



Performance y palabra. Un espacio pendiente¹

Francisca García²

Probablemente la ambigüedad de la performance incidió en su exclusión de la historia del arte, pero, a la vez, en la consolidación actual de un campo de trabajo artístico prolífico que emerge desde la encrucijada disciplinaria. Cercana al teatro y las artes escénicas por el uso del cuerpo como soporte de expresión principal; emparentada con la literatura por la escritura y uso de textos en acción; esta es también afín a las experimentaciones propias de las artes visuales en el uso de diversos medios, como el sonido, la imagen o el video. Llamada también “arte vivo”, “arte de acción”, o incluso “accionismo”, la performance se instala como un espacio de saber y un campo de investigación artística que hoy puede aportar reflexiones claves a los debates de arte y política y de arte y ciencia. A continuación, transcribimos junto a Sophie Seita –performer, poeta y académica–, un fragmento de nuestra conversación aún en curso, en la cual vamos transitando por distintos nudos: las relaciones entre arte y academia, la interdisciplina, la traducción idiomática y cultural, la noción de autoría, la estrategia de la participación y, en definitiva, en algunas de las transformaciones actuales de la cultura contemporánea que nos desafía el paradigma de la globalización.

¹ Todas las imágenes cortesía de Sophie Seita.

² mfranciscagarcia@gmail.com

Francisca García: *My Little Enlightenment Plays* es el título de tu próxima exposición. Considero que este proyecto llega en tiempos de cambio, marcados por la redefinición del conocimiento con sus disciplinas tradicionales, también de los valores del arte. ¿En qué consisten estos iluminismos a escala doméstica?

Sophie Seita: Elegí ese título debido a la obvia yuxtaposición de “pequeño” y lo que supuestamente es un movimiento o período tan grandioso como la Ilustración. La formulación es, por supuesto, irónica y satírica: ¿qué es “un poco” de iluminación? ¿Cuáles son estos pequeños momentos de dicha, revelación y transformación? ¿Cómo un tipo de autocuidado, tal vez? ¿Una pedagogía? A menudo, las cosas pequeñas son preciosas. Y, como ha sugerido la crítica Sianne Ngai, en la ternura reside la posibilidad de violencia. Podríamos aplastar el objeto precioso. Pero detrás de mi título y del proyecto también hay una cuestión seria: ¿qué pueden o no pueden afectar o decir las cosas pequeñas?

FG: Justamente la palabra “Play”, que es polisémica en los distintos idiomas, permite jugar con las referencias.

SS: *Plays* en el título debe tomarse como un sustantivo (“obra”) y una acción (“jugar” o “interpretar”, en el caso de los sonidos). Con esto vemos la caparazón o la cáscara del teatro, pero sin el teatro. Se trata de una teatralidad dichosa en la que “mi pequeña ilustración/iluminación” emerge y se toca como una melodía de mi cabeza, una melodía para bailar. Para ello me apropio y hago mías las referencias literarias y filosóficas canónicas del periodo de la Ilustración, y las combino con lo que ahora llamamos “pseudociencia”, o los saberes esotéricos, ocultos (astrología, cura de manos, meditación, simbolismo de colores). Todos esos saberes fueron formas tempranas de ciencia y erudición durante la Ilustración. Me atrajo *el lenguaje* de estos textos esotéricos y científicos: hay mucha poesía en los horóscopos, por ejemplo. Para una de mis performances, reescribí la carta natal de Karl Marx que encontré en un sitio web de astrología; en otra, trabajo a partir de la teoría de los colores de Goethe, como si estuviera describiendo personajes que se encarnan en vestuarios y movimiento en mi obra. Estoy fascinada con lo que el lenguaje puede iluminar, sacar a la luz: esa es la capacidad del lenguaje, a través de la escritura y el sonido.



Fig. 2. Sophie Seita, *My Little Enlightenment Plays* ("Mis pequeños juegos de iluminación/ mi pequeña Ilustración"). juega"), septiembre 2017, Arnolfini, Bristol. Foto: Lúa Ribeira.

FG: Es curioso que *Aufklärung* o *Enlightenment*, en castellano se traduce como "Ilustración", un término inexacto, traicionero. Es una ironía que ni esta palabra pueda ser leal a la utopía universalista. Pienso que la Ilustración no fue un periodo solo europeo, pero tampoco universal. En el caso de América Latina se trata de efectos que marcaron las derivas institucionales de la cultura y la estructura de los países. Como un tipo de "Ilustración-a-distancia".

SS: Sí, absolutamente, los ideales presuntos y los sueños universales de la Ilustración seguían siendo prejuiciosos contra las mujeres y las comunidades no-blancas. Era un período lleno de misoginia y etnocentrismo. Por supuesto, 'ilustración' me hace pensar en dibujar, en colorear, y una de mis performances y videos de la serie se llama *Emilia Galotti's Colouring Book of Feelings*. Se podría decir que estoy "ilustrando" la Ilustración, redibujándola, que es una forma de traducción, ¿no? Estoy agregando un poco de color, también la estoy haciendo

queer. Y en inglés y español la Edad Media también se la llama “La Edad Oscura”. Así que la Ilustración y su legado (como nuestro vocabulario histórico y teórico y artístico y nuestros modos de descripción) están arraigados en sus binarios: claridad / oscuridad, razón / emoción, hombre / mujer, naturaleza / artificio, y agregaría algunas otras oposiciones con las que juego en mis performances: lo sólido / lo inestable, marcos / exceso, o líneas limpias / ornamento.

Es interesante que lo llames “una iluminación-a-distancia” porque, desde hace bastante tiempo, me había preguntado cómo mantener visibles mis influjos brechtianos y al mismo tiempo, permitir una transformación más personal a través del encantamiento (que por supuesto es muy anti-brechtiano). Así que, en mi práctica artística de performance, espero que sea posible producir un “encantamiento informado / iluminado”, que incorpore lo racional y que a la vez no excluya la magia.

FG: Me interesa la relación entre ritual y performance porque ambas se fundan en una idea de participación y apertura hacia lo colectivo, sin embargo, en tu trabajo valoras la vigencia de la audiencia, del rol del espectador, ese distanciamiento.

SS: A mí también me interesa la proximidad de la performance al ritual, lo que nos lleva otra vez a la transformación de una persona o una comunidad. La pregunta que me interesa es si la audiencia necesita participar activamente en una performance para poder ser transformada. En el contexto latinoamericano y específicamente en Chile, probablemente ambas estamos pensando en las performances poderosas de Cecilia Vicuña, que lleva el ritual hacia un contexto de arte visual o poesía. En este mismo sentido, estoy pensando en el collage poético de M. NourbeSe Philip titulado *Zong*, que arranca desde la imagen de un barco de esclavos africanos, a quienes ella dedica un velatorio. También pienso en la bailarina Jamila Johnson-Small y su proyecto de *Last Yearz Interesting Negro*, en el que experimenta con estados de trance a través del baile. Todos estos son ejemplos de ese tipo de apertura, o diálogo participativo, que describes inicialmente.

Pensando en el debate sobre el arte participativo o interactivo más generalmente, sin embargo, yo soy alguien que también aboga por el poder de “la cuarta pared”. Con eso no me refiero a un ilusionismo irresponsable, sino a una distancia entre artistas y el público que puede emplearse para activar el pensamiento y reconocimiento, pero también motivar la sensibilidad y la emoción. El distanciamiento puede también implicar romper la cuarta pared (a través de estrategias como: comentarios autorreflexivos, direcciones a la audiencia,

etcétera), pero manteniendo un mundo performativo separado o un ritmo distinto performativo. Esto opera al contrario de algunos intentos/obras de participación de la audiencia que me dejan absolutamente fría. Hoy hay tantas obras consideradas interactivas y, por lo tanto, “más democráticas”, y todo lo que sucede es que el público puede apretar algunos botones, probablemente a través de una proyección de video en directo o con un kit de realidad virtual muy cool. No quiero parecer demasiado despectiva. Al mismo tiempo ese tipo de obra artística podría ser muy interesante. En última instancia depende de la intención, de los contextos culturales, institucionales y biográficos, y la ejecución estética de cada obra.

FG: De una u otra forma, en ambos casos (si es que acaso no hay otros más) estas estrategias participativas terminan por transformar el concepto de autoría y, también, diluyen los límites entre ficción y realidad.

SS: Estoy de acuerdo. En las performances que componen *My Little Enlightenment Plays* estaba pensando en cómo podía generar, desde la poesía y la performance, un tipo de comunidad diferente en el espacio y el tiempo. Para ello colaboré con artistas que hicieron escenografías, accesorios y vestuarios y con un músico que compuso obras para este trabajo. Estaba intrigado cómo mi texto original y mis ideas podrían ser traducidas a otros medios y con la ayuda de otras personas, como extensiones transmediales.

El reparto de performers, a su vez, está integrado por artistas, directores y escritores, todos fabulosos que aportan sus propias prácticas y experiencias a este trabajo. Como Emma Attwood, con quien trabajo hace tiempo entre Londres y Nueva York. Es un verdadero regalo poder forjar amistades a través de la performance. Y algo muy importante, dado que son artistas en lugar de actores, siempre hay algo en sus personalidades y sus cuerpos que llevan con ellxs en cada carácter o personaje. A veces, también llevan con ellxs la sombra de un personaje que interpretaron en una performance anterior, que se puede convertir en una especie de broma intertextual. Es como una transmigración performativa de las almas. ¿Tiene sentido? En algunos casos, también están actuando como ellos mismos.

FG: Un tipo de trabajo que impacta continuamente tu propia subjetividad, tu trabajo y tu biografía.

SS: Ciertamente yo estoy realizando versiones de mí misma, aunque probablemente no sea muy obvio para muchas personas. Mi obra es una forma de abstracción



autobiográfica o una autobiografía de mi lectura. Por eso me acomoda la performance. Puedo escribir personajes o situaciones que no funcionarían en un poema, que como género sigue siendo leído personalmente o no se adapta tan bien a múltiples puntos de vista. O, por eso también, me encanta trabajar con materiales históricos y collage: a menudo puedes llegar a una forma de verdad o algo intensamente personal mucho mejor cuando está mediado. Hay una línea autorreferencial en mi texto y performance *Emilia Galotti's Colouring Book of Feelings*, en el que un personaje dice: “Básicamente pienso en el lenguaje de otras personas”. Todxs lo hacemos, todo el tiempo, pero mi proyecto a partir de la Ilustración genera este pensar-por-leer como su modelo poético y performativo.

Fig. 3. Sophie Seita, *Emilia Galotti's Colouring Book of Feelings*, julio 2018, Bargehouse/Oxo Tower, Londres. Foto fija de video: Sam Tierney.

FG: “¿Qué pueden los cuerpos?”. Esa pregunta de Spinoza me interesa en un momento en donde el arte rebasa sus límites históricos y los discursos manipulan nuestros modos de actuar y de vivir.

SS: Sí, tuve en mente esa cita de Spinoza cuando escribí la tercera pieza de la serie sobre la Ilustración: *Emilia Galotti's Coloring Book of Feelings*. Junto a la fabulosa diseñadora de vestuario de mi proyecto, Kat Addis, pensamos mucho sobre cómo los vestuarios podrían encarnar una modularidad. Cómo las formas abstractas pueden permitir diferentes formas de movimiento e interpretación. Los cuerpos, para Spinoza, se definen por su encuentro con el material.

Desde una perspectiva política, creo firmemente que arte y escritura pueden cambiar nuestras formas de estar, vivir, pensar y sentir. Pero simplemente no hay una fórmula que todos podemos seguir y, ¡listo! Aquí está la revolución. Y lo que hubiera “funcionado” para una persona a lo mejor no funcionaría para otra persona, o lo que pudo haber afectado el discurso, las personas e instituciones hace diez o cien años, hoy debe ser revisado.

Para volver a Spinoza “¿qué pueden los cuerpos?”. Creo que pueden hacer mucho. A menudo recomiendo a mis estudiantes leer al artista Gordon Hall, que ha escrito una fantástica “lecture performance”, *Object Lessons: Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture* (“Lecciones de objetos: pensando la varianza de género a través de una escultura minimalista”), sobre cómo la escultura minimalista podría enseñarnos otras formas de pensar los cuerpos y el género, lo que podría ofrecer nuevos o diferentes marcos conceptuales respecto de sexualidades disidentes. La abstracción podría invocar un cuerpo, sugiere Gordon, que no necesita encajar en las categorías convencionales o no necesita ser útil. No podemos leer los cuerpos de la forma en que leemos o usamos una silla.

Creo que la abstracción propia del lenguaje poético puede ofrecer algo similar, la posibilidad imaginativa.

FG: “buff rouge and my feet/ romantic badges I was bad-lucked bacteria that though Cried / booting, went cold under poultry”. Es un verso de tu libro de poesía *Meat (Carne)* ¿Cuáles son las comunidades del futuro que imagina este poemario?

SS: El poemario imagina una comunidad que trasciende el dominio del ser humano sobre el animal. Una comunidad en la que no dependemos del uso y la explotación de los animales para nuestro sustento, placer o entretenimiento. Eso incluye los efectos secundarios de la agricultura (para productos lácteos o

carne) como un problema ecológico masivo. Es un libro propiamente utópico. Mi obra activista más explícita. Tienes razón al ver ese vínculo entre las jaulas de los animales y las jaulas de los esclavos y las jaulas invisibles de formas idealizadas de feminidad / masculinidad, que aún nos mantienen cautivos todos los días.

En ese pasaje de mi poema, estaba pensando en *The Dialectic of Enlightenment* de Adorno y Horkheimer, en la que discuten el hecho de que Circe convirtió a los compañeros de Odiseo en cerdos (tratando a sus abusadores patriarcales de la misma forma en que ellos la trataron). La comparación entre aves y cuerpos humanos es de Homero: quién describe el castigo de las sirvientas que trabajan como prostitutas: eran colgadas. Y Homero las compara con las aves atrapadas cuyos pies se contraen. En los cuentos de hadas, convertirse en un animal siempre es visto como un castigo. Adorno y Horkheimer también ven un paralelismo con el fascismo: para ellos, la fascinación fascista por los animales, la naturaleza y los niños es una ternura falsa, básicamente dice “esta mano puede destruir” (es una cita de su libro).

Cuando escribía *Meat*, también leí un ensayo sobre Robinson Crusoe y estaba pensando en la noción de la mano que domina, que es un gesto colonial. Crusoe se convierte en rey de su dominio (que es una isla frente a la costa de Venezuela, según la novela de Daniel Defoe, no la isla chilena que lleva ese nombre hoy), mediante el confinamiento de no-humanos a su alrededor, solo algunos de los cuales reciben favores especiales (gatos), otros se comen. Es a través de sus manos, al emplear su mano de obra, que el colonizador, el patriarca, convierte algo en su propiedad (como lo describe John Locke en *El segundo tratado del gobierno civil*). Entonces, sí, estas diversas formas de subyugación se enredan en mi libro *Meat*.

FG: Desde el punto de vista de la traducción, y pasando ya a tu trabajo como traductora de poesía: ¿trasladar o traicionar? ¿Qué sentido tiene hoy continuar con el trabajo con el poema y cuál sería su potencia?

SS: La traducción desde la perspectiva metafórica y etimológica (del latín *traducere*) siempre implica un traspaso, una travesía, un desplazamiento de un lugar a otro. Para mí la traducción es una forma importante de diálogo. Una conversación con y a través de la lengua. Solo podría pensar en la traducción como una “traición” si creería en una sola interpretación y eso es anticuado y defiende la ideología del autor único, en lugar de ver al traductor como un segundo autor. La traducción siempre transforma la obra en algo diferente. Y eso es algo para apreciar. Esta multiplicidad, este movimiento a través de



Fig. 4. Sophie Seita, *Les Bijoux Indiscrêts, or, Paper Tigers* [Joyería indiscreta, o tigres de papel], septiembre 2017, Bold Tendencies, Londres. Foto: Natalia Jaeger

las fronteras culturales, esta resistencia de una respuesta simple o “correcta”. Considerando esto, creo que una buena traducción es cuando el traductor presta atención rigurosamente a lo que es específico de esa obra y se ocupa del traspaso de cómo esta podría existir en un contexto cultural e idioma diferente. Cambia entonces el sentido de “fidelidad”. La traducción así podría significar un desvío drástico de lo que sería una traducción literal. La potencia de poesía, de performance y de la vanguardia podría residir justamente en su capacidad para afectar y cambiar indirectamente: al no ser “útil” la poesía puede resistir el lenguaje de uso y poder.

FG: Acabas de publicar tu libro *Provisional Avant Garde Little Magazine Communities from Dada to Digital* (Stanford University Press, 2019). ¿Es el concepto de vanguardia hoy una herramienta vigente? ¿De qué manera este

concepto deja de ser una categoría fija y universal para transformarse en una noción más flexible o inestable?

SS: Una vez más tu pregunta es totalmente acertada: el libro es mi intento de criticar nuestra comprensión de la vanguardia como universal. En su lugar, propone que la vanguardia emerge desde pequeñas comunidades en práctica, como revistas literarias. La vanguardia siempre ha sido y debe seguir siendo un concepto provisional. Puede ser contextualmente específica y su significado está determinado por una comunidad que puede estar radicalmente en desacuerdo con otra comunidad. Una vanguardia es también lo que se ha llamado *avant-garde*. Es a través de las revistas, a través del modo de producción, distribución y recepción, que podemos resolver aquello que significa ser vanguardista, tanto para un poeta individual como para una comunidad.





Fig. 5 y 6.
Sophie Seita,
*Emilia Galotti's
Colouring Book
of Feelings*,
julio 2018,
Bargehouse/Oxo
Tower, Londres.
Foto fija de video:
Sam Tierney.

En el libro sostengo que debemos dejar de pensar en las vanguardias, ya que estas construcciones imponentes, con figuras y fechas claves, seguramente relegadas al pasado y probablemente también, dominadas por hombres heterosexuales y blancos. El concepto de vanguardia sigue siendo válido mientras haya personas que lo utilicen, lo resignifiquen y encuentren una funcionalidad específica en describir sus prácticas e identidades como vanguardistas.

Me gusta la imagen que las vanguardias del pasado son un sustrato para el presente. El concepto de sustrato sugiere materialidad y capas. El libro pone el foco en cómo la vanguardia se manifiesta materialmente, hacia adelante. No hay *un* gesto vanguardista sino *muchos*. Si consideramos que la vanguardia es más abierta, inclusiva y diversa con respecto a participantes y prácticas, entonces pierde la negatividad flagrante y la violencia que a menudo está asociado a ella. Y si dejamos de otorgar a la vanguardia una identidad universal, podríamos encontrar elementos que podemos rescatar de versiones o grupos anteriores y que podemos activar o redefinir completamente para nuestro presente. De esa manera, creo que los dos proyectos, *My Little Enlightenment Plays* y *Provisional Avant-Gardes*, están efectivamente conectados, pero llegan a sus respuestas a través de diferentes medios.

Referencias asociadas:

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2002). *The Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noeri; trans. E. F. N Jephcot. Stanford, California: Stanford University Press.

Arendt, Hannah (1994). "We Refugees", *Alltogether Elsewhere. Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson. Boston/Londres: Faber and Faber. 100-119.

Benjamin, Walter, "Was ist das epische Theater?" (1931), en Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser eds., *Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1977.

Borges, Jorge Luis (1960). "Del rigor en la ciencia", *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Brecht, Bertolt (1928). *Die Dreigroschenoper, Text und Kommentar*. Frankfurt: Suhrkamp.

_____ (1999). *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

_____ (1938). "Dialektik und Verfremdung", in *Bertold Brecht, Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht [et al...] 30 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Certeau, Michel de (1988). "Walking in the City", *The Practice of Every Day Life*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press.

Flusser, Vilém (2007). *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.

Foucault, Michel (1967). "Espacios otros", conferencia.

Glissant, Édouard (2008). "Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente", en *Aleph* 146: 2-12.

Goethe, Johann Wolfgang von (1810), *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J.G. Cotta.

Griffiths, Michael R. (2010). "The Tame from the Wild": Handling Political Economies of Life at the Emergence of Capital", *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies*, 1.2 (Spring 2010), online.

Hall, Gordon (2013), "Object Lessons: Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture, lecture performance," *Art Journal*, 72:4, 46-57, DOI: 10.1080/00043249.2013.10792863

Latimer, Quinn, y Adam Szyszyk, eds (2017). *South as a State of Mind #7*. Kassel/ Atenas: Documenta 14 #2.

Locke, John (2016). *Second treatise of government; and a letter concerning toleration*. Oxford: Oxford University Press.

Ngai, Sianne (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Spivak, Gayatri (2012). *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA/ London: Harvard University Press.

Francisca García es investigadora, curadora, escritora y académica. Sus textos, charlas e investigaciones trabajan estética contemporánea del siglo XX y XXI, a partir de las relaciones entre escritura, visualidad y cuerpo en el arte americano, la transmedialidad como metodología de investigación artística, los archivos decoloniales, las escrituras migratorias, la literatura material y la historia del libro. En 2010 recibió su magíster por la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso y en 2017 su doctorado por la Universidad de Potsdam. Actualmente es docente en la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

Sophie Seita es artista interdisciplinaria, escritora, académica y traductora. Sus textos e investigaciones teórico-prácticas relacionan poesía, performance, lectura, video, traducción y colaboraciones multimediales. Su trabajo explora sobre las formas en que somos coreografiados por el lenguaje y, a partir de ello genera traducciones transmediales de textos a través de sonido, vestuario, movimiento e interacción con objetos escultóricos e instalación. Actualmente es académica en Boston University, en la especialidad de poesía y performance. Contacto: sophieseita@gmail.com