

Performance y acción creativa en el espacio público: Poéticas corporales en la obra de Nel Amaro

Leticia González Menéndez¹
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

Los estudios sobre *performance* han proliferado de manera excepcional a lo largo de las últimas décadas alentados por el “giro corporal”² de las ciencias sociales. A las investigaciones antropológicas y sociológicas se le suma la llamada de atención que desde la teoría del arte se desarrolla a razón de las correspondencias y antagonismos de la acción creativa en los espacios públicos. En esta estela discursiva se imbrican experiencias que se soportan a través de lo corporal, resignificándolo y operando como un nuevo modo de autorreconocimiento individual y colectivo. Este artículo trata de proponer una mirada reflexiva hacia el espectro de éstos estudios a través de las experiencias que el artista Nel Amaro ha desarrollado a fin de visibilizar y señalar cómo las prácticas estéticas intervienen en lo común, en los modos de hacer y habitar.

PALABRAS CLAVE:

Performance, performatividad, cuerpo, subjetividad, acción creativa

ABSTRACT:

Performance studies have increased greatly over the past decades encouraged by the “body-turn” in social fields. In addition to anthropological and sociological research, is added the attention developed call from Art Theory because of the correspondences and antagonisms of creative action in public spaces. In this discursive way, experiences which are supported by the body are intertwined resignifying it and operating as a new way of individual and collective self-recognition. This abstract aims to propose a reflexive look towards the wide spectrum of these studies, throughout the experiences that the artist Nel Amaro has developed to visualize how aesthetic practices take part in the common and in the action ways and inhabit.

KEYWORDS:

Performance, performativity, body, subjectivity, creative action

¹ Contratada en prácticas en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, dentro del programa de ayudas predoctorales “Severo Ochoa”.

² ORTEGA, Francisco. *El cuerpo incierto. Coporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010, p. 17.

1. Perspectivas críticas, prácticas instituyentes

La práctica artística contemporánea se ha constituido en base a toda una serie de cambios y discontinuidades en el régimen sensible propio de la modernidad. Estas variaciones relacionadas con los desdoblamientos posmodernos abarcan las rupturas espacio temporales y también los discursos del cuerpo, la crítica a los modos de producción cultural o los debates conceptuales. En consecuencia, uno de los cambios fundamentales ha sido el progreso de prácticas con un fuerte espíritu crítico; maneras de hacer y experimentar que revisan las formas de gubernamentalidad y que terminan por configurarse como instituyentes –desde el devenir de ciertas experiencias *dadaístas*, constructivistas o *readymade*, hasta los procesos de *détournement* situacionista³–. En todo caso, tal y como planteó Michel Foucault, se aprecia en todas ellas un «no querer ser gobernados *de esa forma*»⁴. Con ello, en las últimas décadas del siglo, muchas de las prácticas creativas centraron su atención en la crítica institucional o en los sistemas de representación; también y, de especial manera, en visibilizar, señalar y, sobre todo, revertir, cómo el sujeto «se autoinstituye dentro de un sistema normativo dado y cómo ese sistema de normas opera de forma no necesariamente coercitiva mediante técnicas de gobierno»⁵. Consecuentemente estas tendencias abren las puertas hacia nuevas maneras de entender la configuración de los modos de vida y la sensibilidad a través de la experimentación y la vivencia encarnada.

³ Tal y como plantea Hal Foster: «¿Qué relación existe entre los momentos de aparición y de reaparición (*de la vanguardia*)?, ¿Son los momentos de posguerra (*más bien de crisis*) repeticiones pasivas de los momentos prebélicos, o es que la *neovanguardia* actúa sobre la vanguardia histórica de un modo que únicamente ahora podemos apreciar?» Resulta fundamental su respuesta ya que centra su atención en cómo el retorno de ciertas prácticas vuelve a «tratar de reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social» Cfr. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 6.

⁴ Cfr. RAUNING, Gerald, «Prácticas instituyentes. Fugarse, insistir y transformar» en [url: http://transform.eipcp.net/transversal/0106/rauning/es](http://transform.eipcp.net/transversal/0106/rauning/es)

⁵ LOREY, Isabell, «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, pp. 57-79.

En este sentido, existe una relación de fundamentos en torno a la ubicación del arte contemporáneo desde el *minimalismo*: «Primero en base a los constituyentes materiales del medio artístico, luego desde sus condiciones espaciales de percepción y finalmente en las bases corpóreas de esta percepción»⁶. El acercamiento hacia el cuerpo y lo corporal se configuró, no sólo como «otra» ubicación del arte, sino como herramienta, constructo y elemento a través de (*y para*) el cual operar. Al fin y al cabo, desde el discurso artístico cobran sentido, de nuevo, las palabras de Foucault: «El hombre occidental aprende poco a poco en qué consiste ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, salud individual o colectiva, fuerzas que es posible modificar y un espacio donde repartirlas de manera óptima»⁷. La práctica creativa debe actuar a través de esa capacidad de transformación y observar las diferentes configuraciones políticas que han constituido las técnicas de poder y la producción de cuerpos y subjetividades.

Por otra parte, la complejidad de las sociedades contemporáneas mantiene tensiones latentes entre la diversidad global y las especificidades locales. Con ello, las anteriores consideraciones pueden analizarse a través de las experiencias de artistas que han trabajado desde ámbitos locales y/o periféricos. En este caso, centramos la atención en la figura de artista asturiano Nel Amaro⁸ ya que ha sido un agente determinante en el entendimiento de la vanguardia en Asturias desde muy diferentes posicionamientos.

En primer lugar, Amaro ha sido uno de los escritores en *asturianu* con más trascendencia.

⁶ FOSTER, HAL, *Op. Cit.*, p. 189.

⁷ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad* vol. 1., Madrid, Ed. Siglo XXI, 1991, p. 85.

⁸ Nel Amaro (Quentuserrón (Mieres) 1946 - Oviedo, 2011). «Aunque también hay otro “Nel Amaro” nacido en Katowice, Polonia, otro más, apátrida, y otro, “parido por el método *Fluxus*”, en Los Barruecos (Cáceres), muy cerca del Museo Vostell, poco convencido de que, como decía José Antonio Primo de Rivera, si no me falla la memoria, “*ser asturianu ye lo más grande que se puede ser en el mundo*” o de que la política social y cultural en nuestro astur Principado de Taifas sea digna de la menor de las alabanzas y cumpla con las expectativas y deseos de muchísimos asturianos» Cfr. Autobiografía de Nel Amaro para la *web* del Valle de Turón, en [url: http://elvalledeturon.net/cultura/literatura/nel-amaro-1/autobiografia](http://elvalledeturon.net/cultura/literatura/nel-amaro-1/autobiografia)



Fig. 1. 50 Acciones (cotidianas), Acciones, Fuente: Archivo personal del artista. «Salga a la calle a pasear, pero por una vez hágalo al revés que los demás ciudadanos: camine hacia atrás, a contracorriente», en AMARO, Nel, *Acciones (cotidianas)*, Maldonado, Uruguay, Ed. del Cementerio, 2007

Su gran dedicación a la cultura le convirtió en uno de los pilares fundamentales del *Xurdimientu* y en miembro de la *Academia de la Llingua asturiana*. Desde este ámbito, a través de la creación de *fanzines* y revistas⁹, se estableció como uno de los activistas literarios más prolíferos de todo el territorio español. Por otra parte, la aportación de Amaro al arte asturiano ha sido de especial relevancia sobre todo por su particular forma de comprender el “habitar” en el sentido heideggeriano de la espacialidad¹⁰. No en vano, a lo largo de su trayectoria trató de construir nuevas espacialidades en una región deprimida por diferentes procesos de reconversión y en graves crisis sociales y culturales. Este es un punto de inicio que conducirá al artista a una relación muy estrecha con los modelos de construcción identitaria, así como a las nociones en torno al lugar y a las diferentes dinámicas inscritas en los espacios públicos.

2. Soportes poéticos, cuerpo y acción

Jacques Rancière¹¹ y Jacques Derrida¹² han compartido un punto de vista común que ha

ampliado y situado un cambio fundamental en los modos de comprender y experimentar la poesía y el teatro. Esta transformación se observa a través de momentos en los que lo poético parece suspender su función representativa provocando una brecha en la subordinación del texto a la intencionalidad del enunciante. Asimismo, siguiendo la línea discursiva de la obra de Mallarmé, Artaud o Brecht, Derrida consideró cómo «la teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la “existencia” y la “carne”, entendiendo la acción como drama y «el teatro como un lugar donde la acción es ejecutada por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos.»¹³

Del mismo modo que estos cambios fueron observados desde la teoría crítica, a lo largo de la década de los setenta Nel Amaro experimentó diferentes variaciones en sus modos de operatividad literaria. Pese a estar relacionado con el ámbito del teatro¹⁴, esta traslación quedó marcada por la búsqueda de un nuevo enfoque que trató de vislumbrar las relaciones estructurales, tanto desde la experiencia visual, como a través de lo *performativo* y lo *performático* de la poesía. De igual manera, comenzó a llamar

⁹ Algunas de las publicaciones en las que Amaro participó activamente fueron *Sapiens*, *El Cuélebre Literario*, *Máscara*, *Mallku*, *Cartafueyos de Caboxal*, *Caballo de Cartón*, *El Pulgu* y otro tipo de colecciones como *Campesagrado*, *Cuadernos*, *10x15* o *Ángulo recto*.

¹⁰ Cfr. HEIDEGGER, Martín, “Construir, Habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 127-134.

¹¹ Cfr. RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

¹² Cfr. DERRIDA, Jacques, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 y “Mallarmé”, *Revista de documentación Científica de la Cultura*, Su-

plementos nº13, Barcelona, pp. 59-69. En url: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm>

¹³ DERRIDA, Jacques, *Ibidem*.

¹⁴ Ya en los años sesenta Amaro interpretaba aunque no sería hasta los setenta cuando comienza a dirigir grupos de aficionados en Mieres con obras de Becket o Arrabal. También llegó a escribir y dirigir obras como *Xénesis*, *Sextaferia* o *Antígona*, por ejemplo. «Estas experiencias teatrales le valieron a Nel Amaro para conocer de cerca las relaciones con el público y le dieron experiencia en la puesta en escena». DE LA TORRE GARCÍA, Antonio Alonso, “Dos ejemplos en Asturias de literatos reconvertidos en artistas de vanguardia” en *Correspondencia e integración de las artes Correspondencia e integración de las artes*, 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, Septiembre 2002, pp. 681-692.

la atención sobre las formas de gubernamentalidad institucional y sobre la necesidad de crear y “construir” en base a lo común de la experiencia. En cierta medida, parecía dar continuidad a los discursos de Derrida cuando éste afirmaba que la acción (*desde Artaud*) es «el ritual purificador a través del cual una comunidad pasa a estar en posesión de sus propias energías»¹⁵.

En este sentido, Nel Amaro comenzó a desarrollar una labor intensa en base a la poesía experimental como catalizadora de experiencia poética, tomando a Joan Brossa como referencia obligada. Esta influencia –junto al incansable activismo en contra de la situación de aislamiento cultural de Asturias–, condujo al autor a coordinar una de las primeras exposiciones conceptuales desarrolladas en la región. Se trató de la *1ª Muestra Nacional de Invierno de la Poesía y el Arte Conceptual*, desarrollada en Mieres en 1977. A ella se le suma al año siguiente *Móviles de Oficio* en el seno de la Casa de Juventud del Ayuntamiento de Mieres¹⁶. Esta última exposición marcó el camino que definió la trayectoria del Amaro “artista” tal y como afirmó al respecto José Luis Campal: «La trayectoria de Nel Amaro (...) no ha sido fruto espontáneo de una transitoria veleidad, más bien la lógica de la consecución de una vocación asentada en los dones que (...) produce un planteamiento artístico libertario pero sistemático, medido pero vehemente, acentuando el sesgo inmediato pero sin renunciar a una introspección personal y universal»¹⁷. También en el catálogo de la exposición *Espacios y Especies* –desarrollada en la Casa de la Cultura de Mieres en 1991–, Campal afirmó que Amaro «(...) reafirma la humana condición de compromiso (...) del creador con el hombre y su tiempo, una moral antidogmática de etnicidad social,

no polucionada por ortodoxias»¹⁸. Con ello, estas muestras fueron ante todo un intento de «subvertir la palabra, destruirla acaso»¹⁹. Así, la poesía visual de Amaro «rompió aguas públicamente en Asturias de un modo arrasador»²⁰.

Los fundamentos que, poco a poco, modificaron las experiencias de Nel Amaro preceden a lo que una década más tarde planteó Jacques Rancière cuando visibilizó una traslación en el *partage du sensible*²¹. Es decir, siguiendo la estela que a nivel internacional llevaba el discurso del arte en la década de los noventa, el artista comenzó a tratar de imbricar la acción poética y creativa en la esfera pública a través de diferentes dinámicas. En este mismo sentido, se percibe un interés centrado en prácticas encarnadas basadas en la intercorporalidad: «El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación»²². Por ello, ante la necesidad de volver a articular el binomio arte-vida, Amaro funda diferentes mecanismos de operación creativa que se irán desgranando y transformando a lo largo de la década. Aparecen el *Laboratorio de Arte excéntrico* y *Auxilios Mutuos S.L.*²³, más centrados en la poesía visual y experimental; el *Mail Archive Turonés*, en funcionamiento a través de internet; el *Espacio de Arte Excéntrico*, junto a Abel Loureda, una de sus actividades más prolíferas; *Komando Leopoldo M.º Panero*, operando a través de movimientos panfletarios y pintadas callejeras; *Komando San J. Beuys*, experiencias de guerrilla a través de lo que se consideró “terrorismo postal”; *Yves Klein Blue Bank*, *Fundiziom Malevich*, *ONG Performers sin Fronteras*, *Yo Kojo No?*, *joputas-sinfronteras* y, por último, la *Fundación Perruno-Situacionista Laszlo Kovacs*, junto a “Pulgu”, *El perru situacionista*, compañero de viaje del artista en la última parte de su trayectoria.

¹⁵ DE LA TORRE GARCÍA, Antonio Alonso, *Ibidem.*, p. 689.

¹⁶ La importancia de esta muestra se centra en el acercamiento de grandes artistas a la región como Brossa, Alberto Corazón, Muntadas, Abad, Grup de Treball, Cage, Yoko Ono, Beuys, On Kawara, Fluxus, Art & Language, Wostell, entre otros. Por otro lado, se ha de señalar que también organizó en el Valle del Caudal otras exposiciones, como es el caso de la muestra *Poesía Experimental* de 1989 o *Collage y Oxetos (poéticos) pa una llingua*; en 1990 *Poesía experimental/Collage*, en Pola de Lena; y *Pa Velo Homenaje a Julio Campal. Exposición de poesía visual*, en Mieres, entre otras.

¹⁷ CAMPAL, José Luis, “El arte de la comunicación”, en Catálogo de *Espacios y Especies. Exposición de poesía visual*, Casa de la Juventud de Turón, 1991.

¹⁸ CAMPAL, José Luis, *Ibidem.*

¹⁹ FERNÁNDEZ, Xandru, “Nel Amaro: El ojo crítico contra los críticos”, en Catálogo de *Espacios y Especies. Exposición de poesía visual*, Casa de la Juventud de Turón, 1991.

²⁰ CAMPAL, José Luis, *Op. Cit.*

²¹ RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Ed. LOM, 2009.

²² DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, *Op. Cit.*, p. 320.

²³ En el colectivo trabajaban además Goyo Gancedo, José Luis Campal y Raquel Díaz.



Fig. 2. Taller pa cantar *La Internacional de manera correuta*, Acción. Fuente: *Ochobre*, 34 artistas, 14 días de Revolución, Centro de Arte Casa

En consecuencia, esta preocupación por la vuelta al cuerpo y a la espacialidad también implicó una concepción crítica en torno a la repartición y los modos de acción de las políticas estéticas. Amaro parecía ser consciente de cómo el arte debía configurarse como “lugar de aparición”²⁴ del sujeto en el espacio público; por ello, entendió la necesidad de observar cómo «la política (*contemplada desde la estética*) se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo»²⁵. Es decir, comprendió que para que el arte se constituya en tanto “lugar de aparición”, éste debe operar como práctica política, centrándose «en el lugar que ocupa y en lo que “hace” con respecto a lo común»²⁶. En las experiencias de Amaro se observaba un síntoma de tales consideraciones, sobre todo cuando planteaba la *praxis* artística en tanto ocupación y creación de espacio y espacialidad. Tal y como el mismo artista afirmó: «Es una constante vital (y visceral) del ser humano: la de ocupar el espacio. Nos pasamos la vida ocupando espacios. Privados, unos, y públicos, otros. Desde que comenzamos a ser ocupamos “espacio”. Y seguimos a todo lo largo

y ancho de nuestra vida íntima, social, laboral, intelectual...Hasta la muerte. Siempre “el espacio” y la “presencia” (nuestra). Ocupando»²⁷.

No obstante, el modelo de ruptura que el creador propuso de manera iniciática desde la poesía experimental y de acción se basó en la perturbación entre las fronteras, tanto de lo espacial, como de lo decible y lo visible. Es decir, puso en duda la lógica representativa pero también los modos de construcción de las espacialidades.

Ante tales consideraciones, la dimensión corporal para Amaro comenzaba a adquirir importancia en su magnitud social y política. Se observa, tal y como apuntó Rancière, «un manera de hacer que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales»²⁸. Estas formas de hacer y decir tuvieron un efecto claro: definir modos de palabra y/o acción pero también regímenes de lo sensible; en otras palabras, proponían un vínculo entre «los modos de ser, de hacer y de decir»²⁹.

²⁴ Cfr. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993 y DEUTSCHE, Rosalind, “Agorafobia”, en *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques, *Op. Cit.*, p. 10.

²⁶ *Ibidem.*, p. 11.

²⁷ AMARO, Nel, *Un espacio en un espejo*. Gijón, Luzernario, Taller de Arte Actual, 1998, p. 40. Citado por TIELVE, Natalia, *Arte actual en Asturias. Un patrimonio en curso*, Gijón, Trea, 2005, p. 296.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible...Op. Cit.*, p. 26.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques, “La política de los sin-parte. Pensar con Jacques Rancière”, Coloquio organizado en Madrid por la editorial Traficantes de Sueños el 17 y el 25 de

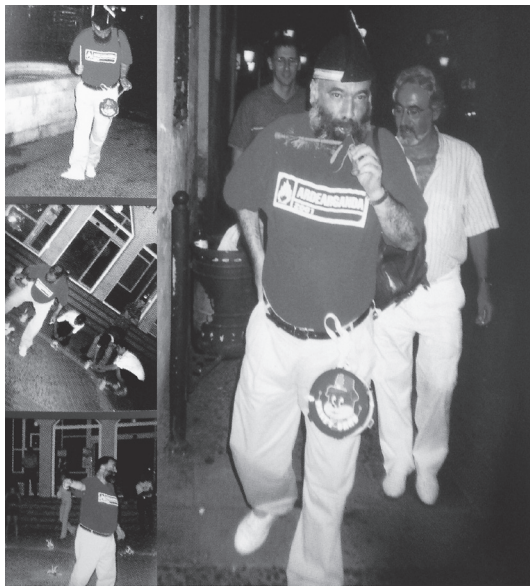


Fig. 3. *La fiesta de mi pueblo es particular (pero no tanto)*, Acción.
Fuente: Catálogo *Ardearganda*, Primer Encuentro de Arte Público. Arganda, 2001 .

Amaro, muy consciente de tales dimensiones, amplió en 1992 las líneas de actuación que hasta entonces habían movido sus ejercicios de poesía experimental; precisamente comprendiendo cómo cuando entra en juego la acción se establece una relación entre la propia escena, la significación, el cuerpo y los actores. En este marco realizó una primera experiencia *performática* en el seno del *II F.I.A.R.P.* en Madrid impulsado por la *performer* Nieves Correa.

Tras varios años dedicados a la experimentación, en 1995 Nel Amaro convirtió su cuerpo en soporte poético mediante acciones y poemas-acción. La *performance* pasó a formar parte del repertorio de mecanismos expresivos del autor que dió un salto hacia un ámbito mucho más cercano a la *praxis* creativa, finalizando, con ello, una traslación desde aspectos mucho más literarios³⁰. La necesidad de acudir a la acción poética quedó reflejada en la urgencia por generar «tipos de acciones que no se apoyen

marzo de 2011. Traducción del texto disponible en *url*: http://nacionescomunes.files.wordpress.com/2011/01/textos-rancic3a8re-naciones-feb_20112.pdf

³⁰ «Desde aquí Nel Amaro fue pasando al denominado *mail-art* –mensajes mezclados con imágenes o con objetos que envía por correo–, a impartir talleres prácticos sobre poesía en la calle, o a los poemas fonéticos, hablados, que nada más existen en el proceso de ser dichos y hablados». *Cfr.* DE LA TORRE GARCÍA, Antonio Alonso, “Dos ejemplos en Asturias...”, p. 690.

en la acción misma, sino que, por el contrario, encuentren su identidad en el poder comunicativo y de realidad de esa acción»³¹. Esta nueva operatividad tuvo su punto más elevado en la *performance Teoría y práctica de la acción* desarrollada en 1995 en el Espacio *El Cruce*, por medio del *Espacio de Arte Excéntrico*³².

3. Performance y performatividad

A lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, se planteó una visión ampliada en torno a la noción *performatividad* en base a teorías como las de John Austin o John L. Searle. Éste concepto apareció de la mano de la lingüística en el año 1955, año en que Austin³³ acuñó una definición en torno a los enunciados *performativos* (*speech act*). Gracias a los procesos deconstructivos posteriores se terminó por comprender cómo estos actos del habla³⁴ no se configuran como prácticas libres propias de la voluntad subjetiva, sino que se constituyen en tanto acciones repetidas y reiteradas por convenciones sociales. Es decir, la *performatividad* se entiende como una repetición autorizada, una cita que depende del contexto de producción³⁵. Ante tales consideraciones, ya en la década de los noventa, Judith Butler³⁶ reela-

³¹ CELLINO, Javier, “Nel Amaro: una “performance” diaria”, *La nueva España*, Oviedo, 4 mayo, 2007.

³² En lo siguiente el propio Nel Amaro pasaría a denominar “EAE” al colectivo *Espacio de Arte Excéntrico* con el cual iba a operar desde 1995 hasta 2001 de manera muy activa junto con el joven artista Abel Loureda. Nieves Correa apuntaló sus bases de acción afirmando que «profundizar en sus propuestas pasa por situar su origen y su entorno en la cuenca minera asturiana, un espacio social y geográfico difícil que condiciona un discurso, una ética y una estética *performática* peculiar y diferente». *Cfr.* CORREA, Nieves, “Espacio de Arte Excéntrico”, en Catálogo de la Galería el Cruce, Madrid, 1997.

³³ AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1971.

³⁴ SEARLE, John, *Actos del habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Barcelona, Planeta, 1991.

³⁵ «Podría una enunciación *performativa* no repetir una enunciación “codificada” (...) en otras palabras si la fórmula que pronuncio para iniciar una reunión (...) no se identificara de algún modo con una “cita” no tendría sentido». DERRIDA, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.

³⁶ «Los filósofos raramente reflexionan sobre la actuación en el sentido teatral del término, pero desde luego tienen un discurso sobre los “actos” que mantiene significados semánticos asociados con aquellos de las teorías de la representación y de la actuación

boró de manera crítica los discursos al respecto y estableció una nueva lectura en la que la *performatividad* –entendida desde los estudios de género– quedaba confirmada como repetición que logra un funcionamiento mediante su naturalización en el contexto del cuerpo³⁷. No obstante, siguiendo a Butler, ¿cómo se vincula, pues, lo “*performativo*” con el sentido teatral de “*performance*”?³⁸

Desde los estudios de la *performance* se debe considerar, tanto el nivel *performático*, como la operatividad *performativa* de las acciones. Es decir, se tiene que observar, no sólo qué son esas acciones creativas, sino también a qué niveles funcionan³⁹ y, lo más importante, cómo se fundamentan en la cotidianidad. Con ello, la importancia que tiene para los estudios de *performance* asentarse sobre tales nociones recae en que, de este modo, se abarcan otro tipo de fenómenos como la construcción de la subjetividad, de las identidades, de los usos enunciativos del lenguaje, del activismo político o del uso del cuerpo en la vida cotidiana⁴⁰. Consecuentemente, estas consideraciones permiten analizar el arte (y la *performance*) como procesos sociales.

En este sentido, la labor desarrollada por Nel Amaro desde la década de los noventa resulta de especial interés ya que visibilizó, no sólo las consideraciones *performáticas* del gesto a través de la *performance*, sino que también

potenció determinados puntos críticos en base a los cuales fomentar unas formas de “habitar” la práctica artística desde su rearticulación en el cuerpo y la espacialidad común. Amaro comprendió cómo desde la acción se crean posicionamientos encarnados o, en la misma estela que Butler, cómo se podía operar desde la debilidad de la norma precisamente visibilizándola y señalándola. Así, el creador experimenta la *performance* como una herramienta arrojadiza, de acción y resistencia.⁴¹

Por otro lado, las acciones de Amaro trataban de mantener un equilibrio entre lo poético y lo crítico; matizando «la agitación y difusión artística por medio, principalmente de la acción (...) y la suma de tiempo, espacio y presencia»⁴². Bien es cierto que en éstas experiencias se cumplía la definición de *performance* como

(...) intentan explicar la manera mundana en que los agentes sociales constituyen la realidad social por medio del lenguaje, del gesto y de todo tipo de signos sociales simbólicos (...) Hay un uso más radical de la doctrina de la constitución que toma el agente social como objeto, antes que sujeto, de los actos constitutivos. BUTLER, Judith, “*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*”, en *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, pp. 270-282.

³⁷ *Performatividad*, «no como acto mediante el cual el sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone» Cfr. BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 34.

³⁸ BUTLER, Judith, *Ibidem.*, p. 332.

³⁹ «los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan» Cfr. MADRID, Alejandro L. “¿Por qué música y estudios de performance?, ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Trans. Revista Transcultural de música*, nº 13, 2009, pp. 1-9.

⁴⁰ MADRID, Alejandro L. *Ibidem.*, p. 3.

⁴¹ En sus bases el EAE se establece como «un espacio de arte, una respuesta (...) a la falta de “espacios” donde reunirse y trabajar los artistas de las comarcas mineras, que ahora, en los momentos de mayor crisis socio-económica, es cuando tienen que decir a la sociedad civil, a su propia sociedad, cuando han de ejercer su labor de contestación al “orden”, al “poder”, con la continuidad de su obra, una obra que vincule lo imaginativo con lo combativo y que no pierda jamás de vista la realidad inmediata del entorno» Aportación de Nel Amaro al Encuentro de Murcia de arte independiente (Red-Arte) 1995 y recogido en el censo del AAIM (Asociación de Agentes Artísticos Independientes de Madrid) y disponible en [url: http://archivoscolectivos.wikispaces.com/file/detail/3-->Censo.doc](http://archivoscolectivos.wikispaces.com/file/detail/3-->Censo.doc)

⁴² «un nuevo concepto de espacio un “espacio sin espacio”, una oferta de arte a domicilio, durante las veinticuatro horas al día; arte portátil, con imaginación y atrevimiento, lo que le permite llegar inmediatamente a sus destinatarios y bajo coste, gracias “al concepto”, convencidos sus inventores de que si -por ejemplo- “todo cabe en el interior de nuestra cabeza” están de más los museos, salas y galerías de arte convencionales, y a las cuales el arte es llevado solamente a pudrirse eternamente, alejado de la vida y las gentes (...) se desarrolla apostando por un arte alternativo (*performances*, acciones, música experimental, poesía visual y objetual, instalación, *happening*, etc) acudiendo allí donde su presencia es requerida (parques, escombreros, estaciones ferroviarias, cárceles, campos de fútbol, escuelas, llagares, entoldados, sótanos, bibliotecas e incluso Casas de Cultura y Salas convencionales) afrontando así, colectivamente, los problemas cotidianos que se le plantean al arte y los artistas: carencia de espacios para el encuentro y la creación/representación; dificultad de acceso a la crítica especializada (...) el *Espacio Arte Excéntrico* es una respuesta, a tamaño (físicamente) reducido, a la peligrosísima enfermedad de la “subvencionitis” de tan anquilosadores como mortíferos efectos en el mundo del arte patrio». AMARO, Nel y LOUREDA, Abel, en Catálogo de la exposición “+ - x =”, Mieres, Casa Municipal de Cultura, 1996.



Fig. 4. De izquierda a derecha: *Historia del flautista de Hamelin en Gabinolandia por el gaitero polaco Lazlo Kovacks*, Acción, Oviedo, 2002. Fuente: Archivo personal del artista. *Parque de esculturas efímeras*, Acción, Santullano, Mieres, 2002, Fuente: Archivo personal del artista. *Encierro solidario y reivindicativo en una jaula en el Pozo San José*. Turón, Mieres, 2002, Fuente: Archivo personal del artista.

“puesta en escena”, como acción “(re)presentada” en un determinado tiempo y espacio. En su desarrollo éstas prácticas simplemente ocurrían y los actores que interactuaban eran interpelados a la participación de manera involuntaria o voluntaria⁴³. Este hecho configura uno de los puntos clave, sobre todo en lo que respecta a la participación activa desde lo corporal y a la *praxis* encarnada, cargando la práctica creativa de tintes políticos⁴⁴. Nel Amaro apuntaba en sus trabajos hacia un público que participaba y reía, que “no buscaba lo que había”. Por ello, sus experiencias se caracterizaban por ser acciones cortas y por la utilización del sesgo humorístico como herramienta expresiva y punto de fuga a la tensión creada por el propio desarrollo de la *performance*, «sabiendo que la gente es inteli-

gente, dándoles pistas que completen su propia imagen mental (y pongan en duda) lo que ven»⁴⁵.

Un ejemplo de ello son sus experiencias “partitura” desarrolladas en profundidad desde 1996. “*Danza prima*”, “*Sardana*”, “*Sevillanas*”, “*Guantanamera*” y el “*Himno nacional español*”, formaban parte de la serie de acciones imbricadas dentro de su investigación sobre “músicas domésticas”. El interés de estos ejercicios es que eran presentados ante un público que, “emancipado”⁴⁶ o no, era incitado a declamar (*puesta en escena*). Este hecho proponía una ruptura con la *performatividad* misma del gesto. Como experiencias vivenciadas, éstas prácticas ponían en duda la cuestión del “construir” y vivenciar la cultura. A través de la acción se fomentaba la génesis de interpretaciones o rupturas y, por ello, estas *performances* podían (re)significar ya que, como apuntamos, se revisaban consideraciones sobre la experiencia o el gesto y éstos, en tanto actos, se podían inscribir o interpelar en lo real de maneras muy diferenciadas a través del cuerpo. En este sentido, tal y como indica Hal Foster, «El cuerpo se convirtió en un *site* (lugar) nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergieron y se proyectaron a la vez prácticas artísticas y

⁴³ En este sentido es fundamental observar las aportaciones que desde la sociología elaboró Erving Goffman en torno a la relación entre lo *performático* y la vida cotidiana. Más en concreto, llamamos la atención sobre su referencia a la interacción que es definida como «la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando ambos se encuentran en presencia física inmediata». Cfr. GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, p. 11.

⁴⁴ TAYLOR, Diane, “Performance, teoría y práctica”, en *Estudios avanzados del performance*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011.

⁴⁵ AMARO, Nel, “Espacio de Arte Excéntrico”, en Catálogo de la galería El Cruce, Madrid, 1997.

⁴⁶ Cfr. RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

discursos críticos. Un *site*, ambiguo, a la vez construido y natural, semiótico y referencial»⁴⁷.

Esta espacialización de lo corporal permitió abrir una brecha ante la cual poder establecer nuevos modelos de subjetivación que permitían, a su vez, generar modos de resistencia a los patrones establecidos. Estas acciones, siguiendo a Butler, confieren un margen de actuación dentro de las políticas de representación y los modelos de control corporal.

Por otro lado, ante tales fundamentos, es necesario plantear que cuando se trata de elaborar una reflexión sobre los procesos de resistencia creativa a los modos de control, se debe tener presente que éstos mecanismos no son sólo opresores, también son entidades de producción ya que configuran identidades y operan de forma retroactiva en los cuerpos⁴⁸. Es decir, son modelos mediante los cuales se han construido las identidades y las realidades sociales por medio de aproximaciones a modelos pre-establecidos. Amaro consciente siempre «de la seña de identidad y su dificultad para definirla»⁴⁹, propuso un punto de vista crítico hacia estas técnicas y en el año 1996 realizó una declaración de suma importancia: «que ni nuestro origen social y/o geográfico (Asturias, Turón, Caborana, Cuencas mineras...etc.) ni tampoco nuestro posicionamiento ideológico o compromiso, nos obliguen a cargar con muertos, silicosos, toneladas de hulla, explosiones de grisú y cocteles *Molotov*, sangre y vísceras de mineros, ni a presentarnos allí folclóricamente ataviados con el uniforme, a la manera del popular/populista Coro Minero de Turón». A partir de esta afirmación intervendrá a través de experiencias como “*Dicen que la patria ye...*” (o porque nun soi un bon nacionaliegu asturianu), “*Asturias patria querida*” o “*La fiesta de mi pueblo es particular (pero no tanto)*”

En estas acciones Nel Amaro (re)presentaba entidades que marcaban una patrón identitario desde el gesto; así realizó en “*La fiesta de mi pueblo es particular (pero no tanto)*” acciones como “Pasacalles con gaita y tambor”, “Foguera”, “Danza Prima”, “Fabada” o “Escanciar sidra”. De igual manera, reinterpretó

a través de la acción poética el Himno de Asturias e incluso se sirvió metafóricamente de la bandera, intercambiando la asturiana por la sueca, ambas azules y amarillas. Consecuentemente, Amaro ponía en duda las cuestiones identitarias, *performativa* y *performáticamente* reiteradas, con una finalidad clara: «*préstame cuando hai xente que nun sal contenta porque de esa forma creo que les puse en contra de alguna de sus creencies*»⁵⁰ En este sentido, el artista trabajaba en el cuestionamiento de elementos que mantenían diversos mecanismos de control sobre el sujeto, tratando de transformar los relatos en sentido, tanto semiótico, como material. Sus *performance* implicaban, por lo tanto, también un deseo transgresor de las mismas agencias y la acciones⁵¹. En este aspecto, el punto clave, en tanto experiencia poética y crítica, se concretó cuando Nel Amaro se declaró apátrida “por decisión personal” al compás de un poema: “*ESPERTEME ensin Patria/pa durmime ensin pruyimientos de conciencia*”⁵².

4. Espacialidad, experiencia y esfera pública

Por otra parte, la crítica institucional y el compromiso ético-político de Amaro le condujeron a la realización de gran parte de sus experiencias en los espacios públicos⁵³. Al ar-

⁵⁰ GONZÁLEZ, Ángel, “La crítica de Nel Amaro llega a la Universidad”, *La Voz de Asturias*, 24 de abril de 2008.

⁵¹ «La patria, la bandera, el himno, el folclore, la gastronomía, *nosequé* del ADN, el idioma, la vestimenta y otros etcéteras, son un suma y sigue que ciertos subconscientes colectivos, jaleados por otros inconscientes individuales, llámeseles “líderes”, hasta lograr masivas sangrías humanas bien conocidas ya, de norte a sur y de este a oeste, hoy como ayer y, quizás, menos todavía que pasado mañana. (Y quién esté libre de culpa, a tirar la primera piedra). Ya lo dijo Brassens a propósito de la “música militar”, de patrias y banderas, pero yo insisto en que también prefiero quedarme en la cama antes que seguir toda esa parafernalia. “Chico” Ferlosio, tristemente desaparecido hace unos meses, decía que su Patria no era un fusil y una bandera, que sus Patrias eran sus hermanas que estaban labrando la tierra. De acuerdo compañeros. Creo que son razones, más que suficientes, para no sentirme un buen nacionalista asturiano, ni de ninguna otra parte». Comentario de Nel Amaro respecto a la obra “*Dicen que la patria ye...*” en url: <http://www.kaosart.org/>

⁵² AMARO, Nel, “¿Turón o apátrida?”, Autobiografía para la web Valle de Turón, en url: <http://elvalledeturon.net/cultura/literatura/nel-amaro-1/autobiografia>

⁵³ «Las calles y los espacios urbanos en general componen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los

⁴⁷ FOSTER, Hal, “*The Politics of the Signifier II. A Conversation on the Informe and the Abyect*”, en *October* nº 67, 1993, p. 13.

⁴⁸ Cfr. BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁴⁹ TIELVE, Natalia, *Op. Cit.*, p. 296.

tista le interesaba la resignificación y el auto-reconocimiento por medio de una *detournement* que, como herencia situacionista, dirigía las prácticas, no sólo hacia las calles, sino también hacia la cotidianeidad de su uso. Así, realizó en diferentes localizaciones *Revistas Caminadas y Veladas Inhilicas*⁵⁴ cuyo desarrollo se prolongó desde 1997. Estos procesos confirmaban una particular y muy crítica idea en torno al espacio público y a sus formas de configuración⁵⁵.

En este aspecto desarrolló, más profundamente desde la década del 2000, acciones como *Esculturas efímeras* en la que Amaro por medio de la gestualidad corporal y, ayudándose de elementos muy simples, transformó su cuerpo y su presencia en “escultura”. Ciertamente la crítica pretendía una doble lectura: por una parte llamar la atención sobre los escasos presupuestos que desde el gobierno se asignaban a las cuencas mineras en cuestiones culturales y, por otro, también la reprobación a proyectos de reurbanización artística que en muchos casos no contaban con la participación y ni la aprobación de la ciudadanía y los habitantes del lugar. Otra acción crítica destacada fue la realizada en el mismo año en Gijón y denominada *Me llamo Job y quiero comprobar el límite de su paciencia*, desarrollada frente al Museo Casa

museos hacen imposible. No sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole misma de las obras. El sólo hecho de salir “a la calle” es ya una crítica y un cuestionamiento de la función del arte. No se trata pues de “salir a la calle” a colgar cuadros o a decir textos como en las galerías, sino de llevar el arte “al pueblo”. Conferencia de Nel Amaro titulada “El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas” desarrollada en el MEM (*Musicaermachina*) de Bilbao el 27 de diciembre de 2006.

⁵⁴ Ambas experiencias supusieron espacios de encuentro y debate y, por otro lado, un acercamiento al espacio público. En estas derivas y paseos se intercalaron acciones y experiencias. En su primera edición participaron de manera muy activa, artistas como Guillermo Pérez del Llano, Roxana Popelka, Antonio Gil Morán, Juan Luis Varela, Diego Segura, también, con especial relevancia, alumnos de la escuela de Artes Plásticas de Oviedo.

⁵⁵ «la cosa pública es lo que se habla sin palabras pero que se actúa con gestos, lo que se sostiene como indefinido mientras se actúa y se dice, lo que la retórica no explícita pero que subyace, en otras palabras, lo que la comprensión del espectador rodea en su intento de elaborar un discurso, disenso o emancipación» Cfr. RICCARDI, Teresa, “El enacting de lo público (de la performatividad a la emancipación) en CSP de Alicia Herrero”, en *Consideraciones sobre lo público, un simposio en tres actos*, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, 2011.

Natal de Jovellanos de Gijón. En ella Amaro trataba de poner límites a la experiencia del espacio público a través de una lectura en voz alta cuya elección no fue gratuita ya que escogió la *Memoria sobre los espectáculos públicos* de Gaspar Melchor de Jovellanos.

La práctica creativa y el arte fueron para Nel Amaro un catalizador para construir, crear y generar afectos de manera colectiva en los espacios públicos. Entendía que para participar y comprender la esfera pública como lugar común era necesario la creación de «situaciones»: «*Lo que nos presta ye facer cosas na cai, por sorpresa, ensin anunciar...*» De este modo, continuando con la deriva urbana, desarrolló *Historia del flautista de Hamelin en Gabilandia por el gaitero polaco Lazlo Kovacks*. La acción consistió en proponer un recorrido por las calles de Oviedo, “de escultura urbana en escultura urbana” recogiendo teléfonos móviles en desuso que le aportaban los viandantes, a cambio éstos recibían el último libro del artista. El mismo creador propuso una descripción muy acertada respecto a la obra: «*Oviedo, Vetusta, Gabilandia, equí tamos, como ficiera'l flautista del cuento infantil, tocamos autóctona gaita (...) pal intercambiu de llibros, nunca perfeuta simbiosis. Poesía-ecoloxica, (...) desplazamiento urbanu pela parte visible de la ciudá, contrastiando cola estaturia kitsch semao ensin vergoña polos políticos de turno (...) Quiero reivindicar cómo algunas estatuas llegan a invisibilizar a esa otra ciudad de casonas palacios, plazas, capillas, iglesias, caños, torres y murallas (...) nun viaxe exlariador de la mano del foriatu Laszlo Kovacs, que ve'l territorio con güeyos imparciales que puen poner les cosas en sitiü polo menos, una migayina*».⁵⁶ De igual manera, en el mismo año organizó *Letiziatour*, una obra muy crítica a través de las calles de un Oviedo que resignificaba su urbanidad en base a la biografía de la nueva Princesa de Asturias.

En un aspecto aún más político Amaro protagonizó un “encierro simbólico” en la mina San José de Turón. El carácter de la acción tenía claramente un sesgo reivindicativo y así, *Encierro en defensa del Valle de Turón*, convirtió a Amaro y a “Pulgu” en protagonistas de un acto poético que consistió en “encerarse” metafóricamente en una jaula a fin de

⁵⁶ NAVA, Ánxel, “La estética de la usurpación VII”, *Les Noticias*, 23 de mayu de 2004.



Fig. 5. De izquierda a derecha: *Escultura pública y efímera para telefonía poética y ecológica*, Acción, Mercáu Astur, La Pola, 2008. Fuente: Archivo personal del artista. *Escultura pública y efímera*, Fotoacción, 2007. Fuente: Mail-Art Turonés, Nel Amaro.

reivindicar una política económica mejor para el deprimido valle turonés. La crítica mordaz se percibe de igual manera en *Museo efímero d'arte contemporáneo*, acción de especial interés ya que vuelve a visibilizar las preocupaciones de los artistas de *Les Cuenques*. La operatividad del ejercicio consistió en la colocación de “esculturas” que jugaban con la semiología de sus títulos como “*A los conceyales de turismo y festexos (un kit mui gupu con un tenedor y una cuyar)*”. Los objetivos de Amaro en esta época estaban claros: «Busco espacios mentales, non oxetuales ni físicos»⁵⁷.

Por último, debemos señalar que Amaro, siempre en busca de una revitalización cultural y social de los Valles del Caudal y del Nalón, organizó entre 1990 y 2001 los Encuentros de Performances de Pola de Lena⁵⁸. Al grito de «Ahora nos toca en Pola de Lena saltar al vacío. No hace falta red. El teatro de la vida se pone en marcha.»⁵⁹ o «Convirtamos La Pola en PATRIMONIO CONCEPTUAL DE LA HUMANIDAD (cómo ya lo intentara con Turón)». Los

encuentros se convirtieron en referencia a nivel nacional, siendo uno de los pocos lugares periféricos de España en mantener un compromiso definido con tendencias las artísticas más conceptuales. La iniciativa surgió debido a la actividad del *Espacio de Arte excéntrico*, aunque en sus diferentes ediciones también colaboraron otros artistas como Beatriz y Arantxa Cuadrado, Goyo Gancedo, Chuso Penin, Marta Barquero o Abel Loureda. De los *Alcuentros de L.lena* escribió Joan Casellas: «De todos ello los más emotivos (...) son los que en la minera, revolucionaria y reconvertida Asturias organiza *Arte Excéntrico* (Nel Amaro y Abel Loureda). Hasta la fecha ha organizado cuatro festivales en Pola de Lena y uno en Turón, con el único reclamo de su simpatía, un poco de “pote” y mucha sidra. *Arte Excéntrico* reúne cada año a numerosos accionadores del Estado».

6. Vida como Arte, Arte como Vida

La trayectoria de Nel Amaro se prolongó activamente hasta el año 2011, fecha de su fallecimiento. La herencia fundamental que el creador aportó a la cultura asturiana fue precisamente su crítica incisiva al *establishment* cultural y, sobre todo, su rechazo hacia los convencionalismos y hegemonías del arte. Su obra,

⁵⁷ PIQUERO, José Luis, “Propuestas. Nel Amaro”, *Les Noticias*, 17 de febrero de 2002.

⁵⁸ Desde 2001 denominados “*Alcuentros de performance de Pola L.lena*”, cabe destacar el uso de la *llingua* asturiana.

⁵⁹ LLERA, Avelino. “Arte sin red en Pola”, *La Nueva España*, 26 de mayo de 1996.

realmente inclasificable⁶⁰, muestra una gran variedad de modos de hacer y crear, siempre con el objetivo último de proponer modos críticos de vivir y experimentar, tanto el arte, como la vida. Así, “siendo aún utópicos” mantenemos el eco de sus palabras. «Como buen perro situacionista, *Pulgu* (...) convencido de que ni el

situacionismo ni su filosofía, han muerto como los agoreros vienen proclamando desde hace años, emplazándonos a tomarnos tanto la Vida como el Arte de otra manera, convirtiéndonos en artistas, en un sentido que los artistas no han alcanzado todavía, construyendo la propia Vida, Arte y Vida, en un todo»⁶¹.

⁶⁰ «Creo que todo lo que hago viene a ser lo mismo: teatro, poesía, narración o performances, pero claro está, los críticos, los profesores, periodistas y hasta los vecinos y amigos prefieren siempre simplificar, etiquetar y reducir, catalogar en definitiva». Entrevista al artista de Klaus van Damme, en 2010. Publicado en la url: <http://www.klaussvandamme.net/>

⁶¹ Conferencia de Nel Amaro titulada “El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas” desarrollada en el *MEM (Musicae.xmachina)* de Bilbao el 27 de diciembre de 2006. En url: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=44638>