencia de *Women of Allah*, ambos videos son en color. Mientras la fotografía en blanco y negro parece difuminar tanto las referencias temporales como las particularidades del sujeto, el video en color tiende a enfatizarlas. En *Anchorage* vemos a un sujeto concreto, cuyos atributos faciales no son abstraídos por el blanco y el negro. En *The Shadow Under the Web* vemos las calles de un Estambul en una época concreta. No obstante, Neshat regresará al blanco y negro en su siguiente videoinstalación *Turbulent*.

---

<sup>160</sup> Por ejemplo *Rapture* (1999) fue grabado en Marruecos, *Soliloquy* (1999) en Turquía y EUA, *Fervor* (2000), *Pulse* (2001), *Possessed* (2001) y *Passage* (2001), en Marruecos y *Tooba* (2002) fue grabada en México. Ésta última fue la primera pieza de la artista en ser expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Teherán en 2003, a pesar de las estrictas regulaciones. Esto puede deberse a que el film no aborda temas sujetos a controversia.



### 4.3. *Turbulent*. Descripción y análisis

En sus siguientes trabajos audiovisuales Neshat recurrirá a un uso más sistemático de la música, que se concretará en colaboraciones con compositores como Philip Glass (*Passage*, 2001) o Susan Deyhim, su colaboradora más habitual. *Turbulent* (1998) es la obra donde por primera vez Neshat emplea la música como elemento vertebrador y donde se puede apreciar rasgos que remiten al espacio autobiográfico. En la mencionada entrevista con Danto, Neshat señala que *Turbulent* fue la primera pieza en que intentó expresar su sentido de pertenencia respecto a Irán:

“When I first arrived in Iran, I was really taken by everything and desperately wanted to belong to the Iranian community again. It was almost a romantic return to Iran. *Turbulent* was the first work that no longer had the perspective of an artist distanced from her culture; it dealt with an issue that belonged to the present and revealed a new sense of intimacy and familiarity between myself and the subject. By this time, I had a pretty good understanding of the way in which Iranian society functioned. I had been traveling to Iran frequently and was working with an almost entirely Iranian crew”.

(Danto 2000)

*Turbulent* es una videoinstalación grabada en 16 mm que fue galardonada con el León de oro en la Bienal de Venecia de 1999. La obra ha causado gran controversia entre la crítica por sus referencias a la dicotomía de género en relación a la cultura musulmana, un tema cuyos antecedentes ya se aprecian en *Women of Allah* y que se ha convertido en uno de los rasgos recurrentes de sus piezas audiovisuales.<sup>161</sup> Esta pieza también recupera algunos elementos visuales de la serie fotográfica, como son el blanco y negro, y la sobriedad en los encuadres y en la puesta en escena. La caligrafía, sin embargo, ha sido reemplazada por la música, tal como lo señala Ho: “...music now taking the role of calligraphy in suggesting the underlying emotional

---

<sup>161</sup> *Turbulent* suele considerarse parte de una trilogía que incluye las obras *Rapture* y *Fervor*, y aborda conceptos como la segregación sexual y el control social e ideológico. Si bien las obras han sido expuestas de manera conjunta, la autora sostiene que se trata de piezas pensadas de manera independiente, pero que fueron encadenándose en su producción. Véase Danto (2000) y Matt (2000, 29).

content of the images” (Ho 2015, 18). *Turbulent* se caracteriza por la complejidad de los elementos musicales y sonoros que la componen, los cuales describo a continuación.<sup>162</sup>

La videoinstalación consiste en dos proyecciones enfrentadas, cada una compuesta por videos en blanco y negro que abarcan casi toda la pared. El espectador se sitúa en el centro del espacio expositivo. Ambas pantallas comienzan a transmitir simultáneamente. Una de ellas nos muestra las gradas de un teatro vacío, mientras que la otra nos muestra las gradas ocupadas por una audiencia masculina. En esta última pantalla aparece el primer plano de un hombre delante de un micrófono Shure Unidyne de la serie 55, un modelo ampliamente utilizado en la década de 1950.<sup>163</sup> El hombre mira hacia nosotros, viste de blanco y está sobre el escenario de un teatro. A sus espaldas podemos ver la audiencia masculina, todos ataviados como él. En la otra pantalla vemos el primer plano de una mujer de espaldas. Viste un *chador* negro y esta parada sobre el escenario de un teatro vacío. En ambas pantallas la cámara permanece fija (figuras 40-41).



---

162 Una versión de la pieza con los dos canales de video montados en uno solo se puede ver en este enlace: <https://drive.google.com/open?id=1bHrz4yFshKtj2LRo1-aOqLM5fphijgry> El minutaje del siguiente análisis se basa en este archivo de video.

163 Es un micrófono dinámico unidireccional diseñado originalmente en 1939 y que se continúa fabricando en la actualidad en una versión mejorada. La compañía Shure aporta una reseña de este modelo histórico en el siguiente enlace: <http://recordinghacks.com/pdf/shure/shure-the-unidyne-story.pdf> Consultado el 10 de agosto de 2019.

Hasta este momento, el video parece eliminar las marcas temporales y no solo a través del uso del blanco y negro. La indumentaria de los personajes, el mobiliario del teatro y la presencia de un micrófono considerado *vintage* ya en la década de los 90, no nos dan pistas claras sobre la época representada en el video.

El personaje masculino interpretado por el actor Shoja Azari comienza a cantar en *lip-synch* una pieza de música clásica persa.<sup>164</sup> Se trata del *tašnīf*<sup>165</sup> “Yadegard e doost” (Yâdigâr Dûst) del compositor Kambiz Roshan Ravan, interpretada por el tenor kurdo-iraní Shahram Nazeri, en una versión grabada en 1986 por el sello Persian records.<sup>166</sup> El texto corresponde a un poema del poeta persa del siglo XIII Jalal al-Din Muhammad Balkhi “Rumi” que trata sobre el sentimiento de pérdida:

Yâdigâr Dûst / “En memoria del amigo”.

He sucumbido a la nostalgia de tu amor  
y mi maltrecho corazón se ha hundido en un gran dolor.  
Me he derrumbado por amor muchas veces,  
pero jamás he caído tan bajo como ahora.  
Para ti, ser caprichoso es suficiente excusa.  
Te basta con la sola melodía de quien no es consciente de nada.  
Con qué crueldad nos das muerte a puñaladas,  
a nosotros que tenemos suficiente con el roce de un látigo.<sup>167</sup>

---

164 El doblaje es evidente. Además de los errores de sincronización, en ningún momento vemos respirar al cantante.

165 En la música clásica persa, *tašnīf* es un tipo de pieza vocal estrófica con métrica regular. Se diferenciaría de otros géneros por ser una canción compuesta y no improvisada. Para una descripción más exhaustiva véase (Caton 1983). Para una descripción más breve por la misma autora, véase (Caton 2016).

166 El disco goza de buena distribución en plataformas de *streaming* y se encuentra disponible tanto en Spotify <https://open.spotify.com/album/3M8z8zdcgnFAosbyUqYEmu> como en Deezer <https://www.deezer.com/es/album/11950784>. Consultado el 15 de agosto de 2019.

167 Agradezco esta traducción a la desinteresada ayuda del profesor Halil Bárcenas del Institut d'estudis Sufís.

A nivel musical, la pieza está en un metro de 6/8 y es introducida por una orquesta de cuerdas occidental, tocando el acompañamiento en *pizzicato* con una rítmica sincopada. La voz comienza al alzar en el registro medio y al caer en el tiempo fuerte se suma un *santur* al acompañamiento,<sup>168</sup> tocando acordes que marcan el fraseo de la voz.

En la segunda sección aumenta la tensión dramática del *taṣnīf*. La voz canta el mismo tema a la octava aguda y al acompañamiento se suman las cuerdas frotadas que dan mayor presencia a la orquesta. La voz de Nazeri parece casi quebrarse de la emoción, especialmente al final de cada estrofa que acaba en un virtuoso melisma ornamentado (01:32). Aquí el cantante emplea el *tahreer*, un ornamento característico de la música iraní y que es definido como “falsettobreak or cracking of the voice” (Azadehfar 2011, 223).<sup>169</sup> Como puede apreciarse en la grabación, es un ornamento que enfatiza el ritmo de la melodía.

En la sección final se distiende la tensión dramática cuando la voz regresa al registro medio (02:22). La pieza acaba con las cuerdas tocando a dos voces (03:17-03:35).

Aún escuchamos el sonido de las cuerdas cuando la audiencia masculina comienza a aplaudir al cantante, quien se gira para saludar. Un sonido vocal muy grave comienza a sonar en la otra pantalla de video (03:36), y el personaje masculino se gira como sorprendido por lo que escucha. En la otra pantalla, el personaje femenino que había permanecido inmóvil comienza a cantar y la cámara la rodea con movimientos circulares. La música vocal manipulada electrónicamente es de la compositora y cantante Sussan Deyhim, quien se dobla a sí misma en el video. La pieza de Deyhim es modal (La dorio), tiene un marcado carácter de improvisación libre y se construye a

---

<sup>168</sup> Instrumento de la familia de los salterios que se toca con baquetas de metal.

<sup>169</sup> Tahreer is a quick alternation between laryngeal mechanisms producing a frequency jump during a very short time interval, [...]. During the performance of Tahreer, each consecutive pair of notes of the melody (primary notes) are bridged by a higher pitched note (secondary note) in between with a quick transition. The secondary note is also referred to as Tekiyeh note,[...] Due to the fast nature of the technique, it is perceived as an abrupt break in a continuous melody but the secondary note is not heard” (Bahadoran 2016, 92). Véase también (Zemp 1996, 149-150).

partir de frases largas que se organizan en 4 secciones separadas por pausas. Lo primero que escucha la audiencia es una voz femenina en un registro muy grave usando reverberación electrónica y un ligero *delay*. Deyhim improvisa una introducción a través de vocalizaciones en ritmo libre, explorando el límite de su registro de pecho. Luego pasa a una métrica estable, donde la voz comienza a explorar distintas acentuaciones a través de golpes de glotis. Esta sección se cierra con un semitono frigio (sib-la; 04:51).

En la segunda sección la voz va hacia el registro agudo partiendo en el 5º grado del modo (mi) y la voz adquiere un timbre más nasal. En la siguiente frase Deyhim hace un uso particular de la alternancia rápida entre voz de pecho y voz de cabeza que recuerda a la técnica del *tahreer* (minuto 05:20-05:43).

La tercera sección se distingue por la mayor presencia del *delay* y por la superposición ocasional de capas vocales, que ponen en evidencia el estilo de *collage* sonoro que caracteriza la pieza. Inicia con unos trémolos vocales con *delay* (el retraso de la señal sonora es mayor que en la sección anterior). Sobre ellos aparece un motivo vocal repetitivo (si-la-si-la-sol) procesado con un *ping pong delay* (la señal transita entre el auricular izquierdo y el derecho). Los trémolos desaparecen y el motivo acaba imponiéndose. Sobre este motivo aparece un segundo más breve (sol-la-si-sol fa#, sol la si la), que dará paso a una frase grave más rítmica, donde Deyhim explora una respiración diafragmática entrecortada, siempre con el uso del *ping pong delay*.

En la cuarta sección se recuperan varios de los motivos expuestos anteriormente y se repite el principio de superposición de dos líneas vocales de la sección 3. El motivo inicial es el registro agudo y presenta un ligero uso del trémolo. Luego se superpone el motivo melódico (sol-la-si-sol fa#, sol la si la). Los tres últimos motivos se van superponiendo hasta el final de la pieza: la frase rítmica grave del final de la sección 3, un motivo nuevo que emplea una especie de diplofonía en el registro agudo y material de la sección 2. La cámara que había estado girando alrededor de Deyhim se detiene lentamente hasta encuadrarla en un perfil 3/4. Deyhim permanece seria,

mientras el rostro de Azari expresa entre seriedad y estupor. En ninguno de los dos se advierte una expresión de triunfo o satisfacción (figura 42).



Figura 42. Neshat. *Turbulent* (1998). Fotograma final

Tras describir en términos generales ambas intervenciones musicales es posible apreciar similitudes y diferencias. La principal diferencia está dada por los ámbitos estilísticos a las que pertenece cada pieza. El *tasnif* de Ravan se enmarca en la tradición de música clásica persa desarrollada en el siglo XX. La pieza de Deyhim está en la órbita de las vanguardias de la experimentación vocal con uso de electrónica, donde destacan figuras históricas como Joan La Barbara o artistas más recientes como Pamela Z.<sup>170</sup> Otra diferencia importante radica en los efectivos instrumentales: mientras la pieza de Ravan usa instrumentos acústicos, Deyhim emplea la electrónica para intervenir su propia voz y generar texturas.

Las similitudes se pueden sintetizar de la siguiente manera:

---

<sup>170</sup> Véase el disco [Tapesongs](#) (1977) de La Barbara y [A Delay Is Better](#) (2004) de Pamela Z.

- Material melódico: En ambos casos permanece acotado a una escala o modo. Ninguna de las piezas emplea cromatismos ni modulaciones complejas.
- Técnicas vocales empleadas: En ambos casos se aprecia el uso del *Tahreer*. Nazeri lo emplea sistemáticamente como ornamento dentro de un pasaje melismático, mientras Deyhim lo emplea de manera ocasional en algunos pasajes agudos.
- Tratamiento de los registros: ambas piezas exploran el cambio de registro grave al agudo para aumentar la tensión dramática.

En esta descripción he mostrado que a pesar de las diferencias evidentes, también existen algunas similitudes entre ambas piezas musicales. Identificarlas invita a una relectura de la obra: Aún cuando sus expresiones parezcan opuestas a una primera escucha, ambos individuos parecen estar atrapados en una realidad en blanco y negro. El sonido puede colmar el espacio transitando libremente de un espacio a otro y la música puede mostrar aspectos compartidos por ambos individuos, pero sus imágenes parecen condenadas a estar siempre enfrentadas, sin lograr encontrarse. Las expresiones de sus rostros al final del video sugieren que en este juego de opuestos no hay quien gane. Considerar la pieza como un duelo donde la mujer es la ganadora, me parece que simplifica la complejidad del debate que plantea.<sup>171</sup>

*Turbulent* alude a la prohibición de cantar solas en público que pesa sobre las mujeres en Irán desde el triunfo de la revolución islámica en 1979.<sup>172</sup> Sin

---

<sup>171</sup> Esta interpretación se puede encontrar en algunos autores: “Assistim, doncs, a un duel entre sexes que finalment acaba amb la victòria femenina” (Parramon Rubio 2007, 431).

<sup>172</sup> Neshat señala: “The piece was inspired by a young blind girl I encountered on a visit to Istanbul. She was one of the many migrant workers from the provinces, trying to earn a living in the city. I saw her singing on a street corner to an off-tune electrical keyboard, played by an older man. Her penetrating voice as she performed with closed eyes, without a formal stage or audience, reminded me of the predicament and isolation of female singers in Iran. According to Shi’ite Muslim laws, women are not allowed to sing in public.” (Sheybani 1999, 211). Rana Shieh, investigadora iraní e intérprete profesional de Kamanchec, me señaló que en Irán las mujeres pueden cantar en un escenario público siempre y cuando lo hagan acompañadas por músicos hombres (conversación personal 12/02/2017).

embargo, la propia Neshat deja en claro que esta obra nos confronta con una problemática mayor:

"I was very interested in the subject of gender in relation to music. I wanted to make a piece that would open up a larger sociological discussion [...] People are mistaken when they think that I am insisting that there is an incredible separation between men and women, and that I am glorifying their opposition. That's not true. [...] **It is a reading of society, of the way it functions, how it treats women differently than men, and therefore of the female as opposed to the male position in relation to the social order.**"

(Neshat entrevistada en Ebrahimian 2002, 45)

Los elementos audiovisuales de *Turbulent* permiten interrogarnos sobre cómo nuestras sociedades construyen el género de manera dicotómica. Lo interesante es que lo hace a partir de estereotipos, algo que ya he mostrado en *Women of Allah* a través de las argumentaciones de Dabashi y Zabel. La música también participaría de esta construcción ambigua. Neshat ha declarado que en *Turbulent* la música permite alcanzar una expresión más poética y más directa con el público, neutralizando así el aspecto político:

**"Music becomes the soul, the personal, the intuitive, and neutralizes the sociopolitical aspects of the work.** This combination of image and music is meant to create an experience that moves the audience"<sup>173</sup>

(Neshat entrevistada en Danto 2000)

Las palabras de la artista ponen de manifiesto que la música está pensada para afectar emocionalmente al público y suscitar una respuesta que vaya más allá de la realidad socio política iraní.

En *Turbulent* el carácter ambiguo de la imagen y de la música exige un rol activo a la audiencia y la empuja a pensar sobre un tema social de mayor calado. *Turbulent* no solo invita a reflexionar sobre los estereotipos de género en el mundo musulmán iraní, sino sobre la dicotomía de género como una problemática presente en todas las sociedades globalizadas y donde cada

---

173 El destacado es mío



persona de la audiencia está implicada. Sin embargo, en ocasiones esta discusión más amplia queda en un segundo plano. Probablemente porque *Turbulent* pone al público en una situación compleja: En medio de las dos pantallas enfrentadas, la audiencia parece estar obligada a decidir qué figura audiovisionar. En algunos casos, parece que esto ha sido interpretado como una obligación de tomar partido por alguno de los individuos. Como mostraré mas adelante, parte de la crítica se ha centrado más en alinearse a favor del sujeto femenino representado, que no en discutir el problema de la dicotomía sexual en sí.

La presencia de estereotipos y la ambivalencia han convertido a la obra en objeto de controversias. Sin embargo, creo que mientras el planteamiento de Neshat y sus colaboradores logra suscitar un debate más amplio, la respuesta de una parte de la literatura especializada acaba reduciendo la discusión a la celebración de la liberación femenina. Parte de estos argumentos se fundamentan en lugares comunes sobre la música y la voz, que revelan cómo una atención superficial a los elementos sonoros deriva en una consideración sesgada del género.

### **4.3.1 Las críticas**

A partir de la bibliografía revisada hasta la fecha, puedo decir que la descripción aportada más arriba es la primera que se refiere con mayor detalle a las características de la música y que incluye la traducción del texto. En los siguientes apartados abordaré cómo la crítica se ha referido al poema de Rumi cantado por el sujeto masculino y a la música cantada por Sussan Deyhim.

#### **4.3.1.1. El poema**

El texto *Yâdigâr Dûst* ("En memoria del amigo") es probable que haga referencia al dolor experimentado por el poeta Rumi ante la pérdida de su amigo el derviche Shams al-Din Tabrîzî (cuyo nombre significa "el sol de la fe de Tabriz", Irán), quien habría transformado radicalmente la visión espiritual

del poeta.<sup>174</sup> Shams habría desaparecido misteriosamente, provocando una profunda crisis en Rumi, quien va a dedicarle el libro *Dîvân-e Shams-e Tabrîzî* ("Las Obras de Shams-e Tabrîzî").<sup>175</sup> Se podría suponer que este poema trata de la pérdida de un amor místico y no de un amor secular.

La bibliografía consultada no suele aportar información precisa sobre el poema de Rumi, una tendencia que parece acentuarse con el paso de los años. Por ejemplo, en el texto de presentación de la muestra de *Turbulent* en el Whitney Museum of American Art de New York del 1998, la comisaria armeno-americana Neeri Melkonian señala que una audiencia no familiarizada podría confundir el texto de Rumi con un poema de amor profano e invita a reflexionar sobre el problema de la traducción:

"An unfamiliar ear could easily mistake it, however, for a passionate wordly love song. This element of unfamiliarity also invites a more fluid relation between sacred and profane love just as we become conscious of the vulnerability of the text to mistranslation"

(Melkonian 1998, 6)

Melkonian pone en el debate el problema de la ambivalencia en la obra: la pieza parece jugar con delgada línea que separa la expresión del amor sacro del profano, y lo hace valiéndose de la poca familiaridad que parte de la audiencia puede experimentar delante del poema. Sin embargo, buena parte de la literatura sobre *Turbulent* opta por simplificar la discusión. El mismo año de la muestra del Whitney Museum el crítico Octavio Zaya se refiere al *taşnîf* "Yâdigâr Dûst" como "canción de amor" y señala que el cantante "imita las convencionales palabras de amor que, válidas en todos

---

174 "The encounter with Shams triggered the completion of a paradigm shift in Rumi's approach to piety and spirituality; he discovered that beyond the safe, dry and socially approved forms of obedience (prayer, sermonizing, discovering and applying the principles of law) and renunciation (fasting, controlling the passions and the ego), there is a meta-spirituality of love, which consists in joyously and creatively celebrating our relationship with god. Herein lay the difference between the monkish and the mystic Rumi" (Lewis 2014). Shams habría introducido a Rumi a la práctica de la *Sama* (meditación física donde el cuerpo se mueve en círculos al ritmo de la música, practicada por los derviches girófagos).

175 Un relato detallado sobre la figura histórica de Shams y su relación con Rumi, véase (Lewis 2014). Para un breve resumen en castellano, véase (Damadi 2002).

los tiempos, lugares y naciones, no se someten o adaptan a los cambios” (Zaya 1998, 10). La afirmación sorprende, sobre todo teniendo en cuenta que el autor no aporta la traducción del poema ni discute su significado. Como he mencionado, el texto de Rumi aborda sentimientos amorosos que se enmarcan en lo específico de la mística medieval sufí. En exposiciones más recientes se aprecia una tendencia similar. La muestra “Poéticas de la emoción” llevada a cabo en el Caixa Forum de Barcelona en 2018-19 incluía la obra de Neshat. En el texto de presentación el *taṣnīf* se indica una vez más como “canción de amor tradicional persa” (Goyarrola 2018, 5), sin siquiera considerar la problemática entre el amor sacro y el amor profano descrita por Melkonian.

Por su parte, la pieza de Sussan Deyhim es una vocalización sin texto. Aquí el problema que he identificado en la crítica no es la traducción, sino el considerar la música como un supuesto lenguaje universal. Encontramos un ejemplo en la ya citada Melkonian:

“Although her song has no lyrics, or because of it, there is not much room for mistraslation here. On the contrary, what we experience is the communicative power or the universal dimension of music – music as a language capable of traveling across time and place”

(Melkonian 1998, 6)

Este tipo de comentarios nos recuerdan que la consideración de lo musical y lo sonoro en el ámbito del arte contemporáneo aún debe superar ciertos lugares comunes. En este caso, sorprende que la misma autora que hacía observaciones cautelosas respecto a los problemas de la traducción de un poema, no aplique la misma lógica de observación crítica al momento de considerar la música.

### **4.3.1.2. La música**

*Turbulent* es una pieza que presenta más información sonora que visual. Si bien el tamaño de cada proyección impacta a la audiencia, la fotografía aporta un número acotado de elementos. El sonido en cambio llena el

espacio expositivo aportando mucha información y muy variada. Sin embargo, los comentarios de la crítica suelen dejar de lado los aspectos sonoros y también a sus autoras. Apenas se menciona el nombre de Kambiz Roshan Ravan, compositor de bandas sonoras de filmes iraníes que han sido presentados en festivales europeos.<sup>176</sup> Algo similar ocurre con el tenor Shahram Nazeri, omisión que sorprende tratándose de un cantante reconocido en EUA y en Europa, a quien el gobierno francés nombró en 2007 “Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres” (Tehran Times 2007).<sup>177</sup> Sussan Deyhim suele ser objeto de algún comentario, probablemente porque se trata de una colaboradora recurrente de Neshat que también se encuentra radicada en EUA. Deyhim transita entre la interpretación vocal, la composición, la performance y el activismo. La artista ha definido su estilo musical como: “technoethno pop, or world beat... A hi-tech confluence of muzzedin [sic] scales, microtonal and ceremonial choreography.” (citado en Sieglöhr 2007, 86). Es inevitable preguntarse si se habrían producido las mismas omisiones si la música y los músicos hubiesen sido occidentales.

A la fecha existe solo un estudio que se ocupa de la música en piezas de Shirin Neshat. Ulrike Sieglöhr analiza el sonido en *Turbulent* (1998) y *Soliloquy* (1999) centrándose en la idea de hibridación.<sup>178</sup> Según la autora, mientras las imágenes de Neshat parecen crear una dinámica dialéctica entre su cultura de origen (Irán) y su cultura de adopción (EUA), la música de Deyhim crearía una nueva identidad híbrida entre ambas:

“While Neshat’s imagery always sets up a dialectic between who she is – an exiled Iranian woman in the East and the Other in the West – Deyhim’s sound strategies point more to the possibility of combining new, hybrid identities less dependent on the nostalgic anchorage of a point of origin”

---

<sup>176</sup> Ravan ha colaborado como compositor en películas como *Mossafer* (The Traveler, 1974), primer largometraje de Abbas Kiarostami, y *Jadehay sard* (Frosty Roads, 1985) de Massood Jafari Jozani, esta última fue presentada en el 37º festival internacional de Cine de Berlín (actual Berlinale).

<sup>177</sup> Solo en los catálogos se incluyen los nombres de Nazeri y Ravan en los créditos musicales, y del poeta Rumi como autor del texto. Sin embargo, en estos textos no hay rastros ni del título ni de la traducción del poema. Véase (Melkonian 1998, 13; Chiu et al. 2015, 235).

<sup>178</sup> Cabe señalar que Westgeest (2016) dedica un apartado al sonido en *Turbulent*, pero se refiere principalmente a la capacidad del sonido para construir espacio y no analiza la banda sonora en profundidad. Véase Westgeest 2016, 96-104).

Para Sieglohr, el carácter híbrido de la música de Deyhim se apreciaría en su capacidad para combinar elementos como la electrónica, la música tradicional iraní y el jazz, algo que contribuiría a dar un carácter menos nostálgico a la visualidad de Neshat. Sin embargo, la autora no realiza un análisis más detallado de los elementos sonoros. Parte de su argumentación se basa en una idea general de estas músicas y no en las características específicas de la sonorización de *Turbulent*. Más adelante mostraré las consecuencias de este punto de vista para el análisis de la voz.

En la literatura sobre *Turbulent*, las características de la música se abordan de manera superficial. Los comentarios suelen centrarse en los elementos de la banda sonora que refuerzan las dicotomías: la contraposición entre la música tradicional y la música experimental, entre la poesía medieval y la vocalización sin texto, entre lo racional y lo irracional, etc. Al respecto, Rounthwaite observa que la mayoría de los comentarios tienden a centrarse en la oposición binaria hombre/mujer; libertad/opresión como si fuera la única lectura posible (Rounthwaite 2008, 172).

## Descripciones de la música y la voz

A continuación presento una selección de comentarios sobre la voz extraídos de diferentes fuentes (ensayos incluidos en catálogos de exposiciones, artículos en revistas especializadas y tesis) publicadas en EUA y Europa. Me interesa notar la recurrencia de algunas ideas en torno a la voz de Sussan Deyhim:<sup>179</sup>

"Her song is a tapestry of voices, a mosaic of **primal utterances**. Now rhythmic, like the beating of a heart, now intense, like the voice of love, anger, or fear, now pleading, sobbing, and mournfully lamenting, now **ecstatic** and **orgasmic**, it is the **song of a soul**. Filled with intensity, it cannot be regulated or censored."

---

<sup>179</sup> En todos las citas que siguen el destacado en negritas es mío.

(Milani 2001, 8-9)

“Neshat's imagery is completed by a fantastic sound picture of **exotic**, dramatic and sometimes poetical music, of songs deeply rooted in the Persian cultural heritage, and of a broad spectrum of sequences of **human sounds** such as the beating of the heart, breathing and **primal screams**”

(Jensen 2002, 15)

“she [Deyhim] performs a **bizarre series of primal vocalizations, songs, and cries**”

(Mottahedeh 2003, 3)

"**un gruñido** que poco a poco se convierte en un **lamento doloroso...**"

(Zaya 2005, 20)

“Her voice [Deyhim's] begins in a deep, soft alto and rises in a fervent, even **erotic crescendo** that includes a shrill, **primal screaming**. Also included in her sound is **ululation**, a traditional technique used by Arab women in celebration or mourning”

(Devine 2011, 190)

La mayoría de los textos citados –a excepción de Mottahedeh- están alabando la pieza vocal de Deyhim, especialmente su capacidad para construir la liberación del sujeto femenino. Por ello sorprende que lo hagan recurriendo a descripciones poco precisas y a lugares comunes. La voz de Deyhim es asociada a lo primario, lo sensual, lo exótico y lo expresivo. Nadie parece reparar en la complejidad técnica y tecnológica de su composición vocal. Por otra parte, la voz de Nazeri no es comentada en función de su expresividad o de su sensualidad, estas características solo se mencionan en relación a la voz de Deyhim.

Muchos de los adjetivos utilizados reenvían a visiones arquetípicas de la voz femenina, asociadas a lo emocional, lo irracional, el descontrol, la incontinencia generativa y lo erótico. En su ensayo sobre la voz femenina, Dunn y Jones han abordado como este tipo de lugares comunes se aplican

tanto al discurso verbal como al sonido de la voz de las mujeres. Las autoras han puesto en evidencia cómo estas ideas acaban identificando la voz femenina con una sexualidad que es objeto de deseo y de miedo:

"The anchoring of the female voice in the female body confers upon it all the associations of femininity with nature and matter, with emotion and irrationality. More concretely, it leads to associations of the female voice with bodily fluid (milk, menstrual blood) and the consequent devaluation of the feminine utterances as formless and free-flowing babble, a sign of uncontrolled female generativity. Such associations further point to the identification of woman's vocality with her sexuality: like the body from which it emanates, the female voice is construed as both a signifier of the sexual otherness and a source of sexual power, an object at once of desire and fear"

(Dunn y Jones 1996, 3)

Esta visión que denigra y condena a la voz femenina tiene una larga historia en Occidente, tal como lo sintetiza la escritora Anne Carson: "Putting a door on the female mouth has been an important project of patriarchal culture from antiquity to the present day. Its chief tactic is an ideological association of female sound with monstrosity, disorder and death" (Carson 1995, 121). Los ejemplos son numerosos: los gritos de la górgona, la mortífera voz de las Sirenas (Cantarella 1994), la algarabía de Artemisa en los bosques, el *taceat mulier in teatro* de Schopenhauer (Daub 2009, 230), o la comparación de la voz de Gertrude Stein con los gritos del ganado (Carson 1995). Los comentarios sobre la voz de Deyhim nos muestran que la fuerza del arquetipo está presente incluso cuando se intenta juzgar una voz femenina en términos positivos.

Por otra parte, asociar la voz de Deyhim al lamento y a la búsqueda de libertad, reenvía inevitablemente a la idea de la mujer musulmana con velo, un estereotipo que tal como señala Adilbi Sibai, ha sido construido como un objeto colonial (Adilbi Sibai 2016, 113).<sup>180</sup> En este caso en concreto, la mujer iraní en *chador* es percibida como un individuo que sufre en soledad, cuya voz no puede ser otra cosa que un lamento digno de compasión por parte de

---

<sup>180</sup> Adilbi Sibai emplea el término mujer musulmana con *hiyab*.

la audiencia occidental. Esta actitud se aprecia en el ya citado ensayo de Melkonian:

“Through the symbolic gesture of her wordless song, Deyhim first reclaims a space without resorting to the violent strategies that have rendered her invisible to begin with. Second, **the wailing and throbbing utterances Deyhim unleashes hit us on a primal level** that evokes the transformative powers of a shamanic ritual—an equally marginalized practice. This effect, in turn, **makes us hypersensitive to the tone of the entire performance**, its mournful lament for an unrecoverable loss.”

(Melkonian 1998, 6)

Melkonian interpreta al sujeto femenino de *Turbulent* como un individuo pacífico (reclama espacio sin recurrir a la violencia), que es capaz de evocar prácticas marginadas como el shamanismo con su voz, y cuya performance en su integridad provoca un profundo impacto emocional. Todas estas características nos reenvían una vez más al arquetipo de la mujer sufriente, pacífica, vinculada a ritos trascendentes y que apela a nuestra emotividad.

En este contexto, resulta difícil apreciar otras facetas de la música y la voz. No se considera que la interpretación vocal de Deyhim pueda tener un matiz más agresivo. Tampoco se repara en que la expresividad y la fuerza emotiva no son exclusivas de la voz femenina, y que también están presentes en la interpretación de Nazeri.

Tampoco se observa que Deyhim muestra un control de la voz y de las tecnologías necesarias para generar el *collage* sonoro, competencias que nada tienen que ver con el shamanismo. La performance de Deyhim no es fruto de un impulso irracional, sino una creación intencional. Como observa Rounthwaite, la insistencia de la crítica en considerar la voz de Deyhim como expresión de libertad, impide apreciar el nivel de competencias artísticas desplegadas por la artista:

“Construing the woman’s song in *Turbulent* as simply rebellious and free in comparison to the man’s traditional song ignores the fact that her performance is virtuosic, the result of mastery of a tradition in which she was trained to acquire the ability to sing as she does”



Como he mostrado en el análisis de ambas piezas, no hay una voz más libre que la otra, sino un tratamiento diferente de técnicas vocales y estilos musicales que, a pesar de sus diferencias, encuentran puntos en común. No obstante, los comentarios hasta aquí referidos no parecen reparar en estas características. En ellos se aprecia cómo los arquetipos de género acaban conjugándose con una mirada y una escucha que tiende a exotizar aquello que le resulta desconocido.

Si en *Women of Allah*, la escritura persa era el objeto que descolocaba a la audiencia y la llevaba a malos entendidos (como confundir poemas con versos del corán), en *Turbulent* es la música la que provoca esta reacción. Esto se aprecia en la manera en que varios escritos intentan describir la música y la voz a partir de lugares comunes. En ocasiones se busca describir una característica musical recurriendo al imaginario que resulta más cercano. Como he mencionado más arriba, Devine en su tesis de doctorado sobre la obra de Neshat menciona el ululato entre las técnicas empleadas por Deyhim en *Turbulent* (véase p. 210). La técnica del ululato implica un movimiento rápido de la lengua mientras se emite un sonido agudo con una misma sílaba. Efectivamente se puede encontrar en ciertas zonas de Egipto, Irán o Marruecos, pero eso no quiere decir que cualquier voz que proceda de alguna de estas regiones emplee esa técnica en específico.<sup>181</sup> En una escena del primer film de ficción de Shirin Neshat *Women Without Men* (2009), un grupo de mujeres aparece ululando en una boda mientras bailan al ritmo de un *bendir* (figura 43).<sup>182</sup> Se puede distinguir que el sonido del ululato es muy diferente a las técnicas empleadas por Deyhim en *Turbulent*.

---

181 El ululato es practicado en zonas de Africa, el sudeste asiático e incluso por los aborígenes australianos. Sobre el ululato en prácticas sociales, políticas y estéticas, véase (Meintjes 2019).

182 Tambor a marco con membrana de piel con tres cuerdas metálicas que atraviesan el marco horizontalmente. Se diferencia del *Daf* por su sonido más grave y por la ausencia de sonajas de metal dentro del tambor. La escena de la boda aparece aproximadamente en el minuto 39:20 de la edición en DVD del film. Se pueden distinguir con claridad la forma y el sonido grave del *Bendir* que acompaña los ululatos.

Figura 43

Neshat. *Women Without Men* (2009). Fotograma.

Escena de la boda de Amir Khan.

Una mujer se lleva la mano a la boca mientras ulula y baila al ritmo del *bendir*.

Sieglohr sigue una lógica similar, al considerar la performance vocal de Deyhim como un ejemplo de hibridación estilística entre la música de Medio Oriente y el jazz:

“I believe that Deyhim’s vocal performance in *Turbulent* provides a fascinating instance of hybridity in the way it combines quite specifically Iranian musical traditions with jazz singing. More generally there are interesting similarities between jazz and **Middle Eastern music**. Structurally both are based on variations and improvisations: typically in both forms a solo musician or a small group establish one relatively simple melodic sequence and, through improvisation, overlay it with increasingly complex rhythmic patterns, melodic variation, elaboration and augmentation which heighten the listener’s experience of musical tension and release. But, unlike the even-tempered Western chromatic scale, **Middle Eastern music** is based on a non-diatonic scales with more notes in the octave including half-flats and half-sharps and subtle nuances in microtones. Jazz improvisers – especially post-bebop – have been quick to explore other musical traditions in search for elements they could incorporate to enlarge the sound palette available to them in the Western chromatic scale and standard time signatures.”

(Sieglohr 2007, 87)<sup>183</sup>

---

183 El destacado es mío.

La autora se refiere a la música de Medio Oriente como si todas las tradiciones de la región fuesen iguales y comparables al jazz (o a una idea muy desdibujada del jazz). No parece poner atención a las características específicas de la música y, de hecho, aporta información imprecisa al respecto. Esto se aprecia cuando alude a las supuestas similitudes entre la voz de Deyhim y el canto jazz. Por ejemplo, Sieglöhr señala que Deyhim ha colaborado con músicos de jazz como Bobby McFerrin y Ornette Coleman, e incluso llega a señalar que algunas de sus técnicas vocales son comparables al *scat singing*:

“Characteristically Deyhim’s voice produces guttural glottal sounds and clicks, along with aspirated and hoarse panting. While these are the familiar sounds of scat singing, especially of Bobby McFerrin, they are also typical of devotional Sufi chants, and Deyhim’s emphasis on breath links her to Sufi traditions.”

(Sieglöhr 2007, 88)

El uso de diferentes técnicas vocales en *Turbulent* tienen poco que ver con el *scat singing* de McFerrin, basado principalmente en fonemas y sílabas procedentes de la lengua inglesa.<sup>184</sup> Por otra parte, resulta un tanto apresurado considerar el uso de la respiración como un elemento que conecta Deyhim con las tradiciones sufíes, especialmente considerando que la autora no aporta ningún ejemplo concreto que permita comparar ambas técnicas.

Sintetizando lo expuesto hasta aquí, se puede decir que los comentarios sobre la música y la voz no parecen partir de las características de la banda sonora de *Turbulent*, sino que recurren a clichés anclados en el imaginario exótico de Oriente. En un gesto probablemente inconsciente, varias apreciaciones acaban perpetuando estereotipos de género (como cuando asocian la voz femenina a lo irracional y lo primitivo) y visiones etnocéntricas

---

<sup>184</sup> En la práctica del *Scat singing* predomina el uso de fonemas y sílabas de la lengua inglesa incluso en la actualidad. Estudiantes de canto jazz del Taller de Músics me han comentado en numerosas ocasiones que la enseñanza del *scat* sigue anclada a los sonidos del inglés, y que en pocas ocasiones tienen oportunidad de explorar los sonidos de su propia lengua.

(cuando se simplifica la complejidad musical de toda una región a través de una descripción generalizada como *Middle Eastern Music*).

*Turbulent* es una obra que nos confronta de manera metafórica con la construcción dicotómica de los roles de género, no solo en la sociedad aludida en las imágenes (Irán), sino también en las sociedades habitadas por la audiencia, cuyas descripciones de la voz no escapan a los arquetipos raciales y de género. En lugar de reflexionar sobre cómo nuestras sociedades colaboran a la construcción de una dicotomía, los escritos sobre la pieza acaban participando en su construcción. Los comentarios muestran la fascinación que la música ha ejercido en cada autora y cómo su preferencia se ha inclinado hacia la vocalidad de Deyhim por considerarla la expresión de un sujeto oprimido. Las críticas sobre esta pieza son un ejemplo de los efectos de la *ubiquitous listening*: su lenguaje pone de manifiesto la poca atención específica prestada a la música (ello explicaría los comentarios imprecisos y generalizantes), al mismo tiempo que muestra cómo les ha afectado emocionalmente. Es esa afectación la que les lleva a tomar partido por uno de los polos de la dicotomía.

Es evidente que la obra se basa en el contraste entre los dos sujetos y todos los elementos audiovisuales nos llevan hacia una lectura dicotómica (recuérdese el concepto de *subject position* abordado en la sección 1.1). Pero ello no significa que como audiencia tengamos que participar de esa dicotomía e inclinarnos por uno de sus polos. Menos aún teniendo en cuenta que cuando nos ponemos del lado del sujeto femenino, acabamos juzgándolo de manera condescendiente. Como he mencionado más arriba, la propia obra nos invita a reflexionar sobre la dicotomía de género como problema en sí, sobre cómo priva de libertad y deja atrapados a los individuos. La concepción dicotómica de los sexos encierra una lectura jerárquica de los mismos, y creo que *Turbulent* nos invita a poner esa construcción en tela de juicio.

## 4.4. Espacio autobiográfico

*Turbulent* refleja, por una parte, el impacto que tuvo en la artista el encontrarse con un espacio social donde los roles de lo masculino y lo femenino eran objeto de segregación. Por otra parte, *Turbulent* expresa el desplazamiento cultural de su autora. Sus imágenes no pretenden ilustrar la realidad iraní. Por el contrario, expresan la visión de quien intenta situarse en un entorno que resulta al mismo tiempo ajeno y familiar. Para afrontar esta idea de desplazamiento cultural, Neshat retoma la ambigüedad que había estado presente en sus trabajos anteriores, expresándola a través de la puesta en escena y de la música.

En cuanto a la puesta en escena, *Turbulent* acusa la impronta de *Women of Allah*. Al igual que en la serie fotográfica, la autora sitúa una problemática en un lugar impreciso donde las marcas espaciales y temporales han sido difuminadas. Si bien todo alude al contexto iraní, no es un documento de esta realidad: En Irán los hombres no visten todos iguales y las mujeres no usan el *chador* con un tocado alto. Por otra parte, la interpretación musical es deliberadamente inverosímil: Azari canta con una orquesta que no vemos y Deyhim canta con un procesamiento electrónico que tampoco se muestra ante la cámara. Ambos están delante de un micrófono *vintage* interpretando en *lip-synching*, reafirmando con ello la idea de artificio.

Respecto a la música, Neshat la emplea para lograr un impacto emocional más inmediato que el que permitía la caligrafía en *Women of Allah*. No obstante, este impacto puede dar lugar a malos entendidos. La música acaba siendo interpretada sólo a partir de la emoción que provoca en la audiencia y no a partir de un análisis más exhaustivo.

La obra de Neshat en su conjunto, puede comprenderse desde la perspectiva del espacio autobiográfico: La artista aborda problemáticas vinculadas a su experiencia de vida, que al mismo tiempo ilustran problemas sociales más amplios. Este abordaje a veces resulta controvertido para su comunidad de origen, lo que plantea la tensión entre lo individual y lo colectivo. Por ejemplo, en el caso de *Turbulent*, he mencionado que la obra aborda la dicotomía de género tanto en la sociedad iraní evocada en las

imágenes, cómo en las sociedades habitadas por la audiencia. El uso de imágenes arquetípicas permite a la autora entablar una discusión, al mismo tiempo que la sitúa al centro de controversias sobre la representación de los individuos musulmanes.

Un aspecto particular en el trabajo de Neshat es su empleo del cuerpo. Como he mencionado en el apartado 1.2, en el espacio autobiográfico la exploración de lo personal puede valerse de la imagen del propio cuerpo o de un cuerpo que reenvíe a la propia subjetividad. He mostrado como Neshat ha empleado su propia imagen en la serie fotográfica *Women of Allah* y las video instalaciones *Anchorage* y *The Shadow Under the Web*. Sin embargo, en *Turbulent* la artista recurre a los cuerpos de sus compatriotas colaboradores Shoja Azari y Sussan Deyhim. Se trata de cuerpos que comparten su experiencia de la diáspora y las voces que les representan en el espacio audiovisual también expresan la experiencia del desplazamiento, entre la nostalgia de la música clásica persa y el vértigo de la experimentación vocal contemporánea.

En una entrevista concedida al programa *Metrópolis* de Radio Televisión Española, Neshat se refiere a su primer largometraje de ficción *Women Without Men* y aporta información relevante para comprender el impulso que detrás de su trabajo artístico:

"...he estado trabajando en *Mujeres sin hombres*, que trata una vez más de mujeres que huyen del mundo que conocen intentando crear su propio mundo, una especie de utopía que no existe ahí fuera. Y me percaté que no era sorprendente que esa fuera la obra que estaba deseando realizar hoy por hoy, porque ese es mi caso. Soy una de esas mujeres que también está buscando un lugar al que llamar hogar y donde me pueda sentir segura, pero eso no depende de mí, y creo que muchos de nosotros buscamos en definitiva sentirnos seguros. Así que metafóricamente, todo eso aparece en mi obra y no he sido capaz de comprenderlo sino hasta ahora que puedo sentarme y decir 'Dios Mio, lo que sucede en tu vida se abre camino en tu obra.' Lo puedes racionalizar como quieras, con hechos políticos, etc. Pero en verdad se trata de algo personal y así es cómo veo mi obra"

(Neshat entrevistada en *Metropolis* 2005)



Hay un impulso personal que empuja a la autora a crear un espacio habitable, un paisaje utópico al que llamar hogar en el contexto de la diáspora. Esto se hace más evidente en una pieza

de ficción como *Women Without Men*, donde el hogar encuentra la forma de un jardín utópico. En cambio, en una obra temprana como *Turbulent*, no hay ningún lugar acogedor y reconfortante a la vista. Esta pieza puede interpretarse como un estado de cosas que empuja a la búsqueda de un lugar mejor. Ante una realidad polarizada, el sujeto que desea una alternativa irá labrando un espacio habitable a través de la creación audiovisual.

Para una artista que vive en la diáspora como Shirin Neshat, preguntarse qué significa ser una creadora en el exilio, implica explorar los lugares comunes que Occidente ha construido. Esta necesidad a veces puede entrar en conflicto en ciertos ámbitos de exhibición, donde se espera que el trabajo de artistas migrantes tenga un valor casi documental. Un ejemplo de esta problemática se aprecia en la bienal de Estambul de 2001, donde se exhibieron algunas de las series fotográficas de Neshat. En una reseña sobre el evento, Atagök y Platt criticaron a la artista por reproducir ideas eurocéntricas sobre la mujer iraní:

“A certain amount of culturally specific content is eagerly sought after, but it must 'fit in' with curatorial perspectives. To be more understandable, many artists from Asia, the Middle East, India, and Africa, emigrate to London, Paris, New York, or Frankfurt, where they can shed enough of their 'otherness' to be acceptable. Shirin Neshat, for example, went to graduate school in the United States and currently lives there. Her photographs of herself entirely covered in black calligraphy, to give an early example, play to Eurocentric preconceived ideas about Iranian women, rather than being a nuanced examination of the complexities of present day Iran”

(Atagök y Platt 2001, 103)

Valentina Vitali contesta esta visión argumentando que los criterios de las autoras implican establecer una línea de autenticidad, que se expresaría en la habilidad para representar una visión más matizada (“nuanced examination”) de la mujer iraní actual. Para Vitali, en la reseña de Atagök y Platt no se llega a problematizar qué elementos constituirían esta visión matizada, indicando que en el fondo se trataría más bien de una exigencia de “authentic nativism” (Vitali 2004, 9). Por otra parte, la autora señala que esta visión no contempla “the possibility that ‘Eurocentric preconceived ideas about Iranian women’ may well be part of the complexities of thinking oneself as ‘an Iranian woman’...” (Vitali 2004, 9-10). Autoras como Balaghi, sintetizan el problema identificado por Vitali: “the expectation is that Neshat, as an Iranian artist living in the West, must produce art that is anthropological and univocal, otherwise her claims of authenticity are rendered suspect” (Balaghi 2009, 99).

En síntesis el caso de Shirin Neshat ilustra cómo se le exige un cierto grado de autenticidad a las artistas migrantes. Si su trabajo no muestra representaciones más ajustadas de la sociedad a la que supuestamente pertenece, entonces se le acusa de orientalista. Con ello se le niega la capacidad de explorar las múltiples facetas y las complejidades de su propia experiencia de vida.

La vivencia en la diáspora es una constante el trabajo de Shirin Neshat, explorando las dificultades y contradicciones de la identidad en el exilio. Las imágenes y las músicas empleadas por la artista problematizan el sentido de pertenencia e invitan a la audiencia a plantearse una pregunta fundamental: “what does it mean, today, to belong somewhere?” (Vitali 2004, 18).



## 5. Conclusiones

Los principales objetivos de esta investigación son aportar una reflexión crítica sobre la bibliografía que se ha ocupado del sonido en el arte contemporáneo e ilustrar qué es lo que aporta el sonido a una obra a través del análisis de piezas que combinan los lenguajes del video arte y la performance. Para lograrlo me he centrado en el estudio de obras de Marina Abramović y Shirin Neshat aplicando los conceptos de espacio autobiográfico y *ubiquitous listening*.

Este marco teórico me ha permitido analizar obras donde aspectos de la historia personal se exponen de manera fragmentada a través de elementos sonoros y musicales. *Turbulent* de Neshat y *Balkan Baroque* de Abramović son piezas que ejemplifican el espacio autobiográfico como un terreno donde las artistas exploran sus propias contradicciones y donde el cuerpo, su intimidad y su historia, están sometidos al debate público. Ambas piezas expresan la vivencia de cada artista como testigo de una transformación radical en sus respectivos contextos de origen, un proceso que no experimentaron presencialmente en su momento. Abramović se encontraba viviendo en Europa cuando estalló el conflicto bélico en la desaparecida Yugoslavia, y Neshat se encontraba en New York cuando se inició la revolución en Irán. La experiencia de mirar las transformaciones desde afuera instala en el debate problemas como la representación y el sentido de pertenencia, al mismo tiempo que deja de manifiesto la tensión entre el impulso individual de cada artista y la colectividad a la que intentan aludir.

En este contexto, los elementos sonoros y musicales empleados por ambas no solo contribuyen al impacto emotivo de cada pieza, sino que además manifiestan el vínculo con una memoria que también resulta problemática. Las músicas tradicionales empleadas en ambas piezas podrían interpretarse como el equivalente de la cicatriz en la escucha que mencioné en la sección 1.2. Actúan como huellas sonoras que recuerdan que el pasado que las artistas conocieron fue real, aún cuando difiera respecto a las circunstancias actuales. Esta memoria no pretende ser un testimonio irrefutable, sino que dialoga con la autoficción, donde la vivencia y “lo que pudo haber sido” se entremezclan. En otras palabras, la música de estas piezas no ilustra la realidad de los Balcanes ni de Irán, sino el relato personal y artístico que cada una de las autoras ha construido desde la diáspora.

Existe una diferencia importante entre las dos obras analizadas. En *Turbulent*, Neshat se centra en una problemática específica: la dicotomía de género. En *Balkan Baroque* en cambio, Abramović antepone su propio drama por sobre la problemática que supuestamente intenta abordar (el genocidio en la desaparecida Yugoslavia). No obstante, la performance de Abramović ilustra otro aspecto importante del espacio autobiográfico. La artista parece exteriorizar un conflicto interno a través de la exposición de su cuerpo. Esto se puede interpretar a partir de los planteamientos mencionados en la sección 1.2.2: la artista se expone a sí misma para explorar, en el reflejo de su propia subjetividad, aquello que no puede manejar dentro de sí.

Por otra parte, los casos analizados de Shirin Neshat y Marina Abramović, muestran que la creación que podemos entender desde el punto de vista del espacio autobiográfico, no depende solo de la intencionalidad de quien crea. Tenemos que tener en cuenta que se trata de dos artistas que han realizado la mayor parte de su carrera en ámbito anglófono *mainstream*. Instituciones del arte tales como galerías, museos y bienales, proyectan una serie de expectativas sobre las artistas inmigrantes, y sobre las maneras en que representan a los sujetos y los problemas de su contexto de origen. Se trata de una cuestión compleja, que no se puede reducir a premisas simplistas

como “las artistas venden su identidad según las exigencias del mercado”. En este sentido, hay que considerar que los estereotipos también forman parte del bagaje que una artista puede emplear para reflexionar sobre los múltiples matices de la identidad migrante.

En esta tesis he hablado del sonido y de la escucha en piezas de arte contemporáneo que combinan los lenguajes del vídeo y de la performance. En ambos casos se trata de formas expresivas que no son exclusivamente visuales y donde urge considerar los elementos sonoros para ofrecer una lectura que enriquezca nuestra visión de cada pieza. He argumentado que los elementos sonoros, por muy banales que puedan parecer en un principio, son parte integrante de una pieza y refuerzan sus cimientos conceptuales. Como he mostrado en el capítulo 3, el sonido directo de una video performance enfatiza el sentido de inmediatez (aquí y ahora) y favorece la identificación de la audiencia con el cuerpo de la artista, aún cuando la información sonora sólo sean los sonidos del ambiente y los gemidos de la performer.

La aproximación que he propuesto en este texto implica al menos dos cosas para quien investiga: 1) Abordar el análisis de una obra de arte de manera global, prestando atención a todos los elementos que la componen, incluyendo el sonido, y 2) considerar la escucha como un elemento esencial en la investigación sobre la creación contemporánea. Esto implica revalorar la experiencia estética como un hecho multisensorial necesario para nuestro trabajo de análisis y reflexión crítica. Si intentamos imponer discursos teóricos a nuestros objetos de estudio pasando por encima de la apreciación atenta de sus características, estaremos cada vez más desconectados de las problemáticas planteadas por producción artística y pasaremos por alto una serie de elementos que nos permiten comprender la escena actual. Por otra parte, la presencia cada vez más frecuente de elementos sonoros en el arte contemporáneo hace indispensable repensar la manera en que describimos lo que escuchamos. La idea de que la música y la escucha son cuestiones universales aún se encuentra arraigada entre quienes se ocupan de la crítica y la teoría del arte. En este trabajo he podido mostrar cómo algunas autoras

al momento de describir cuestiones sonoras, caen en argumentos reduccionistas que probablemente no aplicarían a una imagen.

Esta investigación se ha situado en la intersección de campos diferentes como la historia del arte, la musicología, los estudios literarios y los estudios audiovisuales. Queda planteada la necesidad de realizar un trabajo conjunto para comprender la creación contemporánea. En este sentido, la colaboración entre diferentes ámbitos de estudio aparece como una necesidad, especialmente en un contexto donde las estrategias de la creación artística son cada vez más próximas a la idea de una cultura audiovisual contemporánea, tal como mencionaba en la sección 2.3. El uso del cuerpo, la experimentación sonora y su expresión a través de la ubicuidad del video, son algunas de las estrategias que apreciamos en prácticas actuales que se manifiestan dentro y fuera de las instituciones. Baste pensar en colectivos de artistas/activistas chilenas como la Yeguada Latinoamericana o Las tesis,<sup>185</sup> cuyas acciones feministas de denuncia contra la violencia de género y la violencia de estado se han diseminado a través de videos aficionados en redes sociales, dando una resonancia internacional a sus reivindicaciones. Para afrontar las complejidades de este contexto artístico desde la investigación, es necesario cruzar las fronteras que separan las diferentes disciplinas en la academia.

## Coda

Como apartado final de esta tesis expondré algunas reflexiones a partir de experiencias profesionales que invitan a ampliar la discusión sobre el espacio autobiográfico. En este texto he citado principalmente el trabajo de artistas mujeres y lo he hecho porque han sido mis principales referentes tanto en la creación como en la investigación. Ello no quiere decir que el espacio autobiográfico sea propio de sujetos femeninos. No obstante, en mi

---

<sup>185</sup> Las tesis crearon la acción participativa “un violador en tu camino” en noviembre de 2019 la cual fue replicada en diversos países en los meses sucesivos. Una muestra de la acción puede verse en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>

experiencia como artista he podido apreciar la persistencia de un lugar común, que tiende a ver la intimidad como un dominio exclusivamente femenino. En octubre de 2019 estuve participando en la sesión “Video performance and intimacy” del 6th EIVV, International Meeting on Videodance and Video Performance, celebrado en el Centre del Carmen en Valencia. La sesión estaba compuesta mayoritariamente por artistas mujeres procedentes de la danza, la performance y el cine. Hacia el final del debate, uno de los organizadores preguntó: ¿Es la temática de la intimidad algo propio de las artistas mujeres? La pregunta pareció un poco de incomodidad puesto que parecía sugerir un vínculo forzado entre el sexo de las participantes y su trabajo artístico. Sin embargo, el núcleo del problema es que este tipo de afirmaciones están lejos de ser un caso aislado.

Ciertamente la incorporación de la intimidad de la vida cotidiana en el arte, adquiere mayor visibilidad desde 1970 al alero del feminismo. Pero también tenemos muchas piezas realizadas por artistas hombres heterosexuales, homosexuales y transgénero que exploran la intimidad del propio cuerpo. El problema es que, aún en la actualidad, hay cierto tipo de acciones que si son realizadas por una mujer tienen una lectura diferente que si son realizadas un hombre.

Minutos antes de la mencionada pregunta yo había estado comentando mi pieza *Public intimacy* (2019), donde aparezco llorando delante de la cámara, y había discutido esta acción en relación a la video performance *I'm Too Sad To Tell You* (1971) de Bas Jan Ader, quien también llora delante de la cámara.<sup>186</sup> Estas piezas apuntan a cuestiones diferentes, pero comparten un elemento en común: no se exponen los motivos del llanto y no hay una confesión explícita que se comparta con los interlocutores. La audiencia asiste a un acto íntimo que deja en evidencia la fragilidad del sujeto, pero que al mismo tiempo se abre a otras lecturas y reflexiones. En el caso concreto de *Public Intimacy* se trata de una pieza que aborda cómo gestionamos nuestra subjetividad a través de las cámaras, cómo se confunden los límites entre la honestidad y la autoficción, y cómo participa la imagen digital en este

---

<sup>186</sup> *Public Intimacy* puede verse en vimeo: <https://vimeo.com/331821825> Un fragmento de la pieza de Ader se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=zIEQHfivCNg>

proceso. Se trata de problemas que atañen a un espectro amplio de nuestra sociedad actual. Sin embargo, parece ser que la imagen de un rostro femenino que llora es suficiente para enmarcar la obra como una expresión de género, dejando en segundo plano otras consideraciones. Agregó otra anécdota profesional al respecto. *Public Intimacy* fue seleccionada en el Miami New Media Festival en octubre de 2019 y fue incluida en el programa titulado *Gender Identity*. El criterio curatorial me sorprendió, ya que la pieza no aborda cuestiones de género de manera explícita.

En otras ocasiones y de manera más informal, alguna persona ha observado que lo femenino en este video estaría dado por la presencia de imágenes del reflejo del agua a través de la piel. “Lo femenino está siempre asociado al agua” me comentó una realizadora durante un festival de cine experimental en Valencia. En *Public Intimacy* las imágenes del agua en la piel, poco a poco dan paso a partículas y vectores generados por ordenador. Originalmente concebí esta transición de imágenes como una metáfora del cuerpo orgánico que se vuelve digital. El cuerpo queda finalmente cubierto de vectores, protegido y al mismo tiempo atrapado por un entorno digital.

Toda pieza artística es susceptible de múltiples lecturas y no creo que las ideas apenas descritas sean la única guía para interpretar este video. No obstante, los comentarios sobre el género que he citado antes muestran la persistencia de ciertos lugares comunes en torno a lo femenino que acaban estacando el debate. Las ideas que he descrito en torno a la concepción de *Public Intimacy* al menos contribuyen a una discusión más amplia que no se agota en la pieza, en la línea de las obras que he analizado en esta tesis.

Para finalizar, expongo la respuesta que di en el encuentro en Valencia y que sirve de corolario a varias de las ideas abordadas en esta investigación: Cuando mi imagen está en un video, ya no se trata sólo sobre mí ni sobre una idea sesgada de lo femenino. Es sobre cómo la imagen de mi cuerpo y el sonido de mi voz ilustran algunos de los problemas de la sociedad a la que pertenezco. Sobre cómo mi performance y el montaje de sonidos e imágenes pueden ayudar a instalar un debate que contribuya a generar ideas para la creación y la investigación.

## 6. Referencias

- Abramović, Marina. 2003. *Marina Abramović. Student Body: Workshops, 1979-2003: Performances, 1993-2003*. Milano: Charta.
- . 2016. *Walk Through Walls: A Memoir*. New York: Crown Archetype. Kindle.
- Abramović, Marina, Nancy Spector, Erika Fischer-Lichte, y Sandra Umathum. 2007. *Seven Easy Pieces*. Milano & New York: Charta - Solomon R. Guggenheim Museum.
- Abramović, Marina, y Ulay. 1982. «Bioguarde». *Audio Arts Magazine. Live to Air: Artists Sound Works* 5, n.º 3-4: 11.
- Abramović, Velimir, Jan Avgikos, Chrissie Iles, Thomas McEvilley, Hans Ulrich Obrich, Bojana Pejic, Toni Stoos, y Thomas Wulffen. 1998. *Marina Abramovic: The Artist Body. Performances 1969-1998*. Milano: Charta.
- Adlbi Sibai, Sirin. 2016. *La cárcel del Feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. Madrid: Akal Ediciones.
- Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press.
- Amer, Sahar. 2014. *What is Veiling?*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Amich, Candice. 2017. «The Limits of Witness: Regina José Galindo and Neoliberalism's Gendered Economies of Violence». En *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*, 91-104. London: Palgrave Macmillan UK.

- Archer, Michael, Guy Brett, M. Catherine de Zegher, y Mona Hatoum. 1997. *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2014. «(Auto)biografía, memoria e historia». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 1: 68-81.
- Ariza, Javier. 2003. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Atagök, Tomur, Susan Platt. 2001. «The Digestible Other». *Third Text* 15, n.º 55: 103-109,
- Ault, Julie. 2006. *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl/Dangin.
- Auslander, Philip. 2006. «Music As Performance: Living in the Immaterial World». *Theatre Survey* 47, n.º 2: 261-69.
- . 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge.
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Avgita, Louisa. 2012. «Marina Abramović's Universe: Universalising the Particular in Balkan Epic». *Cultural Policy, Criticism and Management Research* 6: 7-28.
- Azadehfar, Mohammad Reza. 2011. *Rhythmic Structure in Iranian Music*. Tehran: Tehran Arts University Press.
- Bahadoran, Parham. 2016. «Analysis of Tahreer in Traditional Iranian Singing». Comunicación presentada en el 6th International Workshop on Folk Music Analysis, 15-17 de junio. Dublin.
- Baigorri, Laura. 1997. *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- . 2004. *Vídeo: Primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*. Madrid: Brumaria.
- Balaghi, Shiva. 2009. «Searching for Tooba. Reflections on Exile and Art in the Work of Shirin Neshat and Shoja Azari». En *Generation 1.5*, editado por Tom Finkelpearl y Valerie Smith, 97-107. New York: Queens Museum of Art.



- Barbosa, Emilia. 2014. «Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence Against Women in 279 Golpes». *Latin American Perspectives* 41, n.º 1: 59-71.
- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bellour, Raymond. 1996. «The Images of the World». En *Resolutions: Contemporary Video Practices*, 149-64. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berghaus, Günter. 2005. *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bieletto-Bueno, Natalia. 2019. «Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI». *El oído pensante* 7, n.º 2: 111-34.
- Biesenbach, Klaus. 2010. «Marina Abramović. The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present». En *Marina Abramović: The Artist is Present*, 12-21. New York: Museum of Modern Art.
- . 2016. «The Fundamentals of Endurance: Marina Abramović on How She Learned to Refuse the Body's Limits and Make Immortal Art». *Artspace*, 14 de septiembre de 2016. Consultado el 27 de mayo de 2018 [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/book\\_report/marina-abramovic-interview-klaus-biesenbach-54182](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/marina-abramovic-interview-klaus-biesenbach-54182)
- Biesenbach, Klaus, Jovana Stokić, Arthur C. Danto, y Chrissie Iles. 2010. *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art.
- Birdsall, Carolyn. 2009. «Earwitnessing: Sound Memory of the Nazi Period». En *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, editado por Karin Bijsterveld y José van Dijck, 169-81. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Birnbaum, Daniel, y Mechtild Widrich. 2007. *Sounding the Subject. Video Trajectories: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection and the New Art Trust*. Cambridge, Massachusetts: MIT List Visual Arts Center.
- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October* 110: 51-79.
- Blaetz, Robin. 2007. *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Duke University Press.

- Blanco, Julia Ramírez. 2018. «Regina José Galindo o el cuerpo como nación». *Boletín de Arte*, n.º 30-31: 519-32.
- Bloch, Dany. 1984. «Les vidéo paysages de Bill Viola». *Art Press* 80: 24-26.
- Block, Ursula, Michael Glasmeier, Daadgalerie, Haags Gemeentemuseum, y Centre national d'art contemporain de Grenoble. 1989. *Broken Music: Artists' Record Works*. Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD.
- Block, Ursula, Germano Celant, Hetty Huisman, Harry Ruhé, William Furlong, Gerald Lindahl, y Louwrien Wijers. 1987. *Sound Re visited: An Anthology Concerning Sound in Art / Geluid her zien: een anthologie over geluid in kunst*. VOID editions.
- Borggreen, Gunhild, y Rune Gade. 2013. *Performing Archives/Archives of Performance*, editado por Gunhild Borggreen y Rune Gade. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Bosseur, Jean-Yves. 2015. *Musique et arts plastiques : interactions au XXe et XXIe siècles*. Paris: Minerve.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brayshaw, Teresa, y Noel Witts. 2013. *The Twentieth Century Performance Reader*. Oxon & New York: Taylor and Francis.
- Brunow, Dagmar. 2015. *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: De Gruyter.
- Cantarella, Eva. 1994. «Women's Voice». *Thamyris* 1, n.º 1: 33-42.
- Carson, Ann. 1995. «The Gender of Sound». En *Glass, Irony and God*, 119-42. New York: New Directions.
- Carver, M. Heather. 1998. «Staging the Self: Feminist Performance Art and Autobiographical Performance». *Text and Performance Quarterly* 18, n.º 4: 394-400.
- Caton, Margaret. 1983. «The Classical Tasnif: A Genre of Persian Vocal Music». Tesis de Doctorado. University of California.
- . 2016. «Tasnif». *Encyclopædia Iranica*. Columbia University. Center for Iranian Studies.
- Celant, Germano, Anne Livet. 1977. *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*. Fort Worth, Texas: Fort Worth Art Museum.

- Chiu, Melissa. 2015. «Poetic History: An Interview with Shirin Neshat». En *Shirin Neshat: Facing History*, editado por Melissa Chiu y Melissa Ho, 33-37. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
- Chiu, Melissa, y Melissa Ho, eds. 2015. *Shirin Neshat: Facing History. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.*
- Christie's. 2019. «Marina Abramović's The Life — the world's first Mixed Reality performance artwork». Comunicado de prensa de la muestra *The Life* en la Serpentine Gallery. 10 -16 de febrero de 2019. Consultado el 15 de agosto de 2019 <https://www.christies.com/features/Marina-Abramovic-The-Life-10193-3.aspx>
- Cichocki, Nina. 2004. «Veils, Poems, Guns, and Martyrs: Four Themes of Muslim Women's Experiences in Shirin Neshat's Photographic Work». *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory & Culture* 4, n.º 1. Consultado el 15 de noviembre de 2019 <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/cichocki/161>
- Clarke, Eric. 1999. «Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P. J. Harvey». *Music Analysis* 18, n.º 3: 347-74.
- . 2005. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Claycomb, Ryan. 2012. *Lives in Play: Autobiography and Biography on the Feminist Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Conomos, John. 2016. «The Self-Portrait and the Film and Video Essay.» En *Imaging Identity. Media, Memory and Portraiture in the Digital Age*, editado por Melinda Hinkson. Acton: ANU Press.
- Cook, Nicholas. 1990. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2001. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online The Online Journal of the Society for Music Theory* 7, n.º 2. Consultado el 16 de julio de 2019 <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>
- Cox, Christoph, y Daniel Warner. 2004. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York & London: Continuum.
- Crogan, Patrick, y Samuel Kinsley. 2012. «Paying Attention: Towards a Critique of the Attention Economy». *Culture Machine* 13: 1-29.

- Cronn-Mills, Kristin Jean. 1997. «Performance and problematization in rhetorical culture: The example of Laurie Anderson». Tesis de Doctorado, Iowa State University.
- Cubitt, Sean. 1991. *Timeshift: On Video Culture*. London & New York: Routledge.
- Cusick, Suzanne. 2013. «Re-soundings: Hearing Worlds From the Global War on Terror». Conferencia presentada en *Sawyer Seminar*, Harvard University. Massachusetts. noviembre de 2013.
- Cypriano, Fabio. 2009. «Performance And Reenactment: Analyzing Marina Abramovic's Seven Easy Pieces». *Idanca.Net*, 2 de septiembre de 2009. Consultado el 4 de agosto de 2019. <http://beta.idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-eeasy-pieces-de-marina-abramovic/>
- Dabashi, Hamid. 2002. «Bordercrossings: Shirin Neshat's Body of Evidence». En *Shirin Neshat*, editado por RoseLee Goldberg y Giorgio Verzotti, 36-59. Milano & Torino: Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea-Charta.
- . 2019a. «The Gun and the Gaze. Shirin Neshat's Photography». En *Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture: Essays by Hamid Dabashi*, editado por Hamid Keshmirshekan, 139-144. London: Anthem Press.
- . 2019b. «Shirin Neshat. Transcending the Boundaries of an Imaginative Geography». En *Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture: Essays by Hamid Dabashi*, editado por Hamid Keshmirshekan, 167-196. London: Anthem Press.
- Dadi, Iftikhar. 2008. «Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 34 (1): 125-50.
- . 2011. «Transaesthetics in the Photographs of Shirin Neshat». En *The Migrant's Time: Rethinking Art History and Diaspora*, editado por Saloni Mathur, 227. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institut.
- Damadi, Seyyed Mohammad. 2002. «Vida y obra de Jalal-Din Muhammad Balkhi. Supremo poeta sabio persa». *Asociacion Española de Orientalistas* 38: 199-208.
- Daniels, Dieter, y Sandra Naumann, eds. 2015a. *Audiovisuology, A Reader, Vol. 1: Compendium*. Köln: Verlag Walther König.
- . 2015b. *Audiovisuology, A reader, Vol. 2: Essays*. Köln: Verlag Walther König.

- Danto, Arthur C. 2000. «Shirin Neshat by Arthur C. Danto». *BOMB Magazine*, 1 de octubre de 2000. Consultado el 10 de octubre de 2018 <https://bombmagazine.org/articles/shirin-neshat/>
- . 2010. «Danger and Disturbation. The Art of Marina Abramović». En *Marina Abramović: The Artist is Present*, 29-39. New York: Museum of Modern Art.
- Daub, Adrian. 2009. «Taceat Mulier in Theatro: Guntram, Schopenhauer, and the Female Voice». *The Opera Quarterly* 25, n.º 3-4: 230-46. .
- Davies, Stephen. 2005. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Denegri, Ješa. 1978. «Art in The Past Decade». En *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-78*, editado por Marijjan Susovski, 5-12. Zagreb: Gallery of Contemporary Art.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Devine, Erin C. 2011. «From Translation to Transgression: The Feminism(s) of Shirin Neshat». Tesis de Doctorado, Indiana University.
- Devictor, Agnès. 2015. «Iranian Film policy in a Global Context». En *Iranian Cinema in a Global Context. Policy, Politic, and Form*, editado por Peter Decherney y Blake Atwood, 13-31. New York & London: Routledge
- Diego, Estrella de. 2011. *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Downey, Anthony. 2007. «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics». *Third Text* 21, n.º 3: 267-75.
- Draxler, Helmut. 2009. «How Can We Perceive Sound as Art? The Medium and Code of the Audible in Museum Environments». En *See This Sound. Promises in Sound and Vision*, editado por Cosima Rainer, Stella Rollig, Dieter Daniels, y Manuela Ammer, 26-31. Köln: Lentos Kunstmuseum Linz; Walther König.
- Dunn, Leslie C., y Nancy A. Jones. 1996. *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Editado por Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elwes, Catherine. 2005. *Video Art: A Guided Tour*. London & New York: I.B. Tauris.

- Esfandiari, Haleh. 2004. «The Role of Women Members of Parliament, 1963-1988». En *Women in Iran From 1800 to the Islamic Republic*, editado por Lois Beck y Guity Nashat, 136-162. Urbana: University of Illinois Press.
- Evilley, Thomas. 1998. «Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?». En *Marina Abramović: Artist Body*, 14-25. Milano: Charta.
- Fabbri, Franco, Jonathan Sterne, Josep Martí, Anahid Kassabian, Marta García Quiñones, Ola Stockfelt. 2008. *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos.
- Fischer-Lichte, Erika. 2007. «Performance Art. Experiencing Liminality». En *Seven Easy Pieces*, 33-46. Milano: Charta - Solomon R. Guggenheim Museum.
- . 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Flinn, Caryl. 2001. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Fontán del Junco, Manuel, José Iges, Luis Maire, eds. 2016. *Escuchar con los ojos. Arte Sonoro en España, 1961-2016*. Palma: Fundación Juan March.
- Foster, Hal. 2006. «Chat Rooms». En *Participation*, editado por Claire Bishop, 190-95. Cambridge & Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press.
- Galindo, Regina José. s. f. «279 golpes». Consultado el 10 de septiembre de 2018. <http://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/>.
- García Arístegui, David. 2014. «Prólogo». En *Criminales del Copyright. Ley y cultura del sampling en la música digital*, editado por Kenbrew McLeod y Peter DiCola. Xixón: Hoja de Lata.
- García Quiñones, Marta. 2015. «Historical Models of Music Listening and Theories of Audition Towards an Understanding of Music Listening Outside the Aesthetic Framework». Tesis de Doctorado. Universitat de Barcelona.
- García Quiñones, Marta, Franco Fabbri, Elena Boschi, Amparo Lasén, y Francisco Cruces. 2008. «Modelos y Contextos de la Escucha». En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono.*, editado por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Genette, Gérard. 1993. «Fictional Narrative, Factual Narrative». En *Fiction and Diction*, 54-84. New York: Cornell University Press.

- Goldberg, RoseLee. 1995. «Here and Now». En *Marina Abramović: Objects, Performance, Video, Sound*, 11-18. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- . 2000. *Laurie Anderson*. New York: Harry N. Abrams.
- . 2002. «Shirin Neshat: Material Witness». En *Shirin Neshat*, editado por RoseLee Goldberg y Giorgio Verzotti, 66-69. Milano & Torino: Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea-Charta.
- . 2004. *Performance: Live Art Since 1960*. New York: Thames & Hudson.
- . 2011. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- Goldman, Francisco. 2006. «Regina José Galindo Interview». *BOMB Magazine*, 1 de enero de 2006. Consultado el 11 de diciembre de 2018. <https://bombmagazine.org/articles/regina-josé-galindo/>
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London & Bloomington: BFI Pub.
- Gordon, Mel. 1991. «Performance Artist / Art Performer: Laurie Anderson». En *Contemporary American Theatre*, editado por B. King, 195-204. London: Palgrave Macmillan.
- Goyarrola, Érika. 2018. «Poéticas de la emoción». En *Poéticas de la emoción*, 4-7. Barcelona: Obra Social La Caixa.
- Grundmann, Heidi. 1994. *Zeitgleich: Sound Installation and Media Composition in the Digital Age / Klanginstallation und Medienkomposition im digitalen Zeitalter*. Wien: Triton.
- Grupo de Apoyo Mutuo. 2008. «Informe Mujer Guatemala 2008-2016». Consultado el 17 de septiembre de 2018 <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/GAM-Mujer2008-2016.pdf>
- Gurshtein, Ksenya. 2016. «Part 1: The OHO Group, “Information”; and Global Conceptualism avant la lettre». *Post. Notes On Modern & Contemporary Art Around The Globe*. 25 de agosto de 2016. Consultado el 29 de julio de 2019 [https://post.at.moma.org/content\\_items/850-part-1-the-oho-group-information-and-global-conceptualism-avant-la-lettre](https://post.at.moma.org/content_items/850-part-1-the-oho-group-information-and-global-conceptualism-avant-la-lettre).
- Hailand, Tim, y Jorn. Weisbrodt. 2011. *One Day in the Life of Robert Wilson's The Life and Death of Marina Abramovic*. New York: Hailand Books.
- Heartney, Eleonor. 2007. «Shirin Neshat: Living Between Cultures». En *After the revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, editado

- por Eleanor Heartney, Helaine Poser, Nancy Princenthal y Sue Scott, 230-251. Munich: Prestel.
- Harris, Mark. 2009. «Pipilotti Rist's Music». En *Wishing for Synchronicity. Works by Pipilotti Rist*, 14-23. Houston: Contemporary Arts Museum Houston.
- Heddon, Deirdre. 2002. «Performing the Self». *M/C Journal* 5, n.º 5. Consultado el 3 de febrero de 2017 <http://journal.media-culture.org.au/0210/Heddon.php>
- . 2008. *Autobiography and Performance: Performing Selves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hegarty, Paul. 2015. *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. London & New York: Bloomsbury Publishing. Kindle.
- Hegyí, Lóránd. 2002. «Rehabilitation of History: Questioning the East. Myth, Prejudice, Illusion, Reality: Some Remarks on Art and Society in the Other Part of Europe». En *Marina Abramović*. Milano: Charta-Fondazione Antonio Ratti.
- Heuguet, Guillaume. 2017. «Itinéraire à travers le champ des sound studies». *Non Fiction: le portail des livres et des idées*. 9 de octubre de 2017. Consultado el 27 de mayo de 2018. <https://www.nonfiction.fr/article-8947-itineraire-a-travers-le-champ-des-sound-studies.htm>.
- Hickmott, Sarah. 2015. «(En) corps sonore: Jean-Luc Nancy's 'Sonotropism'». *French Studies* 69, n.º 4: 479-93.
- Ho, Melissa. 2015. «A State of In-Between: Shirin Neshat's Iran». En *Shirin Neshat: Facing History*, editado por Melissa Chiu y Melissa Ho, 11-25. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
- Howes, David. 2014. «Introduction to Sensory Museology». *Senses and Society*. 9, n.º 3: 259-267.
- Iges, José, José Manuel Costa, María Anduenza, Ramón González Arroyo, José Manuel Berenguer, Adolfo Núñez, Daniel Del Río, et al. 2015. *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*. Córdoba: Bandaàparte Editores.
- Iles, Chrissie. 1995. «Cleaning The Mirror». En *Marina Abramović: Objects, Performance, Video, Sound*, 21-34. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- . 1996. «Marina Abramovic», *Performance Research* 1 (2): 20-26



- . 2003. «Reflective Spaces: Film and Video in the Work of Joan Jonas». *TRANS> arts.cultures.media*. Consultado el 2 de abril de 2019 <http://www.transmag.org/mailler/essays.htm>
- Janus, Adrienne. 2011. «Listening: Jean-Luc Nancy and the "Anti-Ocular" Turn in Continental Philosophy and Critical Theory». *Comparative Literature* 63, n.º 2: 182-202.
- Jarosi, Susan. 2011. «The Image of the Artist in Performance Art: The Case of Rudolf Schwarzkogler». *Sztuka i Dokumentacja* 5: 63-82.
- Jensen, Mona. 2002. *Shirin Neshat*. Aarhus: Aarhus Kunstmuseum.
- Jonas, Joan. 2003. «Transmissions». En *Women, Art and Technology*, editado por Judy Malloy, 115-33. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Jones, Amelia. 1997. «Experiencing Performance as Documentation». *Art Journal* 56 (4): 11.
- . 1998. *Body Art/performing the Subject*. U of Minnesota Press.
- . 2006. *Self image: technology, representation, and the contemporary subject*. Oxon & New York: Routledge.
- Jones, Amelia, y Tracey Warr. 2010. *El cuerpo del artista*. London: Phaidon.
- July, Joël. 2013. «Les échos phoniques dans la chanson». Conferencia presentada en *Colloque international Figures du discours et contextualisation*. Université Nice Sophia Antipolis. 3-5 de octubre de 2013. Consultado el 25 de febrero de 2017. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01262646/document>
- Kaduri, Yael. 2016. «Introduction: Audiovisual Spaces of Physical Comprehension». En *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, editado por Yael Kaduri. New York: Oxford University Press.
- Kahn, Douglas. 1992. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. London: MIT Press
- . 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge & Massachusetts: MIT Press.
- Kaplan, Janet A. 1999. «Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović». *Art Journal* 58, n.º 2: 6-21.
- Karmel, Pepe. 1995. «Art in Review. Shirin Neshat Annina Nosei Gallery 100». *The New York Times*, 28 de octubre de 1995. Consultado el 15 de enero de 2020 <https://www.nytimes.com/1995/10/20/arts/art-in-review-363195.html>

- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. London: Routledge.
- . 2013. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Los Angeles: University of California Press.
- Kaye, Nick. 2007. *Multi-media: Video – Installation – Performance*. London: Routledge.
- Kendrick, Lynne, y David. Roesner, eds. 2011. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Cambridge: Cambridge Scholars Pub.
- Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klich, Rosemary, y Edward Scheer. 2012. *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Krauss, Rosalind. 1976. «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October* 1: 50-64.
- . 2007. «Who Comes After the Subject?» En *The Life & The Work: Art and Biography*, editado por Charles G. Salas, 28-33. Los Angeles: The Getty Research Institut.
- LaBelle, Brandon. 2006. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York & London: Continuum International.
- . 2014. *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York & London: Bloomsbury.
- . 2018a. «Listening: A Relational Body». En *Social Acoustic Research Project*. Bergen: Litteraturhuset.
- . 2018b. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press.
- Lacey, Kate. 2013. *Listening Publics The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. Cambridge and Malden: John Wiley & Sons.
- . 2017. «Auditory Capital, Media Publics and the Sounding Arts». En *The Routledge Companion to Sounding Art*, editado por Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, y Barry Truax, 213-22. London & New York: Routledge.
- Lander, Dan, Micah Lexier, y Blackwood Gallery. 1990. *Sound by artists*. Ontario: The Coach House Press.
- Larmon, Oraison H. 2018. *Franklin Furnance: Performance and Politics*. New York: HEMIPRESS.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

- . 1988. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2012. «Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario». En *Cineastas frente al espejo*, editado por Gregorio. Martín Gutiérrez, 238. Madrid: T & B editores.
- Lewis, Franklin D. 2014. *Rumi. Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalal al-Din Rumi*. London: Oneworld Publications.
- Licht, Alan. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications.
- . 2009. «Sound Art: Origins, Development and Ambiguities». *Organised Sound* 14, n.º 1: 3-10.
- Lilliestam, Lars. 2013. «Research on Music Listening: From Typologies to Interviews with Real People». *Volume!* 10, n.º 1: 109-10.
- LIMA. 2019a. «Marina Abramović, Balkan Baroque (registratie Biennale di Venezia)». Living Media Art (LIMA) Catalogue. Consultado el 14 de julio de 2019. <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849>
- . 2019b. «Marina Abramović, Freeing the Body». Living Media Art (LIMA) Catalogue. Consultado el 8 de junio de 2019b. <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-body/4487#>.
- . 2019c. «Marina Abramovic, Freeing the Voice (compilation version)». Living Media Art (LIMA) Catalogue. Consultado el 23 de julio de 2019c. <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-voice-compilation-version/729#>
- . 2019d. «Marina Abramovic & Ulay, AAA-AAA (Amsterdam)». Living Media Art (LIMA) Catalogue. Consultado el 23 de julio de 2019d. <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/aaa-aaa-amsterdam/733#>
- Lippard, Lucy R., y John Chandler. 2000. «The Dematerialization of Art». En *The Artist's Body*, editado por Warr & Jones. New York: Phaidon.
- Lisson Gallery. 2014. «Marina Abramović – *White Space Exhibition*». Comunicado de prensa de la muestra *White Space Exhibition* en la Lisson Gallery, 17 de septiembre al 1 de noviembre de 2014. Consultado el 15 de julio de 2019. <https://www.lissongallery.com/exhibitions/marina-abramovic-white-space>

- London, Barbara. 2009. «Minimal Music Gave us Maximal Video». *Art Forum* 47, n.º 7: 203-209
- Loos, Ted. 2019. «Art That Is Political and Personal». *The New York Times*, 12 de septiembre de 2019. Consultado el 15 de enero de 2020 <https://www.nytimes.com/2019/09/12/arts/shirin-neshat-artist.html>
- López-Cano, Ruben. 2013. «Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas». En *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 207-25. Madrid: UAM.
- Lund, Christian. 2011. «Pipilotti Rist: Positive Exorcism (Interview)». Video de Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. 05:26 min. Publicado en noviembre de 2011. Consultado el 3 de junio de 2019 <https://channel.louisiana.dk/video/pipilotti-rist-positive-exorcism>
- . 2017. «Marina Abramović Electricity Passing Through (interview)». Video de Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. 47:26 min. Publicado en marzo de 2017. Consultado el 13 de agosto de 2019 <https://channel.louisiana.dk/video/marinaabramovic-electricity-passing-through>
- Lynes, Krista Geneviève. 2012. *Prismatic Media, Transnational Circuits: Feminism in a Globalized Present*. Houndmills & New York: Palgrave Macmillan.
- MacDonald, Scott. 2004. «Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat». *Feminist Studies* 30, n.º 3: 620-59.
- Madrid, Alejandro. 2009. «Why Music and Performance Studies? Why Now? An Introduction to the Special Issue». *TRANS-Transcultural Music Review* 13. Consultado el 20 de diciembre de 2018. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>
- Man, Paul de. 1991. «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos: Boletín de información y documentación* 29: 113-18.
- Martí, Josep. 2002. «Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión». *TRANS-Transcultural Music Review* 6. Consultado el 10 de marzo de 2017. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/234/musicas-invisibles-la-musica-ambiental-como-objeto-de-reflexion>
- Martin, Stewart. 2007. «Critique of Relational Aesthetics». *Third Text*. 21, n.º 4: 369-386.

- Matt, Gerald. 2000. «In Conversation With Shirin Neshat». En *Shirin Neshat*, 11-29. Austria: Kunsthalle Wien - Serpentine Gallery London.
- Matthews, Luke. 2019. «The Interpretative Gesture: Heiner Goebbels And The Imagination Of The Public Sphere». Tesis de Máster, University of Melbourne.
- Maur, Karin von. 1999. *The Sound of Painting*. London & New York: Prestel Verlag.
- McClary, Susan. 1991. «This is Not a Story My People Tell. Musical Time and Space According Laurie Anderson». En *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McKenzie, Karen, y Mary F. Williamson. 1980. «Update: Canadian Art and Artists' Magazines». *ARLIS/NA Newsletter* 8, n.º 2: 33-36.
- Media Art Net. 2004a. «Abramović, Marina: Rhythm 10». Media Art Net. Consultado el 25 de mayo de 2019 <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/>
- . 2004b. «Campus, Peter: Interface». Media Art Net. Consultado el 13 de marzo de 2019. <http://www.medienkunstnetz.de/works/interface/>
- . 2004c. «Campus, Peter: mem». Media Art Net. Consultado el 13 de marzo de 2019. <http://www.medienkunstnetz.de/works/mem/#reiter>
- . 2004d. «Nauman, Bruce: Live-Taped Video Corridor». Media Art Net. Consultado el 13 de marzo de 2019. <http://www.medienkunstnetz.de/works/live-taped-video-corridor/video/1/>
- Meigh-Andrews, Chris. 2006. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. New York & London: Berg Publishers.
- Meintjes, Louise. 2019. «Ululation». En *Remapping Sound Studies*, editado por Gavin Steingo y Jim Sykes, 61-76. Duke University Press.
- Melkonian, Neery. 1998. «A Not-Yet-Named Third Space». En *Turbulent*, 1-11. New York: Whitney Museum of American Art.
- Metrópolis. 2005. «Shirin Neshat». Video de Radio Televisión Española. 26:29min. Publicado el 16 de noviembre de 2005. Consultado el 2 de febrero de 2018 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-shirin-neshat/742216/>
- Metrópolis. 2018. «Laurie Anderson». Video de Radio Televisión Española. 25:11 min. Publicado el 26 de noviembre de 2018. Consultado el 15 de julio de

- 2019 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-laurie-anderson/4859818/>
- Milani, Farzaneh. 1992. *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. New York: Syracuse University Press
- . 2001. «The Visual Poetry of Shirin Neshat». En *Shirin Neshat*, 6-13. Milano: Charta.
- Modern Art Galerie Wien. 1979. *Audio Scene '79: Veranstaltungsreihe zum Thema & Sound, Medium der Bildende Kunst*. Wien: Modern Art Galerie Wien.
- Mottahedeh, Negar. 2003. «After-Images of a Revolution». *Radical History Review* 192, n.º 86: 183-92.
- Museum of Modern Art. 1979. «Museum Exhibition Features Works Incorporating Sound». Comunicado de prensa no. 42 para la muestra *Sound Art exhibition*, 25 de junio – 5 de agosto de 1979, MoMA Archives Exh. 1266.
- . 2010a. «Marina Abramović. Balkan Baroque. 1997». Podcast de Marina Abramović: The Artist Is Present (Web). 01:36 min. Consultado el 16 de agosto de 2018 <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>
- . 2010b. «Marina Abramović: The Body as Medium». 01:40 min. Video de You Tube. Publicado el 31 de marzo de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=OUrwdqwzqMU>
- Nancy, Jean-Luc. 1996. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée.
- . 2002. *A l'écoute*. Paris: Galilée.
- Nannucci, Maurizio. 1989. *D.i.s.c.o.t.h.è.q.u.e: expériences sonores d'artistes*. Villeurbanne: La Maison du Livre, de l'image et du son.
- O'Hagan, Sean. 2010. «Interview: Marina Abramović». *The Guardian*, 3 de octubre de 2010. Consultado el 10 de agosto de 2019 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>.
- O'Reilly, Sally. 2009. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.
- Obrist, Hans Ulrich. 2001. «I Rist, You Rist, She Rists, He Rists, We Rist, You Rist, They Rist, Tourist: Hans Ulrich Obrist in Conversation with Pipilotti Rist'». En *Pippilotti Rist*, editado por Peggy Phelan, Hans Ulrich Obrist, y Elisabeth Bronfen, 8-28. London: Phaidon Press.

- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Pagé, Suzanne, Franck Popper, y René Block. 1980. *Écouter par les yeux: objets et environnements sonores*. Editado por A.R.C. Musée d'Art moderne. Paris: A.R.C. Musée d'Art moderne.
- Pardo, Carmen. 2012. «En los arenales del arte sonoro». *Arte y Políticas de Identidad* 7: 15-28.
- Parramon Rubio, Pere. 2007. «La representación de l'espai domèstic en l'obra d'artistes contemporànies del món islàmic». En *Espais interiors: casa i art des del segle XVIII al XXI = Espaces intérieurs: la maison et l'art (XVIII-XXIè siècles)*, editado por Rosa Creixell, Teresa M. Sala, Esteban Castañer Muñoz, y Txatxo. Sabater Andreu, 426-32. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.
- Pascual-Leone, Alvaro, y Nina Levent, eds. 2014. *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Pejić, Bojana. 1998. «Bodyscenes: An Affair of the Flesh». En *Marina Abramović: The Artist Body. Performances 1969-1998*, 26-40. Milano: Charta.
- . 2002. «Balkan for Beginners». En *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950*, editado por Laura Hoptman y Tomas Pospiszyl, 325-39. New York: The Museum of Modern Art.
- Pérez Ornia, José Ramón. 1991. *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Madrid: RTVE SERBAL.
- Perrott, Lisa, Holly Rogers, y Carol Vernallis. 2016. «Beyoncé's Lemonade: She Dreams in Both Worlds». *Film International Online*. 2 de junio de 2016. <http://filmint.nu/?p=18413&fbclid=IwAR1XQXAJtNuxlywdH8fTz5Qo4ui6i6NSLA0lxaGijSfk3WjUTqnVz04qhL0>.
- Pešić, Nikola. 2018. «New Age Healing in Marina Abramović's Art». En *Esotericism, Literature, and Culture in Central and Eastern Europe. Second Conference of Central and Eastern European Network for the Academic Study of Western Esotericism*, editado por Nemanja Radulović, 241-57. Belgrado: Universidad de Belgrado.
- Pfeffer, Susanne. 2018. «In a Solipsistic Choir». German Pavilion 2017. 2018. Consultado el 28 de mayo de 2018 <http://www.deutscher-pavillon.org/>.

- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge.
- Prado, Marcela. 2011. «Debate crítico alrededor de la Estética Relacional». *Disturbis* 10. Consultado el 27 de julio de 2019. <https://www.raco.cat/index.php/Disturbis/article/view/295905>
- Rainer, Cosima, Stella Rollig, Dieter Daniels, y Manuela Ammer, eds. 2009. *See This Sound: Promises in Sound and Vision*. Köln: Lentos Kunstmuseum Linz; Walther König.
- Ramírez Tur, Víctor. 2015. «Muerte, guerra y sacrificio en la performance europea». En *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, editado por Lourdes Cirlot y Laia Manonellas, 113-36. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Ramírez, Mari Carmen (1996) «Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation». En *Thinking About Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce. W. Ferguson, y Sandy Nairne, 21-38. London & New York: Routledge.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- . 2006. «Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory». En *Film Fables*, 157-70. Oxford and New York: Berg.
- . 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions.
- Renov, Michael. 1996. «Video Confessions». En *Resolutions: Contemporary Video Practices*, editado por Michael Renov y Erika. Suderburg, 78-101. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ricci, Clarissa. 2013. «La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma». Tesis de Doctorado. Università Ca' Foscari Venezia.
- Richards, Mary. 2010. *Marina Abramović*. New York: Routledge.
- . 2018. *Marina Abramović*. New York: Routledge.
- Rogers, Holly. 2011. «The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music». *Journal of the Royal Musical Association* 136, n.º 2: 399-428.
- . 2013. *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Rosen, Barry. 1980. *A Sound Selection: Audio Works by Artists: A Traveling Exhibition*. New York: University of Hartford.



- Rounthwaite, Adar. 2008. «Veiled Subjects: Shirin Neshat and Non-liberatory Agency». *Journal of visual culture* 7, n.º 2: 165–180.
- Ruiz, Cristina. 2018. «Shirin Neshat». *The Gentlewoman* nº17. Consultado el 15 de enero de 2020 <https://thegentlewoman.co.uk/library/shirin-neshat>
- Rush, Michael. 2007. *L'art vidéo*. 3ra ed. Paris: Thames & Hudson.
- Salas, Charles G. 2007. «Introduction: The Essential Myth?» En *The Life & The Work: Art and Biography*, editado por Charles G. Salas, 1-27. Los Angeles: The Getty Research Institut.
- San Cristóbal, Úrsula. 2018. «¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en Humanidades y en música.» *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 13, n.º 1: 207-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6268430>
- Sanchez Pons, Xavi. 2017. «Jonas Akerlund, entrevistamos y repasamos la carrera del realizador». *Mundo sonoro*, 9 de mayo de 2017. Consultado el 5 de julio de 2019 <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/jonas-akerlund/>
- Sayre, Henry M. 1989. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scanlan, Joe. 2005. «Traffic Control: Joe Scanlan on Social Space and Relational Aesthetics». *Artforum International* 43, n.º 10: 123.
- Schechner, Richard. 2015. *Performed Imaginaries*. New York: Routledge.
- Schmidt, Leigh Eric. 2000. *Hearing Things: Religion, Illusion, and the American Enlightenment*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Schneemann, Carolee. s. f. «Carolee Schneemann: Fuses, 1965». Consultado el 26 de abril de 2019. <http://www.caroleeschneemann.com/fuses.html>.
- Selektion. s. f. «Achim Wollscheid - (selected) projects». Selektion. Consultado el 10 de julio de 2019. <http://www.selektion.com/members/wollscheid/default.htm>.
- Shepherd, Jack. 2016. «Beyonce accused of stealing Pipilotti Rist's visuals for "Hold Up" music video». *The Independent*, 3 de mayo de 2016. Consultado el 19 de junio de 2018 <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/beyonce-accused-of-stealing-pipilotti-rist-visuals-for-hold-up-music-video-a7010966.html>

- Sheybani, Shadi. 1999. «Women of Allah: A Conversation with Shirin Neshat». *Michigan Quarterly Review* 38: 204-216.
- Shtromberg, Elena. 2015. «Amnesty and Justice for All: The Art of Regina José Galindo». *Los Angeles Review of Books*, 21 de febrero de 2015. Consultado el 15 de agosto de 2018 <https://lareviewofbooks.org/article/amnesty-justice-art-regina-jose-galindo/#!>
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sieglohr, Ulrike. 2007. «Sonic Hybridity and Visual Dualism in the Work of Sussan Deyhim and Shirin Neshat». *Music, Sound and the Moving Image* 1, n.º 1: 73-93.
- SKC, Studentski kulturni centar Beograd. 2009. «Ovde, na ovom mestu Marija Abramović je...» [www.skc.org.rs](http://www.skc.org.rs), 16 de mayo de 2009. Consultado el 20 de agosto de 2019 <https://www.skc.org.rs/14-redakcije/abeceda-skac-a/364-ovde-na-ovom-mestu-marija-abramovic-je.html>
- Smith, Mark M. 2004. *Hearing History: A Reader*. London: University of Georgia Press.
- Smith, Matthew Ryan. 2014. «Relational Maneuvers in Autobiographical Video Art». *Biography* 37, n.º 4: 953-73.
- Smith, Robert, y Robert Wilhite. 1979. *Sound: An Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Spaces*. Los Angeles Institute of Contemporary Art.
- Sorolla-Romero, Teresa, y Iván Bort Gual. 2018. «A lo largo de la atalaya: el travelling descreído del opening de The Young Pope (Paolo Sorrentino, 2016)». *Millars: espai i història* 45, n.º 2: 147-74.
- Spielmann, Yvonne. 2008. *Video: The Reflexive Medium*. Cambridge & Massachusetts: MIT Press.
- Spiers, Emily. 2018. *Pop-feminist Narratives: The Female Subject Under Neoliberalism in North America, Britain, and Germany*. Oxford: Oxford University Press.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Duke University Press.
- Stiles, Kristine. 1990. «Notes on Rudolf Schwarzkogler's Images of Healing». *White Walls: A Magazine of Writings by Artists* 25: 13-26.

- . 2016. «Cloud With its Shadow: Marina Abramović». En *Concerning Consequences: Studies in Art, Destruction, and Trauma*. London & Chicago: University of Chicago Press.
- Stokić, Jovana. 2010. «The Art of Marina Abramović. Leaving the Balkans. Entering the Other Side». En *Marina Abramović: The Artist is Present*, 23-27. New York: Museum of Modern Art.
- . 2014. «Beuys's Lesson in Belgrade». *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe. Museum of Modern Art*, 25 de noviembre de 2014. Consultado el 12 de diciembre de 2018 [https://post.at.moma.org/content\\_items/554-beuys-s-lesson-in-belgrade](https://post.at.moma.org/content_items/554-beuys-s-lesson-in-belgrade)
- Sturken, Marita. 1996. «The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions». En *Resolutions: Contemporary Video Practices*, editado por Michael Renov y Erika. Suderburg, 1-12. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Subotnik, Rose Rosengard. 1996. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Suchenski, Richard I. 2016. *Projections of Memory: Romanticism, Modernism, and the Aesthetics of Film*. New York: Oxford University Press.
- Susovski, Marijan. 1978. *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*. Zagreb: Gallery of Contemporary Art.
- Šuvaković, Miško. 2017. «Beyond Borders. John Cage, Cold War Politics and Artistic Experimentation in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia». En *Neo-Aesthetic Theory: Complexity and Complicity Must Be Defended*, 115-26. Vienna: Hollitzer.
- Schwabsky, Barry. 1995. «Shirin Neshat Anina Nosei Gallery». *ArtForum* 34: 88.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana, y Marcela Fuentes. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tehran Times. 2007. «France to present Chevalier medal to Shahram Nazeri - Tehran Times». *Tehran Times*, 29 de septiembre de 2007. Consultado el 20 de junio de 2018 <https://www.tehrantimes.com/news/153959/France-to-present-Chevalier-medal-to-Shahram-Nazeri>
- Tijardović, Jasna. 1978. «Marina Abramović, Slobodan Milivojevic, Nesa Paripović, Zoran Popovic, Rasa Todosijević, Gergelj Urkom». En *The New*

- Art Practice in Yugoslavia 1966-78*, editado por Marijan Susovski, 59-63. Zagreb: Gallery of Contemporary Art.
- Thornton, Sara. 2014. *33 Artists in 3 Acts*. London: Granta Books. Kindle.
- Trower, Shelley. 2012. *Senses of Vibration. A History of the Pleasure and Pain of Sound*. London: Continuum.
- Varela, Florencia. 2010. «El autorretrato videográfico». *Revista de Humanidades Universidad Nacional Andrés Bello* 21: 69-85.
- Vergine, Lea. 1976. *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*. Milano: Skira.
- Vergo, Peter. 2010. *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts From the Romantics to John Cage*. New York: Phaidon
- Vernallis, Carol. 2016. «Beyoncé's Lemonade, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video: "The Past and the Future Merge to Meet Us Here"». *Film Criticism* 40, n.º 3. Consultado el 29 de agosto de 2018 <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.315/--beyonce-s-lemonade-avant-garde-aesthetics-and-music-video?rgn=main;view=fulltext>
- Vertozzi, Giorgio. 2002. «Shirin Neshat: Ciò che parla sempre in silenzio è il corpo». En *Shirin Neshat*, editado por RoseLee Goldberg y Giorgio Verzotti, 71-74. Milano & Torino: Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea-Charta.
- Vetrocq, Marcia E. 1997. «The 1997 Venice Biennale: A Space Odyssey». *Art in America*, septiembre, 66-77.
- Vettese, Angela, Marina Abramović, Giacinto Di Pietrantonio, Anna Daneri, y Lóránd Hegyi. 2002. *Marina Abramović*. Milano: Charta- Fondazione Antonio Ratti.
- Vitali, Valentina. 2004. «Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat», *Women: A Cultural Review* 15, n.º 1: 1-18.
- Voegelin, Salomé. 2014. «Soundwalking the Museum: A Sonic Journey through the Visual Display». En *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, editado por Nina Levent y Alvaro Pascual-Leone, 119-30. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Walsh, John. 2003. «Emotions in Extreme Time». En *Bill Viola The Passions*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

- Westcott, James. 2010. *When Marina Abramović Dies: A Biography*. Cambridge: MIT Press.
- Westgeest, Helen. 2016. *Video Art Theory: A Comparative Approach*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Widrich, Mechtild. 2007. «Stars and Dilettantes: On the Voice in Video Art». En *Sounding the Subject. Video Trajectories: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection and the New Art Trust*, 12-32. Cambridge, Massachusetts: MIT List Visual Arts Center.
- Woolfe, Zachary. 2015. «Review: In 'Goldberg,' Marina Abramovic and Igor Levit Blend Classical Music and Performance Art». *The New York Times*, 8 de diciembre de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/12/09/arts/music/review-in-goldberg-marina-abramovic-and-igor-levit-blend-classical-music-and-performance-art.html>
- Wymer, Roland. 2005. *Derek Jarman*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Zabel, Igor. 1998. «Signos de un mundo dividido». *Arte y Parte* 15: 16-19.
- Zavarzina, Olga, y Masha Froliak. 2016. «Interview with Marina Abramovic, Goldberg, Park Avenue Armory, New York». *Aesthetica Magazine*, 20 de enero de 2016. Consultado el 20 de agosto de 2019 <https://www.aestheticamagazine.com/interview-with-marina-abramovic-goldberg-park-avenue-armory-new-york/>
- Zaya, Octavio. 1998. *Shirin Neshat: In Between*. Kassel: Museum Fridericianum.
- . 1998. «En medio». *Arte y Parte* 15: 10-15.
- . 2005. «Una exterioridad de lo interno». En *Shirin Neshat. La última palabra/ The Last Word*, 14-28. Milano: Charta - Museo de Arte Contemporánea de Castilla y León.

## Film

- Heart Of A Dog*. 2015. Dir. Laurie Anderson. DVD. Dogwoof Ltd.
- RiP!: A remix manifesto*. Dir. Brett Gaylor. Archivo digital. EyeSteelFilm.
- The Artist Is Present*. 2012. Dir. Matthew Akers. DVD. HBO Documentary Films.
- Women Without Men*. 2009. Dir. Shirin Neshat. DVD. Karma Films.