



↑ *untitled* (David Wojnarowicz project). Emily Roysdon, 2001-2008.

Emily Roysdon

La respuesta



It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives. Rosa von Praunheim, 1970.

El gran número de facetas de la performance y la performatividad impregna toda nuestra vida. Muy teorizadas y muy ensayadas, las formas de la performance continúan desplegándose en todas direcciones. Siempre hay algún componente nuevo en la performance; y siempre algún componente que ha sido tomado prestado. Este número de *Zehar* propone que consideremos la performance como un tipo de edición, un gesto de reunión, aceptación o rechazo de la información del mundo que nos rodea. De edición de nuestros estímulos para dar significado; la performance como proceso.

Tengo una experiencia muy clara respecto a ambos términos, edición y performance. Expresado de forma muy literal, la edición ha sido, para mí, el trabajo de organizar una revista de arte feminista independiente, *LTTR*, durante seis años. Y performance, el lugar y la forma de muchos proyectos y estudios. ¿Qué sucede cuando entretijemos estas palabras y pedimos que la performance se mantenga en los límites de un proceso de sustracción? ¿Cómo podemos interpretar esta proximidad?

Esta fórmula consigue inquietarme de varios modos. Mi primera pregunta pasa a ser: «¿A quién eliges para dialogar?» ¿Qué es lo que buscamos y a quién honramos con nuestros esfuerzos? Mi segunda preocupación básica radica en localizar un sitio de acción, de creación y posibilidad. La performance exige una capacidad generativa; los seres humanos la tienen. Pienso que hay que considerar muchos elementos a la hora de subsumir la performance como un producto de la edición y hay muchos ejemplos destacados que cuestionan y resaltan esta idea.

Me gustaría comenzar por desentrañar el significado de la palabra «editar» en esta propuesta. Estrechamente relacionados con el concepto de edición, hallo otros verbos de acción: archivar, organizar, reflejar. Está implícito un análisis del contenido con la ambición de producir algo mejor que el original. El acto de editar es, normalmente, un modelo de sustracción. Si fuéramos a añadir información, sería más adecuado describirlo como recopilación y organización. Tú suprimes. La acción es un rechazo. En la idea de performance como edición se recalca tanto lo que tomamos del medio cultural que nos rodea como lo que suprimimos y lo que «eliminamos». Si permitimos que el material original sea tan significativo como el producto, entonces perdemos de vista el mayor potencial logrado con una multitud de estímulos, es decir, la capacidad para crear algo nuevo a través de la simultaneidad.

Si la estudiamos con detenimiento, la idea de la performance como edición parece proporcionar igual poder a todo con lo que entramos en contacto en nuestra vida cotidiana. Es innegable que estamos conformados por las circunstancias de nuestras vidas, tal como afirma Hannah Arendt: «Los hombres son seres condicionados, puesto que todo aquello con lo que entran en contacto se convierte inmediatamente en una condición de su existencia». Pero resulta fundamental marcar

diferencias en el valor de la miriada de estímulos que recibimos y continuar categorizándolos.

Estoy sometiendo la palabra «editar» a un escrutinio porque pienso que existen determinados peligros a los que merece la pena poner nombre con el fin de evitarlos. El número uno es la pasividad. Detesto pensar que nadamos en un mar de imágenes y que las absorbemos como la sal por medio de ósmosis. Quiero insistir en una identidad de actor más que de espejo. La agencialidad sobre la reflexión. El proceso de edición se ubica en la decisión de aceptar o rechazar el estímulo. Es un modelo de identidad consumista; búsqueda, suscripción, recopilación.

En otras palabras, el potencial positivo de esta formulación es el de la multitud, en el que se desdeña la pasividad y reinan la curiosidad y el rigor. Esta edición —archivo para analizar y volver a mezclar—, un modelo adictivo y plural, se asemeja más a un palimpsesto que a una sala de edición. Vamos a dejar que sea un modelo de inclusión que se alimente de la contradicción y la simultaneidad. Es una cuestión de política que no puede dejarse al margen del concepto de performance. El tema performativo anima nuestras historias y, si es un modelo sustractivo que define la historia o el objeto, entonces tenemos todas las papeletas para perder.

El reciente programa de eventos de Ian White celebrado en Berlín creó un palimpsesto performativo en un cine mezclando películas históricas con intervenciones en vivo contemporáneas. El programa reunió películas seleccionadas de la premier de 1971 del Foro Internacional del Nuevo Cine y las volvió a contextualizar en diversos lugares repartidos por toda la ciudad. White describió la programación como «una serie de análisis de investigación con performances simultáneas y otras proyecciones que exploran los modos en que se ve conformado lo que vemos por aquello con lo que lo vemos». En *IBIZA: A Reading For «The Flicker»* White —él mismo artista y comisario— lee un cuento de aventuras sexuales explícitas durante la proyección de la película *The Flicker* de Tony Conrad. La voz de White surgía y desaparecía, compitiendo deliberadamente con la banda sonora amplificada de *The Flicker* atronando en la sala. En otro evento, se proyectó la película de 16 mm de Richard Serra *Hand Catching Lead* en uno de los clubes de laboratorio de sexo más afamados de Berlín. En el cine Arsenal, se proyectaron mis doce fotografías en blanco y negro *untitled (David Wojnarowicz project)* en forma de exposición de diapositivas simultáneamente con *It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives* de Rosa von Praunheim. Cuando se presentó por primera vez, la película de Praunheim resultó muy escandalosa, ya que la audiencia intentaba situarse entre las imágenes de la pantalla —representaciones de gay cruisings, clubes, sexo y moda— y la voz fuera de pantalla pseudocientífica, en ocasiones homofóbica, condescendiente, irónica, veraz y contradictoria. Compuse una coreografía de mis fotografías para

que interactuara con las contradicciones y la progresión de la película. Fue un experimento animado y un emparejamiento extremadamente productivo. El programa de White se rasgaba en los bordes de cada obra independiente y convertía acoplamientos poco probables en compañeros de cama generativos. La estrategia de estratificación de White creó un espacio amplificado de visualización impregnado de anticipación. El programa editó el canon del cine, enfrentó el ahora con el entonces y dio lugar a nuevas mezclas radicales que se convirtieron en sitios de placer y resistencia.

Otro proyecto excelente que abarca la forma palimpséstica, aditiva, de la edición es la intervención en 2006 de Ridykeulous en el póster original sobre las Guerrilla Girls de 1989 *The Advantages of Being a Woman Artist*. Las Guerrilla Girls asumieron como objetivo el mundo del arte dominado por los hombres y realizaron una lista irónica de las ventajas de ser una creadora desconocida en el mercado del arte. Ridykeulous actualizó veinte años de políticas feministas insertando la identidad de una lesbiana queer en la mezcla y sobrescribiendo chistes de sexo extremadamente divertidos sobre las demandas de exclusión legítimas de las Guerrilla Girls. Por ejemplo, donde las Guerrilla Girls escriben «Not being stuck in a tenured teaching position» («No te quedes atrapada en una plaza fija de profesora»), Ridykeulous utiliza «Not getting your fist stuck in a tight spot» («No dejes que tu puño quede atrapado en un sitio pequeño»). Esto tras cinco líneas de lametazos vaginales, chupadas de pene. Ridykeulous ridiculiza la aceptación y no lleva a cabo ningún intento de que su política sea agradable para la corriente dominante. Escribe otra escena de éxito sobre su herencia feminista. Y, definitivamente, es una performance. No están pidiendo sitio en un pupitre de maestros; están resaltando su posición actual y haciendo que parezca liberada y autosostenible. Escribiendo sobre el póster original de 1989, de hecho, hacen que el documento sea más visible y, al hacer visible su atención a la herencia feminista de las Guerrilla Girls, Ridykeulous lleva a cabo declaraciones performativas de independencia hablando directamente a una audiencia de elaboración propia.

Pensando ahora desde la posición estratégica de la historia, me gustaría considerar la pregunta previamente realizada: «¿A quién eliges para dialogar?». Pienso que preguntar, sino explícitamente responder, a esta pregunta es un acto crucial de identificación de nuestra política y ambiciones y de diferenciación entre la información que recibimos y la información que buscamos. Al dirigir nuestra atención y responder —a una fuente, un régimen, la historia, un individuo— validamos el vocabulario y el lenguaje que conlleva la declaración original. ¿Hay algún modo de interrumpir la red de significados y asociaciones de la declaración original para implicarse de nuevo?

Esta cuestión existe para mí, básicamente, en una macroperspectiva: pensamientos sobre política y procesos de la historia y pensamientos

sobre nuestra capacidad para crear y cambiar las circunstancias de nuestras vidas. En el video de Yael Bartana *Mary Koszmary* (fantasma y pesadillas en polaco), nos convertimos en testigos de la performance del intelectual de izquierdas Slawomir Sierakowski, mientras se halla de pie en un anfiteatro abandonado y habla por unos altavoces. Propone que los judíos regresen a Polonia y que juntos sigan hacia delante, escapando de los límites de su pasado compartido de tiranía nazi. El eco del sonido de sus palabras en el espacio y el cambio de rumbo hacia la historia que una vez dio vida a ese teatro. Al escucharle, preguntándome por qué no hay audiencia para su mensaje, imagino el potencial de su sueño. Sierakowski está reescribiendo lo que es posible en Polonia. Está ocupando un espacio, manifestando su postura e invitando al diálogo sobre la historia política y el proceso de reconciliación. Hablando con audacia del futuro en un monumento del pasado, se ocupa de una nación ausente. El proyecto de Bartana y Sierakowski se localiza en una conversación con la historia de la diáspora judía, la ocupación nazi y la política de izquierdas de Polonia. Claramente, el mensaje es impopular pero, comentándolo, crean una posible audiencia y una posible acción. Bartana y Sierakowski recogen estas historias y crean un vocabulario nuevo de lo que es posible, alardeando de los procesos del cambio y la historia.

El cambio y la historia se reúnen en el archivo. Las acciones de Sierakowski abren el archivo nacional y solicitan a la gente que investigue y se reagrupe para un futuro de izquierdas radical. Ridykeulous pervirtió el archivo del arte feminista y, en una rápida maniobra, dio nuevo vigor y actualizó el mensaje original. El archivo es la performance de la historia a través de la recopilación y la proximidad.

En mi trabajo con LTTR, consideré el archivo como un conjunto de relaciones e intimidades. LTTR intentaba crear un archivo activo de arte feminista contemporáneo para hacer visibles las conversaciones y los proyectos de nuestra generación. Editamos una publicación, organizamos eventos de performances en directo y lecturas radicales, cualquier elemento que pudiera dar lugar a las redes de colaboración que habíamos experimentado y articulara nuestro feminismo queer. LTTR se dedicó a resaltar el trabajo de las comunidades radicales cuyos objetivos son el cambio sostenible, el placer queer y la productividad del feminismo crítico.

El grupo se creó en 2001, con una publicación inaugural titulada *Lesbians to the Rescue* seguida por *Listen Translate Translate Record, Practice More Failure, Do You Wish to Direct Me?* y, en 2006, *Positively Nasty*. Todas las publicaciones de LTTR se iniciaron con una convocatoria libre y se editaron por consenso con Ulrike Muller, Ginger Brooks Takahashi, K8 Hardy y conmigo misma. Todas las presentaciones fueron consideradas de forma independiente y en relación con los temas de trabajo de la revista. El deseo de que las publicaciones constituyeran una contribución significativa a los problemas de las feministas queer contemporáneas

guió los debates editoriales y la toma de decisiones. Recibir cientos de presentaciones y disfrutar del privilegio de tomar en serio cada una de las propuestas de trabajo y su postura en relación con nuestra convocatoria fue una experiencia increíble. Dedicamos muchos días a revisar las presentaciones y a debatir las consecuencias de cada proyecto así como a las ramificaciones de nuestras decisiones. Con cada convocatoria libre, creamos un marco y las presentaciones dieron sentido a la declaración de intenciones de la revista. Pedimos lo que queríamos y, junto con las presentaciones, desarrollamos el vocabulario que deseábamos que existiera. LTTR creó espacios activos de colaboración y también se ocupó de crear un archivo de la política feminista y queer de nuestra generación. No estábamos reinventando la rueda. Estábamos interesadas y en deuda con las historias y estrategias de generaciones anteriores. Estábamos respondiendo a *Heresies*, a *Gran Fury* y a *Fierce Pussy*.

Cada uno de los proyectos que he comentado han minado el archivo y creado una visión nueva junto con el material original que los inspiró y alentó. Son grandes ejemplos de personas explícitas en la elección de su socio dialógico y de ocuparse directamente de los vocabularios heredados del debate. Lo que más me interesa de este marco es que los proyectos pueden ser productivos y no reproductivos. Podemos engranar el lenguaje y las estrategias de estimulación que nos rodean y crear algo nuevo. Sigue siendo un proceso de edición, un proceso íntimo de atracción, pero recalca la capacidad generativa de la performance y la simultaneidad de las influencias y los deseos. Mi preocupación relativa a que la historia y el yo no son un proceso sustractivo se basa en mi voluntad de insistir en la habilidad de esta simultaneidad para desestabilizar y proliferar. La «respuesta» que muestran estos proyectos se convierte, en ocasiones, en el poder de volver a escribir y no deseo que esta implicación sea considerada un gesto de consolidación. Por el contrario, quiero que se considere la demanda de algo más.