



PRISMA SOCIAL N° ESPECIAL 2

INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y ESTUDIOS DE GÉNERO

SEPTIEMBRE 2017 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 260-290

RECIBIDO: 14/7/2017 – ACEPTADO: 1/9/2017

EL ESPACIO DEL CUERPO Y DE LA VOZ EN LOS REGISTROS AUDIOVISUALES DE LAS PERFORMANCES DE THERESA HAK KYUNG CHA

THE PLACE OF BODY AND VOICE IN THE
AUDIOVISUAL RECORDS OF THERESA
HAK KYUNG CHA'S PERFORMANCES

ANA POL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ESPAÑA



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

El artículo analiza tres trabajos de acción con registro audiovisual de la artista Theresa Hak Kyung Cha. Las obras sirven para abordar el empleo del cuerpo en las prácticas performáticas de los años setenta y en particular la representación del cuerpo femenino por parte de la artista y la desjerarquización de un régimen perceptivo que tiende a priorizar lo óptico. En este sentido, Cha concede especial relevancia a la voz y a lo táctil. Las cuestiones perceptivas van a servir en el análisis para abordar desde la fenomenología aspectos que se relacionan con factores socioculturales, de forma que aparecerán problemáticas ligadas a la condición migrante de la artista y al exilio. La experiencia de exilio y sus características traumáticas revierten en una praxis artística que va a manifestar un análogo trauma de significación en los códigos empleados.

PALABRAS CLAVE

Trauma; afectos; Theresa Hak Kyung Cha; cuerpo; arte de acción; feminismo.

ABSTRACT

The article analyzes three Theresa Hak Kyung Cha's performances with audiovisual records. The works serve to approach the use of the body in the performance practices of the seventies and in particular the representation of the female body by the artist and the dejerarchization of a perceptive regime that tends to prioritize the optical. In this sense, Cha gives special relevance to the voice and the tactile. The perceptive questions will serve in the analysis to approach from the phenomenology aspects that are related to sociocultural factors, so that they will appear problematic linked to the migrant condition of the artist and the exile. The experience of exile and its traumatic characteristics reverted in an artistic praxis that is going to manifest an analogous trauma of signification in the codes used.

KEYWORDS

Trauma; affects; Theresa Hak Kyung Cha; body; action art; feminism.

1. INTRODUCCIÓN

El empleo del cuerpo en las praxis artísticas se orienta, después de las exploraciones de la primera mitad del s.XX, en los años sesenta y setenta hacia imaginarios que replantean con mayor ahínco la construcción de identidades visuales y lingüísticas. El cuerpo pasa a ser uno de los focos de reflexión en las prácticas artísticas, entre las que suscita aparecen las ligadas a los componentes autobiográficos, a los contenidos afectivos y emocionales implicados en las obras, y a las cuestiones de género y feminismo. Por otro lado, muchas de las performances comienzan ya a plantearse específicamente para ser filmadas o fotografiadas, y en relación a ello los espacios donde se desarrollan van a cobrar una nueva dimensión e importancia dentro de la obra.

2. OBJETIVOS

Aquí abordaré una parte –tres obras– del trabajo audiovisual de Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) que discurre, principalmente, en paralelo a su trabajo de performance. Su praxis está muy vinculada a la experiencia de exilio y a lo que podríamos llamar un proceso de reorientación, así como a un lenguaje que tiene mucho que ver con el surgido del trauma. En sus prácticas aparecen, por tanto, varias particularidades que afectan al empleo del cuerpo por parte de la artista: la desjerarquización de lo visual, importancia de lo táctil, del sonido y la palabra y la voz.

3. METODOLOGÍA

La metodología del artículo está trazada a través de varios campos de conocimiento, que implican fundamentalmente la teoría del arte y los estudios de género para acercarnos a tres de sus trabajos performáticos y sus registros. Su obra, surgida en un particular cruce de disciplinas, culturas e influencias es bastante críptica por lo que es importante hacer un pequeño acercamiento que nos sitúe en el contexto de su trabajo y de su cultura originaria y de asimilación. Comenzaremos abordando la situación biográfica que atraviesa su praxis, así como el contexto artístico y cultural en el que se forma como artista. En esta parte del contexto se problematizará precisamente las implicaciones de los contenidos autobiográficos en las praxis artísticas del momento. Desde ahí se tratará también la cuestión del uso del cuerpo por parte del / de la artista y las implicaciones socioculturales que ello implica. Paralelamente a esta indagación sobre las posibilidades de representación mediadas por la corporalidad se enfocará la hipótesis de que el lenguaje artístico empleado por esta y otros/as artistas atraviesa en estos momentos una crisis semiótica que mantiene muchos puntos en común con la sintomatología del lenguaje en el trauma. De manera que en la metodología empleada intersectan también aspectos concernientes a la semiótica y desde lo traumático a las líneas de investigación que desde la sociología, la antropología,

el feminismo y la teoría *queer* están trabajando el trauma bajo el paraguas de lo que ya se viene denominando como trauma cultural y las culturas del trauma.

4. CONTENIDO

4.1. Situación biográfica, exilio

Aunque Cha es originaria de Corea, su educación discurre en EEUU. Nacida en 1951, precisamente en pleno conflicto (1950-53) por la ocupación soviética (al norte) y estadounidense (al sur), su familia emigra a Hawái cuando ella tiene doce años para instalarse definitivamente en San Francisco un año más tarde; por lo que la experiencia del exilio la atraviesa desde su infancia. Una experiencia que había ya afectado a su madre también desde niña, al ser hija de la primera generación de coreanos exiliados en Manchuria.

Corea es un país asediado por un pasado de constantes invasiones, y ha sido un país especialmente maltratado por los métodos colonizadores que lo han sometidos a consecutivos procesos de aculturación. La cultura local y el idioma fueron duramente reprimidos y prohibidos mediante políticas de asimilación muy rígidas que impusieron el empleo del idioma de los colonizadores, de costumbres, vestimentas e incluso nombres, como ocurrió ya con la invasión nipona (1910-1945).

El idioma se vuelve así para los coreanos uno de los aspectos fundamentales dentro del trauma de colonización. La condición posterior de exiliados de muchos de ellos deviene en que, nuevamente, se vean desplazados de su lenguaje en los países en los que se reubican. Este es el caso de la familia Cha, que incorpora el inglés como idioma a su llegada a Estados Unidos. Cha es educada en un colegio católico en inglés y francés, y se formará también en lenguas clásicas, latín y griego. La necesidad de aprendizaje de otros idiomas despierta su interés por el lenguaje y la impulsa a estudiar primero literatura comparada para, posteriormente, proseguir con sus estudios en arte, aunque siempre embarcada en cuestiones relativas al lenguaje, que la acompañarán y serán eje fundamental de su praxis, en cualquiera de los ámbitos en que esta se despliega. En sus propias palabras:

Para una extranjera, aprender un nuevo lenguaje va más allá de su función básica, que es la comunicación, como es el caso para una persona nacida en el país. Esto conduce a una separación conscientemente impuesta que permite el análisis y la experimentación estableciendo otras relaciones con el lenguaje. Mis videos, películas y performances han estado siempre vinculados a estos problemas, son una exploración de las estructuras lingüísticas inherentes a un material escrito, hablado,

*a imágenes fotográficas, filmicas, son la creación de nuevas significaciones en la simultaneidad de estas formas.*¹

De esta forma, para Cha la experiencia de marcharse, de separarse, estará tan intrínsecamente ligada a la de vivir que en *It's Almost That* (una pieza de diecinueve diapositivas elaborada por la artista en 1977) encontramos la traducción de dicho nexo en una de las imágenes, en la que escribe: «*To live / to leave*» («Vivir/partir»), cuya pronunciación en inglés para los hablantes asiáticos es casi indistinguible.²

En cierto sentido, hasta el momento, mi obra la han constituido una serie de metáforas sobre el regreso, el retorno a un tiempo y a un espacio perdido, siempre en el imaginario. El contenido de mi trabajo ha sido la realización de la impronta, la inscripción grabada a partir de la experiencia de marcharse (Fundació Antoni Tàpies 2005: 43).

Su trabajo constituye un testimonio de esta experiencia de desplazamiento cultural, lingüístico y vital, inevitablemente ligado a su condición de exiliada coreana y a una doble exposición al problema del lenguaje. Primeramente por la prohibición a la que se vio sometido el coreano dentro de la propia Corea en las sucesivas invasiones —donde la incapacidad de decir se debía de manera abierta y explícita a la censura— y, después, por la adopción del inglés y el francés como inmigrante.

Durante el periodo de prohibición la literatura coreana estuvo muy influida por la literatura simbolista francesa (Mallarmé, Verlaine, Baudelaire...); pero, si bien los planteamientos en los poetas franceses ahondaban en la incapacidad de la palabra para alcanzar aquello que se pretendía transmitir, en el caso de los coreanos este indecible tenía que ver directamente con la situación política (Rinder 2005). Innegablemente, la censura bloqueaba, más allá de la metáfora, las posibilidades del lenguaje para establecerse como acto; por lo que la sensación de fracaso ante el código —insuficiente, fallido o impositivo— no se va a referir tan solo al alcance del lenguaje como tal, sino también a su literal censura³.

La censura se revelará como una preocupación latente en el trabajo de Cha, y la sufrida en Corea se hará extensible a otras situaciones y otros lenguajes, *ampliando el campo de batalla*. A su vez muchos aspectos del lenguaje censurado se nos revelan como íntimamente ligados al lenguaje en el trauma. En sus obras se entreteje la ambigüedad de los poetas

1 Theresa Cha, Statement of plans. Texto mecanografiado sin fecha. Archivos de la artista en el Berkeley Art Museum / Pacific Film Archive, dossier *White Dust from Mongolia*. Citado en Zabunyan (2013: 17). La traducción es mía.

2 Cambia la /i/, más larga.

3 Así podemos apreciarlo en poemas como el de Kin Sowoi: «Oh, nombre, roto en pedazos, / descompuesto en el hueco vacío/ nombre sin nombre, sordo y mudo,/ que al pronunciarlo me hace sufrir hasta la muerte». Kim Sowoi, *The Summons of the Soul*. Citado en Rinder (2005: 32).

coreanos, que va desde lo más explícito a lo menos obvio, donde esta obligada *necesidad de callar* por no «poder» decir permea el lenguaje mismo, bien en lo que concierne a la palabra, bien a la imagen o al terreno en que ambas interceptan: como ocurre en *Dictée* o en su ensayo «Commentaire», inserto en *Apparatus*.⁴ En este último traslada la idea de El Lissitzky del *libro-film* y construye una cadena de textos (palabras) e imágenes que en su yuxtaposición reflexionan de forma metalingüística sobre los medios (de producción, aparatos) empleados para hablar desde y con la palabra o la imagen. De manera que ese comentario en torno a cómo hablar deviene aquello a lo que el discurso impele, es decir, a *commen-taire*,⁵ a cómo callar.

4.2. Contexto artístico. Contenidos autobiográficos

Por otro lado, y en relación al contexto artístico en el que crece Cha, la performance como práctica artística estaba pegando fuerte dentro del área de la bahía de San Francisco. Resulta crucial la exposición organizada en el MOCA de San Francisco en Octubre de 1970 la exposición *Body Works*, comisariada por Willoughby Sharp y con trabajos de Vito Acconci, Terry Fox, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Keith Sonnier y William Wegman. Su conceptualización aparecerá recogida en *Avalanche*.⁶ Así, en su primer número, Sharp escribe un breve reportaje de la exposición comisariada por él que pone sobre la mesa algunas de las inquietudes en relación a los trabajos de performance que podemos encontrar como nucleares de varias de las piezas de Cha. Es presumible que Cha, que estaba en ese momento en San Francisco y que seguía con asiduidad la escena artística, acudiera a la exposición⁷ y estuviera al tanto de los textos en torno a ella.

Como el propio Sharp constata, reúne una serie de obras —en ese momento, muy recientes— en las que los artistas usan el cuerpo o partes del mismo, en lo que él considera como un trabajo curatorial de exploración, una suerte de antesala a la investigación del uso del propio cuerpo del artista como material escultórico. Los trabajos —cuya denominación, al igual que las formas, comenzaba a diversificarse (acciones, eventos, performances, piezas...)— presentaban actividades físicas que iban desde las funciones corporales más

4 Publicado dentro del libro *Apparatus*, recopilación de textos que edita en 1981. La publicación es una selección de Cha de sus referencias teóricas fundamentales en cuanto a imagen y lenguaje visual, en la que incluye su texto (Cha 1980: 260-328).

5 *Commentaire* significa en francés «comentario», «explicación». Por su parte, *comment* (en francés, «cómo»), *common* (en inglés se pronuncia /commen/, «común»), *comme* («tal como»), *taire* (en francés, «callar»).

6 *Avalanche* fue un proyecto editorial dirigido por Willoughby Sharp y Liza Bear que tuvo gran eco en el entorno neoyorquino a comienzos de los setenta. Su recorrido se inicia en 1970 y culmina en 1976. Estrechamente vinculados al postminimalismo y al conceptual dieron mucha importancia a la performance.

7 Véase Zabunyan (2013: 44).

habituales a otras manifestaciones más inusuales (Sharp 1970: 14).⁸ Además de lo significativo de la exposición, Sharp planteará en el texto una de las problemáticas centrales en ese momento:

El cuerpo del artista deviene ambos sujeto y objeto de la obra. El artista es el sujeto y el objeto de la acción. En general, la performance se ejecuta en la intimidad del estudio. Las obras individuales se comunican principalmente al público a través del potente lenguaje visual de fotografías, películas, cintas de video y otros medios de comunicación, todos ellos con una potente inmediatez de impacto...⁹

En otro nivel, el nuevo trabajo puede ser visto como una reacción al arte conceptual que intenta quitar la experiencia de la escultura. Esto no significa que los *body works* sean un retorno a algún tipo de expresionismo. Definitivamente no es el caso. *Los artistas no sienten la necesidad de descargar sus emociones personales en su trabajo. El propio cuerpo del artista no es tan significativo como el cuerpo en general. El trabajo no es una celebración de aislamiento del yo. Como alguien dijo: «Es más sobre el uso de un cuerpo que autobiográfico». La personalidad del artista se libera del trabajo impersonalizado en sí. El artista, observa Joyce,¹⁰ «permanece dentro, detrás, más allá o por encima de la obra manual, invisible, sin existir, indiferente, cortándose las uñas».¹¹*

La performance o el trabajo de acción era una de las praxis en las que se complicaba más la separación entre el artista y el trabajo generado. Sharp lo pone aquí de manifiesto; las performances no son una catarsis del sujeto que arroja su carga biográfica y emotiva en la acción, de forma análoga a la que podría hacerlo sobre el objeto artístico. Con lo que Sharp apunta certeramente a cómo la desmaterialización no tiene para nada por qué ser sinónimo de la desubjetivación.

¿Pero qué sucede entonces?, ¿el objeto se transfiere al sujeto, o mejor dicho, el sujeto deviene el «objeto»? Cha lo cuestionará, de hecho, en su obra *Audience Distant Relative* (1977) cuando escribe, y cuando dice:¹² «*In our relationship I am the object / you are*

8 Véase *Avalanche*, 1: 14-20.

9 (Sharp 1970: 14). Traducción propia.

10 El texto pertenece a *Retrato del artista adolescente*, en la traducción al castellano: «El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, detrás o más allá o encima de su obra, invisible, sin existir, indiferente, arreglándose las uñas» (Joyce 2005: 212). En las traducciones al castellano se mantiene la palabra «obra»; es interesante que en el idioma original, inglés, no aparece *work*, sino «*handiwork*», que hace referencia precisa a un trabajo elaborado con las manos.

11 (Sharp 1970: 14). Traducción y subrayado propio.

12 La obra se compone de siete hojas sometidas a impresión offset sobre papel con diversos textos que discurren sobre la relación entre emisor y receptor, la relación del artista y la obra con la audiencia. Los textos sobre papel se acompañan de un audio en el que la voz de Cha los va repitiendo. Es por ello que digo que escribe y habla.

the subject». Aunque a lo que Cha verdaderamente juega es a poner en cuestión tal dicotomía: «*In our relationship you are the object / I am the subject*» y sigue alternando los términos de posición dentro de la frase y también su sentido.

La transferencia del/la artista y la implicación de sus afectos emociones en la obra golpea de lleno en algo que muchos/as artistas no obviarán y que tiene que ver con la energía, con los procesos subconscientes, procesos prelingüísticos, con el cuerpo vibrátil —que diría Suely Rolnik— y, en su sentido ulterior, con la vida misma —entendida como un campo de fuerzas o plano de inmanencia. Para otros el cuerpo no pasa a ser directamente el objeto, sino la herramienta. Esta es la postura de Sharp,¹³ ya las manos habían sido tradicionalmente usadas para hacer esculturas, ahora todo el cuerpo es la «herramienta». Y es, en ese sentido, que el trabajo es más sobre el uso del cuerpo que autobiográfico.

El interés por el cuerpo como espacio intersticial entre lo matérico y la subjetividad —entendida como inmaterial— llevaba entonces un largo tiempo agitando el pensamiento del momento. Se trataba de volver a tomar conciencia del cuerpo, durante tanto tiempo olvidado, frente al que se había privilegiado como canal comunicativo: al lenguaje (discurso hecho con palabras). Ya en 1934 Marcel Mauss, cuando publica «Las técnicas del cuerpo»,¹⁴ se convertía en uno de los abanderados de lo que en realidad era una de las inquietudes de la antropología más antiguas: ¿dónde se sitúan, cuáles son los límites corporales del ser humano?, ¿qué puede hacer un cuerpo?, o, ¿qué puede un cuerpo?, que diría Spinoza. Y claro, esto entronca con el epicentro del debate antropológico, la controvertida pugna entre naturaleza y cultura, que era parte de la deriva del otro gran dualismo proveniente de la filosofía: el que remite al cartesiano cuerpo/mente. En el ensayo, Mauss hace un recorrido por las distintas formas en las que los humanos nos valemos del cuerpo, resaltando que, si bien las actividades fisiológicas son comunes a las distintas culturas, el proceso de aprendizaje es adquirido y por ello varían de unas a otras. Con las técnicas se refiere a aquellas empleadas para modificar, transformar el cuerpo para fines útiles, como serían la conservación de sí mismo y una mayor adaptación al medio. El cuerpo se revela así, para él, como objeto de técnica, medio técnico y origen subjetivo de la técnica.¹⁵ Los estudios de Mauss contribuyeron a orientar los intereses de la antropología hacia el cuerpo, en tan-

13 «In body works the body per se is not as important as what is done with the body» (Sharp 1970: 17).

14 *Les techniques du corps* (1934). Editado en España en Mauss (1979: 337-374) como *Técnicas y movimientos corporales*.

15 Más adelante, en otros ensayos desarrollará la noción de *self* frente a la de persona. Donde el *self* es la conciencia de ser constituidos por un cuerpo, algo que interpreta como universal, frente a la de persona que varía temporal, espacial y culturalmente. Por lo que de alguna manera persiste en la perspectiva dualista cartesiana, al separar la idea de persona de la de técnicas del cuerpo.

to que éste funcionaba como un gozne en la articulación de la sociedad, un topos sobre el que recaía el peso de la performatividad de la identidad.

De manera que el cuerpo se extendió como metáfora del orden político-social. Este aspecto va creciendo en importancia hasta convertirse en base del pensamiento y las praxis de los años sesenta y setenta. En esa línea y en esos años Mary Douglas indagará en rituales y símbolos que, anclados al cuerpo, expresan tanto la experiencia social como consiguen revelar cómo el cuerpo humano es «enseñado» por cada sociedad. Algo particularmente interesante de su trabajo es el interés que pone en las fronteras corporales y, en concreto, en cierta topografía de los orificios donde se gesta lo que luego Kristeva asociará a la categoría de lo abyecto. A través de lo que circula por estos espacios intersticiales y que a través de ellos se muestran —ella hablará de «símbolos naturales»—; respiración, excremento, sangre, semen, sudor... Douglas interpreta que la necesidad de mantener las fronteras corporales revela tanto las fronteras mismas como la unión a la tribu, cierta paradoja, por tanto, puesto que lo que se separa es lo que une, lo que sirve para establecer la cohesión.

Por su parte Sara Ahmed, en unos planteamientos que son mucho más cercanos a nuestra actualidad, pondrá una especial atención en la corporalidad en su relación con las emociones. Para ella estas últimas conllevan procesos de acercamiento y alejamiento por lo que trazan los límites y contornos tanto del espacio corporal como del social (2015: 315); por ello resultan cruciales para materializar y dar forma al cuerpo, para formar superficies y fronteras: «decir que los sentimientos son cruciales para la formación de superficies y fronteras es sugerir que lo que «hace» a esas fronteras también las deshace. En otras palabras, lo que nos separa de otros también nos conecta con otros» (2015:54). De tal forma que aquellos orificios corporales fronterizos que marcaban esos lugares de transición entre el cuerpo y el mundo se reubican en los planteamientos de Ahmed en el campo de las emociones que, igualmente, desde una topografía que precisa del tacto, de sentir el contacto que nos «pega» o «despega» de los otros y las otras.

En el caso de los trabajos de Cha podríamos decir que los planteamientos anteriores emergen a través de todo un correlato ligado a ese cuerpo «enseñado» por la sociedad y la cultura, en el que aquello que ocurre mediado por las emociones nunca se desliga de la corporalidad, algo que alcanza incluso su praxis textual, como ocurre en su obra *Dictée*.

Por otro lado, en el caso del empleo del cuerpo femenino la cuestión de la implicación de la artista, como bien advertía Lucy Lippard por esos años (1976), es un factor que necesariamente no se puede obviar; y esa herramienta desprovista de los factores biográficos,

que Sharp trataba de dejar a un lado, resulta bastante complejo que se desprenda de unos significados culturales:

Cuando las mujeres usan sus propios cuerpos en sus trabajos artísticos, se están usando a sí mismas: un significativo factor psicológico convierte esos cuerpos o esas caras de objetos en sujetos. Aunque, hay siempre formas y formas de usar el cuerpo de una misma, y las mujeres no ha podido evitar siempre la auto-explotación. El enfoque de una mujer artista hacia sí misma es necesariamente complicado por los estereotipos sociales (1976:124).

En el trabajo de Cha intersectan todas estas problemáticas relativas al papel representado por el cuerpo en sus performances, en unas acciones que ya son preconcebidas para realizarse en vídeo. En su trabajo el cuerpo estará también muy ligado a la voz y más específicamente a la dificultad que encuentra esta para materializarse.

Con respecto a las cuestiones derivadas del género, la propuesta de Cha es bastante particular dentro de la de la mayoría de artistas mujeres que trabajaban con la performance en este momento, así, su cuerpo suele aparecer totalmente cubierto cuando se muestra completo. En otros casos, como el de *Mouth to mouth*, encontramos solamente un fragmento, su boca, y otras veces emplea solo el registro de su voz. La complejidad para decir y para mostrarse, que está muy unida a las problemáticas propias de los/las migrantes es lo suficientemente ambigua para dejar espacio a cuestiones que tienen que ver con los proceso de reorientación del migrante, como bien podría argüir Sara Ahmed.

La cuestión biográfica a la que me he referido, es preciso reseñarla en Cha. Si bien ella crece en un ambiente artístico que cuestionaba, como veíamos aquí a través de Sharp, la obra de arte expresiva y afectiva-emocional; es decir, en un momento en el que se tendía a vincular estos dos aspectos. Así, la aparente frialdad minimalista y también conceptual, se asociaba a la idea de trabajos artísticos inafectivos o, en otras palabras, estos eran entendidos como prácticas en las que no se dejaban traslucir la emocionalidad –un tipo de poéticas que arrancaban de Duchamp y de la separación del artista del objeto producido, la desaparición por decirlo así de la huella. Mi enfoque defiende la idea de que muchas de estas propuestas van a estar emparentadas con aspectos de la sintomatología del lenguaje generado por la experiencia traumática. Y que, en este sentido, a lo que apuntan es a esa zona de frontera que trazarían las emociones o su aparente borrado.

En el caso de Cha hay que tener en cuenta que el lugar en el que sitúa a su cuerpo es un lugar muchas veces relacionado con el fragmento y suficientemente enfocado hacia la voz, y que revela, por tanto, al cuerpo de su aparición. Otras, el hecho de que se muestre totalmente cubierta la aleja de muchas de las prácticas del momento que tendían a emplear un cuerpo desnudo, que se mostraba desde la piel. La piel como frontera se desplaza en

el caso de *mouth to mouth* a la boca y la voz (siguiendo la metonimia) como espacio fronterizo corporal. Así, el par interior-exterior que ha sido tantas veces analizado al abordar los procesos creativos podemos retomarlo aquí desde los enfoques de Ahmed. Ella repasa las ideas que pueblan nuestro imaginario cotidiano en el que la emoción tiene que ver con la interioridad y por tanto y por extensión con lo subjetivo. Pero como subraya, ya Durkheim había expuesto como la emoción no es lo que proviene del cuerpo individual, sino lo que mantiene unido o ligado al cuerpo social (2015: 33) y desde ahí el modelo de adentro afuera se convertía en un modelo de afuera hacia adentro. A partir de esto Ahmed nos propone el siguiente giro: «mientras las emociones se pueden experimentar «de adentro hacia fuera» o «de afuera hacia adentro», en realidad funcionan para generar la distinción entre el adentro y el afuera» (2015: 292). De forma que esa zona fronteriza se percibe a partir de las emociones.

Estos planteamientos se acercan al enfoque con el que vengo tratando lo traumático en sus conexiones con las poéticas elaboradas desde el arte. Así el trauma se genera en la tensión y en la transgresión entre el adentro y el afuera y repercute en la posibilidad de elaboración del lenguaje, en su amplio sentido.

Finalmente, nos va a resultar también muy útil aquí otro de los argumentos rescatados por Ahmed de la fenomenología y que tiene que ver con la orientación. El cuerpo es nuestro punto de vista en el mundo, de forma que los cuerpos se orientan en el espacio y se orientan en base a aquello que le resuena, aquello que le es conocido.

En las obras de Cha, y en particular en las que trataremos aquí, se presta una especial atención tanto a los lugares fronterizos a través de un reenfoque de la percepción que desmonta el papel jerárquico de lo visual, como a lo que podríamos nombrar como intentos de reorientación. Así, exploraremos tres de sus propuestas para ahondar en estos cruces entre corporalidad-lenguaje-exilio-orientación.

4.3. Boca a boca / de boca en boca: Mouth to Mouth¹⁶ (1975)

Ne plus distinguer la *pluie des rêves*
ou des *soufflés* (Cha 2009a).

El video en blanco y negro se abre con el título. Pasan las palabras «*mouth to mouth*» de forma lineal, avanzando la cámara como si estuviera esta leyendo —recorriéndolas con su objetivo—; luego aparecen letras coreanas, son las ocho vocales de ese idioma. La imagen granulada tiene mucho ruido (moscas). Una boca se abre y se cierra por momentos, se muestra casi indistinguible, hasta prácticamente desaparecer. El sonido es —en paralelo con la imagen— un ruido, de agua, viento y pájaros, en algunas partes recuerda una

¹⁶ Video, blanco y negro, audio, 7' 40». Fig.01.

tormenta. A veces se abre más, enseña los dientes, llega a convertirse —cuanto mayor es la apertura— en una oquedad negra, y aumenta el ruido (cantidad, mezcla, intensidad); otras desaparece o se pierde entre el grano parpadeante, para volver a emerger, mostrar los dientes. Con los dientes se aprecia varias veces el sonido de una tormenta. A lo largo de este entretejido de ruido sonoro y ruido visual, la boca se mueve: pronuncia sonidos inaudibles, sonidos vocálicos indistinguibles. Cha retoma los ruidos vocálicos del *hangul*¹⁷, la lengua coreana que presenta la particularidad de que basa el dibujo de sus grafemas en la articulación corporal realizada para emitirlos¹⁸.



Fig. 01

Como señala Zabunyan, la expresión *mouth to mouth* (*bouche á bouche*, en francés), cuya traducción literal al castellano es «boca a boca», conserva tanto en francés como en castellano el sentido originario del inglés que designa al movimiento de reanimación respiratoria (2013: 63). Se reanima boca a boca, insuflando el aire en aquella donde este falta, donde es necesario. La reanimación, en este caso, parece insuflada a través del lenguaje. El video de Cha nos sumerge en ese burbujeo de imágenes acompañado por el sonido acuoso. La vocalización de las vocales no nos llega, es como cuando nos hablan bajo el agua, donde la voz no nos alcanza. Pero, por otro lado, la expresión en inglés se refiere también a los comentarios que van *de boca en boca*, es decir, a lo que se transmite, lo que se propaga y también a lo que se contagia. El contagio como familia o prole del *tangere* vuelve a conectarnos con lo táctil y también con un lenguaje que funciona en sí

17 La invención del alfabeto coreano o *hangul* se debe a King Sejong, o Sejong el Grande (1397-1450), consumado lingüista que en el 1447 escribe el *Diccionario de la pronunciación correcta del sinocoreano*.

18 Se dice que Sejong crea este tipo de escritura, basada en la teoría fonética articulatoria, para facilitar su uso y legibilidad al pueblo —dado que la forma de la letra se modela en función de la forma de la boca y la lengua al pronunciar el sonido representado—, y su empleo contribuyó, de hecho, a la casi total alfabetización de la población.

mismo como algo contagioso. La boca es un lugar intersticial y, en este sentido, la palabra se acciona siempre desde esta frontera, se habla desde un gozne.

La boca aparece desvinculada de un cuerpo e incluso de un rostro, desde ahí nos recuerda a la boca de *Not I* de Beckett (1973) (Fig. 02), en cuyo caso la boca era una boca verbo-reica, que pocas veces cesa de decir, susurrando, gritando, hablando, repitiéndose sin tregua, sometida a ese castigo del no poder callar sobre el que Beckett vertebra una de sus obras fundamentales, *El innombrable*. Mientras —en el caso de Cha— la boca gesticula, articula incluso los signos, pero estos son inaudibles, lo que emite la boca es un sonido de la naturaleza, el ruido del agua corriendo. La hibridación entre cultura y naturaleza se materializa una vez más en su obra a través de este trabajo.



Fig. 02

Lèvi-Strauss había ya señalado que en la complejidad del dualismo naturaleza versus cultura podíamos encontrar una analogía con la oposición sonido/sentido¹⁹: «Así, a la articulación del sonido y del sentido respondía en otro plano la de la naturaleza y la cultura». ²⁰

En las conferencias, en las *Seis lecciones*, Jakobson (1988) nos pone sobre aviso de una interesante conclusión a la que llegó Saussure: «No es el dato acústico en sí el que nos permite subdividir la cadena de la palabra en unidades distintas, sino solamente el valor lingüístico de este dato²¹». Esta intuición de Saussure quedó demostrada años más tarde

19 «Como el fonema, medio sin significación propia para formar significaciones, la prohibición del incesto me pareció ser bisagra entre dos campos considerados separados. Así, a la articulación del sonido y del sentido respondía en otro plano la de la naturaleza y la cultura. «El gran mérito de Saussure», dice Jakobson, «es haber comprendido exactamente que un dato extrínseco existe inconscientemente» (p. 29).

20 Estas lecciones aportan también una contribución a las ciencias humanas subrayando el papel que le corresponde, en la producción del lenguaje (pero también de todos los sistemas simbólicos) a la actividad inconsciente del espíritu. En efecto, es solo a condición de reconocer que el lenguaje presupone funciones mentales que operan en nivel inconsciente, que uno tiene la posibilidad de alcanzar más allá de la continuidad de los fenómenos la discontinuidad de los «principios organizadores» (p. 30) que escapan normalmente a la conciencia del sujeto hablante o pensante».

21 «Si se pudiera reproducir por medio de un cinematógrafo todos los movimientos de la boca y de la laringe ejecutando una cadena de sonidos, sería imposible descubrir subdivisiones en esta serie de movimientos

y, quizás aquí, nos pueda resultar curiosa la comprobación empírica que se realizó. Paul Menzerath²², un fonetista alemán, radiografió y grabó en un film sonoro el funcionamiento del aparato vocal. A partir de ahí se pudo concluir que «el acto de la palabra [*the act of speech*] es un movimiento perpetuo, ininterrumpido», de manera que la teoría tradicional²³ que distinguía unos sonidos estables de otros de transición —surgidos en el intervalo, en el *entre*— quedó superada: «Todos los sonidos son en realidad sonidos de transición». De esto se concluye que:

*Desde el punto de vista estrictamente articulatorio, el carácter sucesivo de los sonidos no existe. En lugar de sucederse, los sonidos se entrelazan; y un sonido que a partir de la impresión acústica sucede a otro puede articularse simultáneamente con este último o incluso en parte ante él.*²⁴

Esto tiene su importancia en la obra de Cha por el puente que podemos tender entre la idea del sonido —concretamente del acto de habla— entendido como ininterrumpido, es decir sin cortes, no fragmentado, y las teorías de Apparatus —en concreto las de Jean Baudry—. Ideas que influyen mucho en las praxis de Cha y que inciden sobre el carácter, en este caso, interrumpido de la imagen cinematográfica.²⁵

De manera que la operación de Cha consiste, en definitiva, en aproximar dos actos que discrepan en su carácter de contigüidad. Por un lado toma el acto lingüístico, la articulación de los fonemas vocálicos, por otro recurre al lenguaje visual, un video que encadena fotogramas, con lo que sí establece separaciones en el *continuum*. Además la imagen no

articulatorios; no se sabría dónde un sonido comienza o el otro termina» (Jakobson 1988).

22 Una veintena de años después de la muerte de Saussure el fonetista alemán Paul Menzerath radiografió con ayuda de un film sonoro el funcionamiento del aparato vocal y confirmando así enteramente el pronóstico de Saussure. Aprovechando este film y las investigaciones en el terreno de la fonética experimental, Menzerath y Armando Lacerda probaron que el acto de la palabra es un movimiento ininterrumpido.

23 Mientras que la doctrina tradicional distinguía los sonidos de posición que comportaban un sostenimiento estable y los sonidos de transición a los que les faltaba sostenimiento y surgían en el pasaje de una posición a la otra, los dos fonéticos demuestran que todos los sonidos son en realidad sonidos de transición.

24 En lo que concierne a la cadena hablada, desembocan en una tesis aún más paradójica. Desde el punto de vista estrictamente articulatorio, el carácter sucesivo de los sonidos no existe. En lugar de sucederse, los sonidos se entrelazan; y un sonido que a partir de la impresión acústica sucede a otro puede articularse simultáneamente con este último o incluso en parte ante él.

25 Principios que se trasladan también al concepto de libro (el libro-film), trabajando sobre el carácter sucesorio de las páginas.

es sincrónica al audio en lo que al habla se refiere, más bien podríamos decir que lo que es sincrónica es al *ruido*.

De la misma manera esa imagen con ruido y en blancos y negros parece diluir la forma sinéstica²⁶ del conocido poema que Rimbaud dedica a las vocales, en el que las vincula a los colores, relacionando sonido y sentido, por tanto. El guiño que hace Cha se traza con respecto a unos sonidos que, por un lado, se naturalizan (naturaleza/cultura), por ello suena el agua o el viento, por otro quiebran su imaginario, al igual que los colores se quiebran por el grueso de la mosca en la imagen de video. Y quién sabe si entre tanto grano no aparece literalmente el *grano de la voz*, el grano que para Barthes es el cuerpo: «El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta...» (2009: 310). Y, de nuevo, la voz vuelve al cuerpo, y se genera esa retroalimentación (*feedback*) entre un sonido vocálico que no llega, que se manifiesta *inaudible*, y una imagen que tampoco se acaba de mostrar: igualmente *inaudible*, sumida en una boca que —como la beckettiana— tiene algo de abismo y —como ella también— parece estar instalada en la espera de una respuesta a lo que ni siquiera ha sido enunciado como pregunta, en la espera que atenaza todo acto de comunicación aun cuando nunca llega, cual Godot.

En un poema inserto en *Dictée* Cha se acerca a *Mouth to Mouth*, cuando afirma, es *imposible distinguir la lluvia de los sueños o de la respiración*, ese *continuum* que recorre tantas supuestas dimensiones diferenciadas, separadas; es el mismo que recorre su praxis, que

26 Habría que plantearse también si la sinestesia no es sino una invención occidental, y que en otras culturas no compartimentan de manera tan estanca las percepciones en función de los canales de recepción.

revela la fragilidad de la demarcación entre el afuera y el adentro, y el campo perceptivo que explora para desafiar su posibilidad de representación.

[Imposible distinguir las palabras. / Exhaladas. Afirmadas en exhalación / exclamadas en inhalación / No distinguir la lluvia de los sueños / o de las respiraciones (los alientos)...]

[...]

[La lengua dentro. La boca dentro / la garganta dentro]

[...]

[Imágenes solamente. Solas. Imágenes. / Los signos²⁷ en la lluvia, escuchaba. / Las palabras son la lluvia devenida nieve. / Verdadero o no verdadero. / Imposible determinarlo.]

[...]

[Frasas silenciosas. / Párrafos silenciosos / las páginas y las aproximaciones / en movimiento / líneas / después de las líneas / vaciar a la izquierda a la derecha.²⁸ / Vaciar²⁹ las palabras. / Vaciar el silencio.]³⁰

4.4. Voz-visión. Aveugle voix (1975)

En *Aveugle voix* (1975) (Fig.03) Cha lleva a cabo una performance en la que se alternan sinestésicamente³¹ los sentidos y sus percepciones. Se ata una tira de tela a la boca con el texto impreso «aveugle» («ciego/a»), alrededor de los ojos se envuelve con otra banda que le impide la visión en la que aparece escrita la palabra «voix» («voz»). Después

27 Se produce un juego entre «signo» y «cisne», homófonos en francés.

28 Se produce otro juego entre la habitual expresión *virer à gauche*, «girar a la izquierda» y *vider à gauche*, «vaciar a la izquierda».

29 Vaciar las palabras, vaciar los silencios... La idea de vaciar estaba también presente en su juego lingüístico *vidéoème*, una suerte de vacío poético que viene de la mano del video.

30 Traducción propia del original:

Impossible de distinguer les paroles. / Exhalées. Affirmées en exhalation / exclamées en inhalation / Ne plus distinguer la pluie des rêves/ ou des souffles

[...]

La langue dedans. La bouche dedans / la gorge dedans

[...]

Images seulement. Seules. Images. / Les signes dans la pluie, j'écoutais. / Les paroles en sont que pluie devenues neige. / Vrai ou pas vraie. / Impossible à dire.

[...]

Phrases silencieuses. / Paragraphes silencieux / des pages et des à peu près / en mouvement / lignes / après lignes / vider à gauche à droit. / Vider les mots. / Vider le silence.

(Subrayado propio).

31 El fenómeno sinestésico puede ser culturalmente discutible.

de vendarse despliega una pancarta en la que aparece escrito: «*WORDS / FAIL / ME / SANS / VOIX / SANS / AVEUGLE / GESTE*».³² Cha, que extiende la pancarta sobre el suelo, se agacha y, manteniéndose en cucullas, va tocándola con diferentes partes de su cuerpo. De esta manera, el sentido del tacto hace su aparición, para acercarse, para tocar la palabra. Vendada, sin visión ni voz, la percepción se restringe a lo que puede ser tocado, al gesto de intentar percibir a través de este sentido.



Fig. 03

La voz que tapa los ojos elimina al testigo ocular por imposición, le censura. En francés voz se refiere a la voz pero también al voto: *tener voz* (en español también existe esta conexión, tener voz en un asunto equivale a tener posibilidad de opinar e intervenir). La *ciega voz* es ambigua, se produce un desplazamiento entre los órganos y sus percepciones o sus privaciones. La boca está cruzada con la voz y, sin embargo, en el quiasmo, los ojos lo hacen con la imposibilidad de ver. La voz ciega es una voz ofuscada que se entrecruza con una mirada vociferante o quizá sin voz, es decir, sin poder, la del testigo oprimido, suprimido. Se produce además un juego de sentido desde el sonido: *aveugle voix* suena igual que *l'aveugle voit* —«el ciego ve»— (Minh-ha 2005: 261).³³ Siendo quizás este un

32 *Words fail me* es una expresión inglesa que podemos traducir como «no sé qué decir», «me fallan las palabras». *Sans* («sin») *voix* («voz») *sans* («sin») *aveugle* («ciego»), *geste* («gesto»).

33 Tanto *voix* («voz»), *voie* («camino») como *vois*, *voit*, *voient*, conjugación de *voir* («ver»), son homófonas en francés.

modo de ver dentro de lo que Deleuze conceptualiza como espacio háptico,³⁴ ojos con visión háptica³⁵ y no óptica.

En este sentido, los ojos vendados son los *not I*³⁶ (*no-eye*, «no-ojo»), los de un yo cuya voz le tapa, no le deja ver. Al mismo tiempo que la cabeza carece de rostro, puesto que al cubrir los ojos y la boca apenas se ve la cara. Para Thy Phu una «forma decapitada» es aquella que no puede hablar, en tanto que la voz está asociada con el rostro, la cabeza. Por lo que podríamos decir que Cha performatiza una multiplicidad de decapitaciones. Y todavía podríamos añadir otra, el *caption*³⁷ —el subtítulo a aquello que está en silencio o en otro idioma, o bien la leyenda, el rótulo, el pie de foto— resulta aquí, más bien, un *decaption*. En tanto que los «encabezados» están *desencabezados*, no se corresponden con aquello a lo que acompañan y en tanto que la lista de palabras que Cha apunta en su pancarta —la leyenda de la acción— versa sobre la falta de palabras: la falta/fallo de voz.

El texto se inicia con las palabras separadas, colocadas una debajo de la otra, pero en definitiva componiendo un mensaje: me fallan las palabras (no sé qué decir).³⁸ Donde, una vez más, la falibilidad de los códigos irradia del encuentro con la censura y sus efectos —sus decapitaciones—, con la clausura de un contexto para verbalizar y transmitir lo vivido. La última palabra que aparece escrita es «geste» («gesto»), en alusión a la acción

34 «Varias nociones, prácticas y teóricas, sirven para definir un arte nómada y sus desarrollos (bárbaros, góticos y modernos). En primer lugar la «visión próxima», por oposición a la visión alejada; también el «espacio táctil», o más bien el «espacio háptico», por oposición al espacio óptico. Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica. Alois Riegl, en unas páginas admirables, ha dado a esa pareja Visión próxima-Espacio háptico un estatuto estético fundamental» (Deleuze 2002: 499).

35 «Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria» (Deleuze 2002: 501).

36 Me vuelvo a referir a la obra de Samuel Beckett, antes citada. Algunas de sus propuestas teatrales podrían ayudarnos a extender el análisis a otros aspectos de las performances de Cha relacionados con éstas, en las que tanto la espacialidad como la temporalidad, y en relación a esta última la narratividad se ven truncadas. Para este artículo quisiera solo apuntar en relación a ello que en estos años la expansión de las artes y las experimentaciones en el arte de acción generan estas contaminaciones interdisciplinarias (para un mayor desarrollo consultar mi tesis doctoral (Pol, 2015)). Además del hecho de que Beckett supuso una gran influencia para Cha.

37 Tomo el juego de palabras del artículo de Thy Phu, *Decapitated forms: Theresa Hak Kyung Cha's visual text and the politics of visibility* (Phu 2005: 17-36).

38 La desconfianza de la imagen y de la percepción visual, así como la de la palabra, son puestas en crisis. De estos mismos años es la obra de Bas Jan Ader *I'm Too Sad to Tell You* (1971). En el video, que es una parte del proyecto, Ader llora ante la cámara sin conseguir articular ninguna palabra. El video no tiene sonido, ni siquiera oímos el llanto.

en sí misma (*sans geste*, «sin gesto»), a un gesto mudo, ciego, absurdo; pero que, aún en sus limitaciones y sus incapacidades con respecto a los códigos, es capaz de ser actuado, de dar a ver justamente todos esos límites *desencabezados* o, quizá vale más decir, *desjerarquizados*.

La tela parece también querer transportarnos a una pancarta, en consonancia con los mensajes de protesta o reivindicación que se despliegan en el espacio público. Una *carta-total*, tangible y que a su vez toca, afecta al gesto, a la acción y que parece cuestionar, en las postrimerías del Mayo —que también se vivió intensamente en la Costa Oeste— si realmente hemos recuperado la palabra, si es que, como la Bastilla —que diría De Certeau—, la palabra, la voz, se ha tomado.³⁹ Así como a la hora de hablar de los trabajos de arte de acción estos se han descrito como una suerte de rituales personales, se podría decir que Cha convierte aquí su acción en una protesta particular y ambigua, con un acto de resistencia, como propuso Deleuze (2003: 300-301).

Por otro lado, el tema de los sentidos y las percepciones alteradas había estado ya muy presente también en planteamientos de vanguardia y en particular en la obra Duchampiana (*Bruit secret, Air de Paris, Why Not Sneeze, Priere de toucher...*). Un recorrido que podemos seguir dentro del trabajo de Cha, que transporta en muchas de sus obras a otros campos perceptivos como era el caso de *Amer*, en relación al gusto (amargo)⁴⁰ o como sucede en *Aveugle voix*. Los sentidos tampoco se invierten, sino que como decíamos se desjerarquizan o se *rizomizan*. Así por ejemplo, como aclaraba Deleuze, la visión háptica no es la opuesta a la óptica, sino que rescata una visión no-óptica del ojo según la que «no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria» (Deleuze 2002: 501). De este modo, puede relacionarse también con la percepción subcortical a la que apela Suelly Rolnik, que es aquella del *cuero vibrátil*. Al hilo de todo esto habría que, por un lado, hablar del sistema vestibular o aparato vestibular, muy relacionado con el equilibrio y el control espacial,⁴¹ así como del sentido de la propiocepción. Este sentido es el encargado de informar al organismo de nuestra posición y a través de él sentimos la contigüidad corporal y con el espacio, en él colaboran neuronas y receptores de los diferentes aparatos perceptivos. Resulta además muy significativo el hecho de que tiene

39 «En Mayo del 68 tomamos la palabra así como en 1789 tomamos la Bastilla» (De Certeau 1995: 39).

40 En la pieza titulada *Amer* (1976) Cha interviene en la bandera estadounidense e inscribe repetidamente sobre la parte en la que aparecen las estrellas, las letras A, M, E, R, que van construyendo el comienzo de la palabra «América», con la que titula a la obra, aunque en francés, su otra lengua de asimilación, el término remite directamente a lo «amargo», significa amargo.

41 El aparato vestibular conecta además ciertas partes del aparato auditivo con el ocular.

gran influencia en el sistema nervioso y en el desarrollo emocional y de comportamiento.⁴² Las cuestiones vinculadas al ámbito de la percepción y la memoria fueron de especial relevancia para Cha que seguía con interés el trabajo de Alexander Luria, un conocido neuropsicólogo y médico ruso que centró su investigación en la memoria; en concreto se le conoce por sus trabajos sobre la afasia y las funciones corticales. Luria trabajó con heridos de la Segunda Guerra Mundial con lesiones cerebrales y publicó varios libros sobre los casos clínicos.⁴³ Investigó varios cambios psicológicos (la percepción, la resolución de problemas y la memoria) que se producen como resultado del desarrollo cultural de las minorías sin educación y sus trabajos supusieron una importante contribución al estudio de la oralidad.⁴⁴ La desconfianza de la imagen y de la percepción visual, así como la de la palabra, son puestas en crisis ya en el periodo de vanguardia, donde se comienza a articular el uso de ambas en sus interrelaciones para cuestionar los códigos que finalmente están más vinculados a la elaboración de las memorias. Imagen y texto son lo que se han ido imponiendo para informar la Historia y construir el archivo. Mientras, otras palabras se iban quedando en la punta de la lengua. Es preciso, no obstante, comenzar a sentir la importancia de aquellas profundidades a las que están atadas. Porque el hilo entre la memoria y los afectos lleva desde siempre trenzado pero, su entramado es tremendamente frágil. Hans-Thies Lehmann nos lo recuerda también cuando en sus análisis del teatro argumenta que éste «efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos, y solo después en la consciencia» y prosigue rescatando la sugerente intuición de Proust al afirmar que los recuerdos más valiosos quizás están situados en los codos y no en la memoria mental. En este sentido, para Lehmann el cuerpo no solo es un repositorio de afectos y memorias sino que los gestos y movimientos del actor o intérprete pueden convocar, además, un recuerdo sobre el cuerpo mismo del observador (2013: 334).

42 Aquí hacemos un breve apunte. Señalar, además, que el sistema vestibular está captando el interés de muchos neuropsicólogos, ya que recientes estudios confirman cada vez una mayor relación de este con el estado anímico y emocional.

43 Alexander Luria (2009). Pequeño libro de una gran memoria: la mente de un mnemonista. Oviedo: KRK; (2010). *Mundo perdido y recuperado. Historia de una lesión*. Oviedo: KRK; (2006). *Desarrollo histórico de los procesos cognitivos*. Madrid: Akal; (1995). *Conciencia y lenguaje*. Madrid: Machado Libros.

44 Véase Lawrence Rinder, en theresahakkyungcha.com/artist/. Rinder es el director del University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Recurso consultado el 20/04/2014.

4.5. *Secreto/secreción. Secret Spill (1974)*⁴⁵

*Secret Spill. Fingers curl. Fingers curl. Fingers curl underneath. Fingers curl underneath. Red month hang man, Upside down. Upside down. Enter the ebb. Enter the ebb. It's the moon. It's the moon we know.*⁴⁶

La primera imagen que nos muestra es una mezcla de tierra con hierbas y ramas pequeñas. La imagen se desplaza enfocando un hueco socavado. Mientras escuchamos un ruido de fondo en el que se solapa el sonido de aviones y de naturaleza (pájaros). Sigue mostrando la tierra de cerca y entre las piedras y el herbaje va apareciendo una forma blanca. Se aproxima a esta forma recorriendo sus límites con la cámara. La cámara se mueve y la imagen se desenfoca por momentos, vemos arrugas o incisiones sobre esa forma extraña, luego nos muestra un hilo, una cuerda que la bordea. La imagen se oscurece (14'). Aparece un árbol, la cámara va subiendo y recorre las ramas. Vemos una cuerda, la enfoca. Las ramas aparecen ahora como difuminadas. Enfoca muy de cerca la cuerda (16' 38»). Hay un nudo, nos muestra los primeros planos del nudo. Vuelve más fuerte el ruido de los aviones. Se produce otro corte (18' 14»). Ahora se muestra una imagen más alejada, vemos la forma blanca desde lejos, ubicamos ahora la imagen fragmentada ahora dentro de esa totalidad que son dos sacos de tela blanca suspendidos del árbol y apoyados en la tierra. Dentro de esta misteriosa escultura de sacos blancos hay algo. Ella aparece y corta la tela del saco (18' 30»). Por el orificio mana tierra que ayuda a salir con sus manos. Vuelve a enfocar el bulto, cierra la bolsa con una cremallera. Vuelve a abrirla. Escarba con las manos en la tierra. Aumenta el zumbido de los aviones mientras remueve la tierra. Habla (22' 59»): «*Secret Spill. Fingers curl. Fingers curl. Fingers curl underneath. Fingers curl underneath. Red month hang man. Upside down. Upside down. Enter the ebb. Enter the ebb. It's the moon. It's the moon we know*». Muestra la imagen de los sacos abiertos de los que brota la tierra.

El video recibe el University's Eisner Prize para cine y video en 1975. Considerada o catalogada como una obra de video es a su vez la documentación de una performance e instalación realizada en la naturaleza.

El *Derrame secreto* de Hak resulta, como la mayoría de su trabajo, una obra ambigua, tan sugerente como críptica. La acción discurre sustentándose en la lentitud y la fragmen-

⁴⁵ Video, blanco y negro, 24' 30». (Fig. 04).

⁴⁶ «Derrame Secreto. Derrame Secreto. Los dedos se encorvan [dedos doblados]. Los dedos se encorvan por debajo. Los dedos se encorvan por debajo. Mes rojo hombre colgado [ahorcado], mes rojo hombre colgado [ahorcado], boca abajo [al revés]. Boca abajo. Sube la marea [introducir el flujo]. Sube la marea. Es la luna. Es la luna que conocemos.» He tomado la traducción del catálogo en Fundació Antoni Tàpies (2005: 74). He introducido no obstante una pequeña modificación, en su traducción «*hang man*» se sustituye por «verdugo», a mi entender es más preciso mantener la idea del «hombre colgado» en relación a la pieza. Asimismo he introducido entre corchetes otras posibilidades con la misma intención.

tación inconexa que caracteriza a lo onírico. Así como en un sueño vamos avanzando por los fragmentos de imágenes que nos ofrece. En el comienzo está la tierra, una tierra vista desde muy cerca, que se continúa con la forma blanca indescifrable que, cuando la vemos por primera vez, podría recordarnos una piedra o una superficie incluso lunar. Luego van apareciendo la cuerda, el nudo y las ramas del árbol, que bien pueden evocar desde la imagen desenfocada una pintura oriental. Cuando por fin vemos la «escultura» completa, la imagen sigue resultándonos confusa de ubicar. Los dos sacos suspendidos encierran dentro algo para nosotros todavía indescifrable. Volvemos a los planos cortos y a la apertura de lo informe, de donde mana tierra, la tierra que ella remueve. Y es ahí cuando oímos, como en un susurro, su voz recitando una suerte de poema anclado en la repetición. El sonido a lo largo del video oscila entre la naturaleza y la «civilización», los aviones zumbando encima. *Oscilación* es quizás una palabra apropiada para acercarse a la enigmática obra, a través de lo visto, lo no visto, lo oído y no, lo insinuado. Una de las principales parece aquella que se mueve entre lo masculino y lo femenino, o siendo más precisas con respecto a la artista tratada, entre el yin y el yang, que para empezar han dejado de encerrar la misma relación de dicotomía que el anterior par. El yin se asocia con lo femenino, el frío, el vacío y lo pasivo; el yang con lo masculino, lo lleno, el calor y la acción; pero esta aparente oposición es solo superficial, los dos estados se requieren el uno al otro. En la obra de Cha parece sucederse el mismo entrelazado entre la naturaleza y la cultura, la tierra y la luna, lo vertical y horizontal, llenos y vacíos, peso y ligereza, solidez y fluido, masculino y femenino.



Fig. 04

La performance e intervención en la naturaleza bien podrían ser consideradas como una pieza de *land art*. El trabajo/arte «con» la tierra comienza en la década de los sesenta, hacia sus finales, y en el momento que Cha produce el video está en plena efervescencia. Hay que recordar también que es justamente en 1969 cuando Neil Armstrong imprime su huella sobre la superficie lunar, sobre el lunar *mar de la Tranquilidad*, poseyéndola: «Pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no espacio (el galáctico) en lugar» (Raquejo 2001: 9). Esta relación entre la conquista y el terreno y que tiene mucho que ver también con una marcada impronta de lo masculino que señala, demarca, en un intento así de poseer su territorio —aunque solo sea a un nivel simbólico— estará muy presente en muchos de los trabajos que se desarrollen en el campo del *land art*. Como señala Raquejo, la sexualización del territorio se hacía lo suficientemente explícita para que se produjeran reiteradas alusiones por parte de la crítica del momento y para que surgieran voces desde el feminismo, criticando ciertas intervenciones como abiertamente agresivas hacia la Madre Tierra (2001: 30).

En el caso de Cha la obra ofrece un interesante contrapunto a través de un cuidado deslizamiento entre la simbología que acompaña a los elementos. Así, esa extraña forma blanca redondeada que reposa sobre la tierra, que bien podría recordarnos la superficie lunar, acaba por aparecérsenos con una forma claramente masculina (genital), que cuando vuelve a un plano más cercano se abre, derramando de nuevo tierra a través de esa fisura (genital femenina) en lo que supone una suerte de parto.

A nivel textual la oscilación es similar entre lo masculino *boca abajo* (o del revés), la luna y las mareas (asociadas a lo femenino) que alcanzan en su *subida* a tocar lo masculinizado.

La relación que establece con respecto a lo masculino y femenino parece entablar un fuerte vínculo con el taoísmo, siendo que los elementos se entremezclan simbólicamente; así la tierra nace de una forma masculina, pero que en su cercanía —a través de la fisura que emana— vuelve a relacionarse con lo femenino, con lo que el *hombre colgante* es atravesado por la *marea*, y la *luna conocida* es igualmente terrena: es un territorio. También estas relaciones leídas desde el sentido que Ahmed le otorga a la «orientación» funcionan

para activar una reorientación que cuestiona justamente lo culturalmente orientado, es decir la estructura simbólica.

La relación que establecen las mujeres con el *land art*⁴⁷ suele mantener el contacto con la tierra y la dimensión humana. Pensemos por ejemplo en la obra de Nancy Holt *Sun Tunnels* (1976), o las *Siluetas* de Mendieta (1973-1978), en las que su cuerpo traza la huella en el contacto con la superficie terrestre (Fig.05). En el caso de Cha vuelve a aparecer en su trabajo el tacto como sentido perceptivo destacado, en ese gesto de tocar la tierra, que escarba, que explora con sus propias manos.

En estas obras podríamos ver implícita cierta relación con la idea de la conquista de la tierra en un sentido occidental (colonialismo), desde la impronta o más bien la secreción sobre el terreno.



Fig.05



Fig.06

En relación a las improntas como heridas sobre el terreno Zabunyan⁴⁸ nos recuerda *Wound 1954-1970* (1970) de Oppenheim (2013: 200), un trabajo en el que el artista convierte su cuerpo y el terreno en análogos mediante la herida (Fig.06). Oppenheim traslada a la tierra la forma de la cicatriz que tiene en una de sus manos. El camino de la herida se plaga así de reversibilidades y traslaciones, del cuerpo al texto, del texto a la tierra, de la tierra al cuerpo, del cuerpo a la tierra... sobre él resuena el trauma en el sentido de lugar intersticial.

47 Para Lippard, el *land art* brindaría un espacio apropiado para la creación de las mujeres artistas, por la relación que como mujeres establecemos con la actividad cíclica de la naturaleza (lunas, mareas) a través de nuestros ciclos menstruales. Lippard asocia además las formas de los genitales femeninos con las cuevas y las grietas de las rocas, «zonas abismales que se asocian culturalmente a la nutrición y a lo temible, es decir, a lo maternal y a lo sexual, al poder regenerativo y al destructivo de la Madre Tierra». La cita se encuentra en Lucy Lippard (1983). *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: Pantheon Books, 42. La referencia es de Raquejo (2001: 31).

48 «Oppenheim's concern for the body came from constant physical contact with large bodies of land», matizando: «Por una parte el cuerpo humano y por otra el «cuerpo» de la tierra» (Zabunyan 2013: 200).



Fig.07

Justamente el año en que se pisa la Luna (1969) será en el que Smithson realice los derrames (*Derrame de cemento* en Chicago, *Derrame de cola* en Vancouver y *Derrame de asfalto* en Roma).⁴⁹ Aunque los *derrames* en la historia del arte llevaban ya en ese momento su recorrido. Recordemos, así, las fotografías de Hans Namuth de Pollock⁵⁰ vertiendo pintura sobre los lienzos en el suelo (1950-1951), o a Shimamoto en 1956 lanzando también pintura (botes) en una performance de Gutai en Tokio —obras que parodiará la japonesa (de origen coreano) Shigeko Kubota en 1965 con su *Vagina Painting*—. ⁵¹ También del mismo año 1969 que los spills de Smithson es el *Splashing* de Richard Serra en la galería de Leo Castelli (Fig.10), lanzando plomo derretido contra las paredes y el suelo. Sin contar el paisaje duchampiano *Paysage faitif* (1946), en el que el artista traza el paisaje desde el derrame, tan defectuoso —informe—, como culpable (Fig.11).



Fig.08



Fig.09

49 *Concrete Pour*, Chicago; *Glue Pour*, Vancouver; *Asphalt Rundown*, Roma (1969) (Fig.07).

50 Hay que recordar que precisamente la formulación del *happening* en Kaprow arranca de su ensayo de 1958 *El legado de Jackson Pollock*, en el que esboza la idea del incidente como una destilación de la vida cotidiana. Sugiriendo que el objetivo del artista será mostrar ese mundo cotidiano que, teniéndolo delante, se revelará en forma de acontecimientos y eventos. (Fig.08).

51 Kubota parodia el *dripping* de Pollock (como eyaculación), así como las performances de Klein de finales de los cincuenta y principios de los sesenta en los que usaba a las mujeres como «pinceles humanos». Para ello recurre a su vagina como fuente de escritura y pintura. (Fig.09)



Fig.10

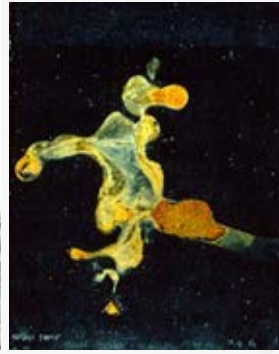


Fig.11

En la línea de los trabajos de Cha, los desplazamientos por una similitud acústica son habituales, por lo que parece bastante probable que el *secret* («secreto») se relacione con *secretion* («secreción» y también «ocultación»), estando ambos presentes en sus textos de *Dictée*. En inglés, además, el verbo *spill* se utiliza para desvelar un secreto, muchas veces dentro de la expresión *spill the beans*. Dicha expresión, utilizada coloquialmente, significa «soltar la lengua», «tirar de la lengua», «soltar un secreto». La etimología popular para *spill the beans* se remonta a la antigua Grecia, donde los solicitantes de membresía en sociedades secretas eran sometidos a votación teniendo los miembros existentes que dejar caer habas en una jarra de cerámica opaca. Según la historia, las *beans* blancas indicaban los votos a favor y las negras los contrarios a la admisión; cuando las habas se derramaban se conocían los votos.

Secrete saliva the words

Saliva secrete the words

Secretion of words flow liquid form

Salivate the words (Cha 2009: 130).

El anterior texto pertenece —en *Dictée*— al capítulo «Elitere», que abre con la foto de las protestas en Corea, y en el que apelará reiteradamente a la excavación: «*With her voice penetrate earth's floor, the walls of Tartarus to circle and scratch the bowl's surface...*», y a la vuelta de Perséfone, la diosa de la diáspora —de la dispersión de semillas— al inframundo.

También por esos años (1972) Vito Acconci —uno de los artistas referenciales de la exposición comisariada por Sharp de *Body Works*— entre la semilla, el derrame y el secreto, realiza *Seedbed*, donde las secreciones son secretas, ocultas a la mirada. Acconci escondido en ese semillero, «siembra», y reencontramos de nuevo entre la imagen del sembrado y de la huella el eco de la colonización de tierras, lunas, cuerpos y anexiones⁵². Y apelando a

⁵² En la performance, realizada en la Sonnabed Gallery de Nueva York, Vito Acconci permaneció escondido durante ocho horas diarias durante tres semanas debajo de una especie de rampa de madera mastur-

ese eco, tan solo recordar el protagonismo de la voz y del gemido en *seedbed*, donde la voz es el único indicio de su presencia situándonos en la ambigüedad del *entre*: *entre* lo revelado y lo ocultado, *entre* los sentidos. La voz de Acconci es aquí totalmente acusmática y como LaBelle señala, esa voz funciona, finalmente, como un índice, como *index*, del cuerpo y del deseo (2006: 109). Un intento quizás de reorientación de la visibilidad fálica masculina que fue una de las cuestiones recurrentes en el trabajo de Acconci.



Fig.12

Por otro lado, en 1965 comenzó el uso del napalm en Vietnam, mediante bombardeos aéreos⁵³ (derrames sobre la población). Desde entonces se multiplicaron en la prensa norteamericana las descripciones de los espantosos efectos sobre la población civil y el mundo vio con horror las primeras fotografías de niños totalmente desfigurados por las quemaduras, de la misma manera que los bombardeos aéreos habían estado presentes en la segunda guerra mundial o la bomba H se arroja desde un avión, por lo que el ruido de aviones que interfiere a veces en el video puede evocar ciertos derrames, sobre todo en el caso del napalm. Aunque con esto tampoco intentamos concluir una interpretación cerrada, sino apuntar ciertas posibilidades que abren la obra de Cha, ya que bien podríamos recordar también a Anna Halprin cuando aconseja: «Para disfrutar con lo que ocurre en el exterior hay que fijarse en los sonidos [...] los pájaros que vuelan o el zumbido de un avión...» (Robinson 2013: 25).

5. CONCLUSIONES

La intención por tanto, no es la de cerrarnos a interpretaciones más o menos precisas, sino la de apuntar a cómo hay una serie de elementos relevantes en su praxis artística y que, en concreto en los registros audiovisuales de las acciones, se encaminan clara-

bándose. Mientras se masturbaba, el artista gemía y murmuraba diferentes frases mediante las que apelaba al espectador, que caminaba por encima de la estructura y, por tanto, no podía verle. (Fig.12)

53 El napalm es una especie de gasolina gelatinosa altamente combustible, barata y con relativa facilidad de empleo, ya que se puede lanzar desde aviones comunes. El napalm B se convirtió en símbolo del ataque estadounidense en la guerra de Vietnam. También fue utilizado anteriormente por la ONU en la guerra de Corea.

mente a cuestionar la representación de la corporalidad y la prevalencia de un régimen perceptivo en el que la visualidad ha tendido a ocupar un lugar preponderante. Así, en la grabación de *Secret Spill* (1974) que ahora tratamos, lo que sí podemos intuir es un intento de reorientación que se sucede mediado por el tacto. El ejercido por unas manos que escarban en la tierra, en la búsqueda de una re-orientación de lo masculino y lo femenino. Un mismo intento de orientación podíamos encontrarlo en ese recorrido táctil por la pancarta de *Aveugle Voix*, en el que –entre los quiasmos sensoriales– se replantea a su vez la capacidad del lenguaje para elaborar la tensión entre lo contruido como el adentro y el afuera, entre la que se crea un continuum. Lo mismo en *Mouth to mouth* la desorientación proviene de la extrañeza que genera la relación entre imagen y sonido, atravesada por el ruido presente en ambos y se incide también en la continuidad de ambos (sonido-imagen). Acciones todas ellas que confluyen en las problemáticas relativas al alcance del lenguaje y la representación para dar forma a la experiencia de identidades que, como la de Cha, transitan por los procesos de reorientación. En las tres se hace, por tanto, muy presente una crisis en los lenguajes que podríamos decir que corre parejas con rasgos de la sintomatología de los sujetos tras un trauma y que aparece en muchas de las praxis del momento, confundiendo en ocasiones con prácticas asociadas con lo inafectivo. En el caso de Cha tiene que ver también con un proceso de exilio cultural y se revela de manera especial en los procesos lingüísticos. Por otro lado, la representación del cuerpo de la artista en su caso manifiesta la particularidad de que el cuerpo aparece siempre cubierto, también es significativo que incide en los órganos perceptivos: ojos, boca, oído y también en aspectos táctiles cuyo peso recae en gran medida sobre las manos. Finalmente es también significativo el cruce cultural que consigue generar aun usando una praxis mucho más próxima a la de los/las artistas occidentales del periodo en el que ella trabaja.

6. REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Autónoma de México.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Best, S. (2007). *Personal Experience and Impersonal Aesthetics: The Video Work of Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982)*. *Reading Room, a Journal of Art and Culture: Autobiography in the Wake of Conceptualism*. Auckland: Auckland Art Gallery.
- Cha, T. H. K. (Ed.) (1980). *Apparatus*. Nueva York: Tanam Press.
- Cha, T. H. K. (2009). *Dictée*. Berkeley: University of California Press.
- De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (2003). *Qu'est-ce que l'acte de création? En Deux régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- De Zegher, C. (1996). *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century*. Cambridge: The MIT Press.
- Douglas, M. (1978). Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism. En Polhemus, T. (Ed.). *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body*. Nueva York: Pantheon Books, 295-301. Publicado originalmente en (1971) *Journal of Psychosomatic Research*, 15: 387-390.
- Frost, E. A. (2002). «In Another Tongue»: Body, Image, Text in Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*. En Hinton, L. y Hogue, C. (Eds.). *We Who Love to be Astonished: Experimental Women's Writing and Performance Poetics*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 181-193. Art in, of, and from Feminine. Cambridge: The MIT Press.
- Jakobson, R. (1988). Seis lecciones sobre el sonido y el sentido. En *Jakobson (I)*. *Obras selectas*. Madrid: Gredos.
- Joyce, J. (2005). *Retrato del artista adolescente*. México D. F.: Lectorum.
- Labelle, B. (2006). *Blackground Noise: Perspectives on Sound Art*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group.

- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Lippard, L. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: E.P. Dutton.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Minh-ha, T. T. (1987). Grandma's Story. En Wallis, B. (Ed.). *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge: The New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 2-30.
- Minh-ha, T. T. (2005). Primavera blanca. En AAVV. *El sueño del público: Theresa Hak Kyung Cha*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Phu, T. (2005). Decapitated Forms: Theresa Hak Kyung Cha's Visual Text and the Politics of Visibility. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 1 (38): 17-36. Recurso disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/checkip.php?/docview/205377422?accountid=14514>. Consultado el 12/11/2013.
- Pearson, L. (2011). *It is Almost That: a Collection of Image + Text Work by Women Artists & Writers*. Los Ángeles: Siglio.
- Pol, A. (2015). *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto] biográficas «entre»-guerras*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/30670/>
- Raquejo, T. (2001). *Land art*. Hondarribia: Nerea.
- Rinder, L. R. (2005). La pluralidad de entradas, la apertura de redes, la infinidad de lenguajes. En AAVV. *El sueño del público: Theresa Hak Kyung Cha*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Rinder, L. R. (1996). Theresa Hak Kyung Cha: Passages Paysages. En De Zegher, C. *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from Feminine*. Cambridge: The MIT Press.
- Robinson, J. (2013). *Medios primos*. En ± 61, *La expansión de las artes*. Madrid: MN-CARS.
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio). *Ramona*, 67: 8-20. Recurso disponible en <http://www.ramona.org.ar/files/r67.pdf>. Consultado el 30/10/2013.
- Sharp, W. (1970). *Body Works*. *Avalanche*, 1:14-20.

Zabunyan, E. (2013). *Theresa Hak Kyung Cha, Berkeley 1968*. Monts: Les Presses du Réel.