

*Aún estoy viva: re-escenificando con Raquel Frieria*

Patricia Mayayo

El *re-enactment* –es decir, la re-escenificación de performances clásicas por parte de artistas contemporáneos– suele relacionarse con la voluntad de preservar y divulgar piezas que, por su naturaleza efímera, solo son conocidas a través de restos documentales. En ese sentido, como apunta Juan Albarrán, al tiempo que aspira a salvaguardar un legado histórico, el *re-enactment* pone de manifiesto, de forma paradójica, el carácter irrepetible que tiene toda performance: “Si las interpretaciones que un músico ejecuta de una misma partitura nunca serán exactamente iguales, también la repetición de una obra o performance implicará pérdidas y variaciones. Así, el prefijo ‘re’ alude a una experiencia que retorna por medio del acto de interpretación pero, en cierto modo, también implica la asunción de que el original no puede ser interpretado como tal, con fidelidad y exactitud”<sup>1</sup>. En algunos casos, según sugiere el mismo autor, cabe pensar que, en esos ejercicios de re-escenificación, el o la artista no solo persigue conservar la memoria de las obras del pasado, sino también autoinscribirse en una historia heroica, legitimando así su propio trabajo<sup>2</sup>.

Los *re-enactments* que conforman la serie de Raquel Frieria *Feminizing art history* operan, me parece, desde una lógica muy distinta. Lo que la obra persigue no es tanto preservar la historia, cuanto intervenir políticamente en ella, activando a través de ese proceso de re-interpretación un conjunto de miradas y metodologías feministas que ponen en duda los relatos patriarcales en los que se sustenta nuestra visión del arte, incluida la de medios relativamente nuevos como el de la performance. Así, el anhelo de “feminizar la historia del arte” al que alude el título de la serie puede verse como una invitación a observar las grietas que se abren en las narraciones establecidas cuando un protagonista masculino es sustituido por un cuerpo de mujer. ¿Qué ocurre cuando una de esas acciones consideradas clásicas es re-escenificada por una figura femenina? ¿Qué desplazamientos de sentido se producen? ¿Cómo cambia nuestra percepción?

---

<sup>1</sup> Juan Albarrán, *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2019, p. 179.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 180.

*I'm too sad to tell you* (1971) es una performance registrada en vídeo y fotografía en la que el artista holandés Bas Jan Ader llora durante varios minutos ante la cámara. Desprovisto de contexto y de cualquier explicación, el llanto del artista ha sido leído con frecuencia como una imagen del fracaso y la vulnerabilidad del individuo, como una "metáfora de la condición humana"<sup>3</sup>. 45 años después, Frieria nos propone su versión de la performance de Ader: está grabada, como la original, en un vídeo sin sonido, pero el blanco y negro ha sido sustituido por el color y la imagen del holandés por la de la propia artista. Encarnar la obra de Ader desde un cuerpo de mujer es un gesto plagado de consecuencias. ¿Qué motivos iconográficos nos vienen a la mente cuando vemos el rostro lloroso de una mujer? ¿Qué significados se le presuponen a esa imagen? A diferencia del llanto masculino, poco frecuente en nuestra cultura visual, la iconografía occidental está llena de representaciones de mujeres que lloran: las plañideras, que con sus lágrimas y cánticos preparaban el paso del difunto al otro mundo en los vasos griegos; la Mater Dolorosa que, desde época medieval, asiste desconsolada a la muerte de su hijo en el Calvario; las mujeres de los Horacios que, en el famoso cuadro de David, lloran mientras sus maridos juran fidelidad a Roma antes de partir a la guerra para defender su patria. En todos estos casos, la mujer que llora es una figura secundaria en una historia que ni escribe ni protagoniza ella: su llanto sirve, sobre todo, para poner de relieve la dignidad o el heroísmo masculinos.

Además de hacernos reflexionar sobre las distintas asociaciones culturales que conlleva la expresión de los afectos en uno y otro sexo, el *re-enactment* de Frieria nos recuerda que, en la tradición patriarcal, lo masculino ha sido sinónimo de lo universal. Así, el rostro lloroso de Ader es percibido como una metáfora de la condición humana; el de Frieria, por el contrario, como un rostro de mujer. Él encarna la norma; ella lo particular. Al "feminizar" estas performances icónicas, la artista nos hace tomar conciencia de esa ecuación entre masculinidad y universalidad en la que se sustenta también la narración hegemónica del arte moderno: como escribe Amelia Jones, "cuando el cuerpo en la performance es femenino, abiertamente *queer*, racializado, exageradamente (hiper)masculino o contrario, en cualquier otra forma, al sujeto

---

<sup>3</sup> Ver <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/440-i-m-too-sad-to-tell-you-estoy-demasiado-triste-para-decirte>

normativo (...) lo que se desvela es la lógica oculta de exclusión que se esconde detrás de la historia del arte en la Modernidad”<sup>4</sup>.

Esta última observación me parece especialmente pertinente si pensamos en un tópico habitualmente asociado a la performance y a otras prácticas experimentales de los años sesenta y setenta: me refiero a la fusión entre el arte y la vida. En efecto, siempre que se habla de los nuevos comportamientos artísticos que surgen en esa época se señala que, siguiendo a Marcel Duchamp, aspiraban a incorporar lo cotidiano en el arte, rompiendo con la idea sacralizada del quehacer artístico. Un ejemplo frecuentemente citado es el concierto de John Cage *4'33''*, de 1952, en el que el músico permaneció sentado al piano, en silencio, a lo largo de *4'33''*, permitiendo de este modo que la obra se enriqueciese con los ruidos azarosos y cotidianos que provenían tanto desde dentro como desde fuera de la sala.

¿Pero en qué podían consistir para un artista de vanguardia de sexo masculino, en los años cincuenta, los sonidos de “la vida”? ¿Y en qué medida esos sonidos eran diferentes de lo que, para muchas mujeres de la época, algunas de ellas también artistas, representaba “la vida”? En la re-escenificación de la pieza musical de Cage que presenta Frieria en 2019 lo que se oye mientras ésta interpreta la partitura del músico norteamericano es el sonido de otra mujer que llora: en este caso, el llanto incesante de una niña. Se trata de un sonido que muchas de esas mujeres que no eran John Cage no hubieran tenido problema en identificar como propio quizá no de “la” vida, pero sí en cualquier caso de “su” vida: “Me había convertido en artista para vivir con el mismo nivel de libertad que mi tío Jackson Pollock, mi abuelo Marcel Duchamp y mi otro abuelo Mark Rothko (...), mis héroes de la libertad sin límites –escribía la artista norteamericana Mierle Laderman Ukeles en 1968. Entonces tuve un bebé. Y descubrí que ni Jackson, ni Marcel ni Mark cambiaban pañales. Me caí del cuadro, ya no formaba parte de él”<sup>5</sup>.

No es esta la única performance de *Feminizing art history* que hace referencia a la división sexual del trabajo, un tema que atraviesa, en realidad, gran parte de la obra de Frieria. Licenciada en Ciencias Económicas antes de dedicarse al arte, la artista toma

---

<sup>4</sup> Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Londres y Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 9.

<sup>5</sup> Mierle Laderman Ukeles, correspondencia con Lisa Gabrielle Mark, octubre de 2006; cit. en *Wack! Art and the Feminist Revolution*. Los Ángeles, MOCA, 4 de marzo-16 de julio de 2007, p. 311.

como referencia las investigaciones de economistas feministas como Cristina Carrasco, a quien le dedica de hecho, una de las piezas que conforman otro de los re-enactments de la serie. En este sentido, las propuestas de Frieria se inscriben dentro de una genealogía de artistas feministas, como Eulàlia Grau, Jo Spence o la propia Ukeles, que, desde los setenta, contribuyeron a cuestionar la división entre trabajo mercantil y trabajo de cuidados y denunciaron la tendencia del patriarcado a invisibilizar y minusvalorar las labores básicas —tradicionalmente realizadas por mujeres— que permiten el sostenimiento de la vida.

Pensemos, por ejemplo, en *One Year Women's Performance 2015-16*, una propuesta de Frieria inspirada en otra obra icónica, *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock piece)* de Tehching Hsieh. Si en la performance original el artista taiwanés se dedicaba a fichar cada hora delante de un reloj durante un año (documentando cada uno de esos momentos a través de vídeos y fotografías), en la versión de Frieria se invita a doce mujeres de Sant Cugat del Vallés a fichar y hacerse una foto, durante un periodo de un mes, cada vez que lleven a cabo una tarea doméstica o de cuidados. Además, se les pide que graben un audio en el que hablen de algunas de estas experiencias: a través de estos testimonios, se percibe cómo uno de los aspectos más difíciles de cuantificar en el trabajo reproductivo es que éste no solo conlleva la realización de una tarea material (por ejemplo, preparar la comida), sino también mental (las labores de organización y planificación previas que posibilitan que la comida esté en la mesa) y emocional (el trabajo inmaterial que permite que el tiempo compartido alrededor de la mesa se convierta en un momento agradable, que refuerce los vínculos familiares, etc.). Así, como señalan las autoras del informe *Carga mental y emocional de los cuidados: ¿la última frontera?*, “la cuestión central no es tanto —o no solo— quién realiza una determinada tarea, sino se trata de investigar sobre quién se toma la responsabilidad de sostener el bienestar físico y emocional de las personas en cuanto actividad que vela por el proceso entero de sostener las vidas en su complejidad”<sup>6</sup>.

Lo interesante de la propuesta de Frieria, en mi opinión, es que no se limita a denunciar el desigual reparto de las tareas reproductivas, sino que pone el acento en la

---

<sup>6</sup> *Carga mental y emocional de los cuidados: ¿la última frontera?*, Fundación Cepaim, Acción Integral con Migrantes, 2021, disponible en: <https://www.cepaim.org/wp-content/uploads/2021/12/Carga-Mental-y-Emocional-de-los-Cuidados-Resumen-ejecutivo.pdf>

agencia femenina: en la capacidad que tenemos las mujeres de actuar en el mundo y transformar nuestra propia situación cuando construimos redes de trabajo y sociabilidad entre nosotras. El protagonismo ya no recae en la figura individual del artista, sino en un colectivo de mujeres que colaboran en una empresa común. Esta dimensión colaborativa, muy ligada también a la tradición feminista, reaparece en la última performance de la serie que voy a comentar: *I am still alive*, de 2022, una reinterpretación de la mítica performance de mismo nombre del artista conceptual japonés On Kawara. Como otros artistas de su generación, On Kawara aspiraba a una despersonalización emotiva de la práctica artística que esquivase el mito romántico del artista genio: a lo largo de su vida, jamás dio una entrevista y en contadas ocasiones posó para los lentes de los fotógrafos, habitualmente de espaldas. A partir de 1969, empezó a enviar telegramas a amigos, comisarios y coleccionistas en los que les comunicaba: “I am still alive” (“Aún estoy vivo”). La serie se extendería a lo largo de más de tres décadas, durante las cuales envió casi 900 telegramas que pueden verse como una suerte de *memento mori* (decir “aún estoy vivo” implica que algún día no lo estaré), pero también como un proyecto autobiográfico (un inventario de fechas, lugares, personas...) que paradójicamente se constituye a partir de la ausencia del autor.

La versión de Frieria está formada por 24 postales en las que figura la frase “Aún estoy viva” (en distintos idiomas) que le envían amigas suyas, mujeres con las que mantiene un vínculo afectivo importante, pero con las que ha ido perdiendo el contacto cotidiano por diversas razones. Las postales (que, a diferencia de la tipografía impersonal de los telegramas de On Kawara, están escritas a mano y decoradas, a veces, con dibujos, collages y otros guiños personales) están acompañadas por 24 piezas (fotografías, instalaciones, objetos...) diseñadas específicamente por Frieria para cada una de estas mujeres. La obra se completa con un vinilo en el que la artista reproduce una carta póstuma que le escribe a On Kawara, tejiendo así un vínculo intelectual y afectivo con el artista que desafía las limitaciones del tiempo y del espacio. Como en los otros *re-enactments* comentados, la versión de Frieria entraña una serie de desplazamientos importantes con respecto al original. Desplazamientos que tienen que ver, en primer lugar, con el sexo de las emisoras del telegrama: al ser pronunciada por una mujer, la frase “Aún estoy viva” cobra una resonancia distinta que nos hace pensar, inevitablemente, en todas las víctimas de violencia de género que ya no pueden

pronunciar esa misma afirmación. Por otro lado, como en la re-es escenificación anterior, el foco se desplaza de lo individual a lo colectivo, de la figura del artista a la relación (afectiva y profesional) entre mujeres. “Feminizar la historia del arte” supone también, de este modo, construir narraciones en las que las mujeres no se definan siempre con respecto a la relación que mantienen con los hombres (compañeras, esposas, colaboradoras de...), sino a través de los vínculos, redes y saberes que crean y transmiten entre ellas.