

Encara estic viva: re-escenificant amb Raquel Frieria

Patricia Mayayo

El *re-enactment* –és a dir, la re-escenificació de performances clàssiques per part d'artistes contemporanis– sol relacionar-se amb la voluntat de preservar i divulgar peces que, per la seva naturalesa efímera, només es coneixen a través de restes documentals. En aquest sentit, com assenyala Juan Albarrán, al mateix temps que aspira a salvaguardar un llegat històric, el *re-enactment* posa de manifest, de manera paradoxal, el caràcter irrepetible que té tota performance: “Si les interpretacions que un músic executa d’una mateixa partitura mai no seran exactament iguals, també la repetició d’una obra o d’una performance implicarà pèrdues i variacions. Així, el prefix ‘re’ fa referència a una experiència que retorna mitjançant l’acte d’interpretació però, en certa manera, també implica l’assumpció que l’original no pot ser interpretat com a tal, amb fidelitat i exactitud”¹. En alguns casos, segons suggereix el mateix autor, cal pensar que, en aquests exercicis de re-escenificació, l’artista no només pretén conservar la memòria de les obres del passat, sinó també autoinscriure’s en una història heroica i legitimar així el seu propi treball².

Els *re-enactments* que configuren la sèrie de Raquel Frieria *Feminizing art history* operen, em sembla, des d’una lògica molt distinta. El que l’obra pretén no és només preservar la història, sinó intervenir-hi políticament i activar a través d’aquest procés de re-interpretació un conjunt de mirades i metodologies feministes que posen en dubte els relats patriarcals en els quals se sustenta la nostra visió de l’art, inclosa també la dels mitjans relativament nous com el de la performance. Així, l’anhel de “feminitzar la història de l’art” al qual al·ludeix el títol de la sèrie pot veure’s com una invitació a observar les fissures que s’obren en les narracions establertes quan un protagonista masculí és substituït per un cos de dona. Què passa quan una d’aquestes accions considerades clàssiques és re-escenificada per una figura femenina? Quins desplaçaments de sentit es produeixen? Com canvia la nostra percepció?

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

² *Ibid.*, p. 180.

I'm too sad to tell you (1971) és una performance enregistrada en vídeo i en fotografia en què l'artista holandès Bas Jan Ader plora durant alguns minuts davant la càmera. Desproveït de context i de qualsevol explicació, el plor de l'artista s'ha llegit amb freqüència com una imatge del fracàs i la vulnerabilitat de l'individu, com una "metàfora de la condició humana"³. 45 anys després, Frieria ens proposa la seva versió de la performance d'Ader: està enregistrada, com l'original, en un vídeo sense so, però el blanc i negre s'ha substituït pel color i la imatge de l'holandès per la de l'artista. Encarnar l'obra d'Ader des d'un cos de dona és un gest ple de conseqüències. Quins motius iconogràfics ens venen a la ment quan veim el rostre plorós d'una dona? Quins significats es pressuposen a aquesta imatge? A diferència del plor masculí, poc freqüent a la nostra cultura visual, la iconografia occidental és plena de representacions de dones que ploren: les ploramorts, que amb les seves llàgrimes i càntics preparaven el pas del difunt a l'altre món en els vasos grecs; la Mater Dolorosa que, des de l'època medieval, assisteix desconsolada a la mort del seu fill al Calvari; les dones dels Horacis que, en el famós quadre de David, ploren mentre els seus marits juren fidelitat a Roma abans de partir a la guerra per defensar la seva pàtria. En tots aquests casos, la dona que plora és una figura secundària en una història que ni escriu ni protagonitza: el seu plor serveix, sobretot, per posar en relleu la dignitat o l'heroisme masculins.

A més de fer-nos reflexionar sobre les diverses associacions culturals que comporta l'expressió dels afectes tant en l'un com en l'altre sexe, el *re-enactment* de Frieria ens recorda que, en la tradició patriarcal, allò masculí ha estat sinònim d'allò universal. Així, el rostre plorós d'Ader és percebut com una metàfora de la condició humana; el de Frieria, per contra, com un rostre de dona. Ell encarna la norma; ella allò particular. En "feminitzar" aquestes performances icòniques, l'artista ens fa prendre consciència d'aquesta equació entre masculinitat i universalitat en la qual se sustenta també la narració hegemònica de l'art modern: com escriu Amelia Jones, "quan el cos a la performance és femení, obertament *queer*, racialitzat, exageradament (hiper)masculí o contrari, en qualsevol altra forma, al subjecte normatiu (...) el que es desvela és la lògica oculta d'exclusió que s'amaga darrere la història de l'art en la Modernitat"⁴.

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

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

Aquesta darrera observació em sembla especialment pertinent si pensam en un tòpic habitualment associat a la performance i a altres pràctiques experimentals dels anys seixanta i setanta: em referesc a la fusió entre l'art i la vida. En efecte, sempre que es parla dels nous comportaments artístics que sorgeixen en aquesta època s'assenyala que, seguint Marcel Duchamp, aspiraven a incorporar allò quotidià en l'art i trencar amb la idea sacralitzada del quefer artístic. Un exemple esmentat freqüentment és el concert de John Cage 4'33'', de 1952, en què el músic romangué assegut al piano, en silenci, durant 4'33'', amb la qual cosa va permetre que l'obra s'enriquís amb els sorolls atzarosos i quotidians que provenien tant des de dins com des de fora de la sala.

Però en què podien consistir per a un artista d'avantguarda de sexe masculí, els anys cinquanta, els sons de "la vida"? I en quina mesura aquests sons eren diferents del que, per a moltes dones de l'època, algunes també artistes, representava "la vida"? En la re-escenificació de la peça musical de Cage que presenta Frieria el 2019 el que se sent mentre ella interpreta la partitura del músic nord-americà és el so d'una altra dona que plora: en aquest cas, el plor incessant d'una nina. Es tracta d'un so que moltes d'aquestes dones que no eren John Cage no haguessin tengut cap problema per identificar com a propi tal vegada no de "la" vida, però sí en qualsevol cas de la "seva" vida: "M'havia convertit en artista per viure amb el mateix nivell de llibertat que el meu oncle Jackson Pollock, que el meu padrí Marcel Duchamp i que el meu altre padrí Mark Rothko (...), els meus herois de la llibertat sense límits –escrivia l'artista nord-americana Mierle Laderman Ukeles el 1968. Aleshores vaig tenir un bebè. I vaig descobrir que ni Jackson, ni Marcel ni Mark canviaven bolquers. Vaig caure del quadre, ja no en formava part"⁵.

No és aquesta l'única performance de *Feminizing art history* que fa referència a la divisió sexual del treball, un tema que és present, en realitat, a gran part de l'obra de Frieria. Llicenciada en Ciències Econòmiques abans de dedicar-se a l'art, l'artista pren com a referència les investigacions d'economistes feministes com Cristina Carrasco, a qui dedica, de fet, una de les peces que configuren un altre dels *re-enactments* de la sèrie. En aquest sentit, les propostes de Frieria s'inscriuen en una genealogia d'artistes

⁵ Mierle Laderman Ukeles, correspondència amb Lisa Gabrielle Mark, octubre de 2006; cit. a *Wack! Art and the Feminist Revolution*. Los Angeles, MOCA, 4 de març-16 de juliol de 2007, p. 311.

feministes, com Eulàlia Grau, Jo Spence o també Ukeles, que, des dels setanta, contribuïren a qüestionar la divisió entre treball mercantil i treball de cura i denunciaren la tendència del patriarcat a invisibilitzar i menysvalorar les labors bàsiques — tradicionalment realitzades per dones— que permeten el sosteniment de la vida.

Pensem, per exemple, en *One Year Women's Performance 2015-2016*, una proposta de Frieria inspirada en una altra obra icònica, *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock piece)* de Tehching Hsieh. Si a la performance original l'artista taiwanès es dedicava a fitxar cada hora davant un rellotge durant un any (documentant cada un d'aquests moments a través de vídeos i fotografies), a la versió de Frieria es conviden dotze dones de Sant Cugat del Vallès a fitxar i a fer-se una foto, durant un període d'un mes, cada vegada que realitzin una tasca domèstica o de cura. A més, els demanen que enregistren un àudio en què parlin d'algunes d'aquestes experiències: a través d'aquests testimonis es percep que un dels aspectes més difícils de quantificar en el treball reproductiu és que no només comporta la realització d'una tasca material (per exemple, preparar el menjar), sinó també mental (les tasques d'organització i planificació prèvies que possibiliten que el menjar sigui a taula) i emocional (el treball immaterial que permet que el temps compartit al voltant de la taula es convertesqui en un moment agradable, que reforci els vincles familiars, etc.). Així, com assenyalen les autores de l'informe *Carga mental y emocional de los cuidados: ¿la última frontera?*, "la qüestió central no és només —o no sols— qui realitza una determinada tasca, sinó que es tracta d'investigar sobre qui assumeix la responsabilitat de sostenir el benestar físic i emocional de les persones com a activitat que vetlla pel procés sencer de sostenir les vides en la seva complexitat".⁶

Allò interessant de la proposta de Frieria, al meu parer, és que no es limita a denunciar el repartiment desigual de les tasques reproductives, sinó que posa l'accent en l'agència femenina: en la capacitat que tenim les dones d'actuar en el món i transformar la nostra pròpia situació quan construïm xarxes de treball i sociabilitat entre nosaltres. El protagonisme ja no recau en la figura individual de l'artista, sinó en un col·lectiu de dones que col·laboren en una empresa comuna. Aquesta dimensió

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

col·laborativa, molt lligada també a la tradició feminista, reapareix a la darrera performance de la sèrie que comentaré: *I am still alive*, de 2022, una reinterpretació de la mítica performance amb el mateix nom de l'artista conceptual japonès On Kawara. Com altres artistes de la seva generació, On Kawara aspirava a una despersonalització emotiva de la pràctica artística que esquivàs el mite romàntic de l'artista geni: al llarg de la seva vida, mai no va concedir una entrevista i comptades vegades posà per a les lents dels fotògrafs, habitualment d'esquena. A partir del 1969 començà a enviar telegrams a amics, curadors i col·leccionistes en què els comunicava: "I am still alive" ("Encara estic viu"). La sèrie s'estengué al llarg de més de tres dècades, durant les quals envià gairebé 900 telegrams que poden veure's com una mena de *memento mori* (dir "encara estic viu" implica que algun dia no ho estaré), però també com un projecte autobiogràfic (un inventari de dates, llocs, persones...) que paradoxalment es constitueix a partir de l'absència de l'autor.

La versió de Frieria està formada per 24 postals en què figura la frase "Encara estic viva" (en diversos idiomes) que li envien amigues seves, dones amb qui manté un vincle afectiu important, però amb les quals ha anat perdent el contacte quotidià per raons diverses. Les postals (que, a diferència de la tipografia impersonal dels telegrams d'On Kawara, estan escrites a mà i decorades, a vegades, amb dibuixos, collages i altres missatges personals) van acompanyades de 24 peces (fotografies, instal·lacions, objectes...) dissenyades específicament per Frieria per a cada una d'aquestes dones. L'obra es completa amb un vinil en el qual l'artista reproduïx una carta pòstuma que escriu a On Kawara, amb la qual cosa teixeix, així, un vincle intel·lectual i afectiu amb l'artista que desafia les limitacions del temps i de l'espai. Com en els altres *re-enactments* comentats, la versió de Frieria comporta una sèrie de desplaçaments importants pel que fa a l'original. Desplaçaments que tenen alguna cosa a veure, en primer lloc, amb el sexe de les emissores del telegrama: pel fet que és una dona qui la pronuncia, la frase "Encara estic viva" cobra una ressonància distinta que ens fa pensar, inevitablement, en totes les víctimes de violència de gènere que ja no poden pronunciar aquesta mateixa afirmació. D'altra banda, com en la re-escenificació anterior, el focus es desplaça d'allò individual a allò col·lectiu, de la figura de l'artista a la relació (afectiva i professional) entre dones. "Feminitzar la història de l'art" suposa també, d'aquesta manera, construir narracions en les quals les dones no es definesquin sempre respecte

a la relació que mantenen amb els homes (companyes, esposes, col·laboradores de...),
sinó a través dels vincles, xarxes i sabers que creen i es transmeten entre elles.