

MORIR EN SOLO

Soy un performance. Soy un momento. Soy un cuerpo que documenta y registra.¹
Yael Davids



Imágenes:
Una lectura que ama- Un acto físico
Performance en la Neue Gallery, Kassel, 2017
documenta 14
Fotografía: Émile Ouroumov
Cortesía de la artista



Yael DAVIDS

10 MAR. — 3 JUN. 2018

La práctica de Yael Davids se desarrolla en el encuentro entre narrativas de dominio personal y político. En esta entrevista con la curadora de la muestra, Manuela Moscoso, la artista profundiza en la importancia de la presencia, la ausencia y la representación del cuerpo en su obra, así como en la vida de las cuatro mujeres que guiaron *Morir en solo*.

Quisiera iniciar esta corta entrevista con una reflexión sobre la relación entre el performance y la instalación artística en tu obra. ¿Qué significa para ti y cómo ha sido la construcción de este vínculo?

En los últimos años me he interesado por la distinción entre el acto y la exposición. Entendí que el performance comprende el momento de vacío que le sucede, la pérdida del acontecimiento y el anhelo por reconstruirlo y restituirlo en el espacio expositivo. Concibo el performance como algo diferente al espectáculo; me interesa su resistencia para extender su fuerte presencia dentro del espacio que intenta contenerlo.

También comprendí que la documentación de un performance puede resultar poco ética y poco fiel a los hechos; captura un momento en el pasado, reciclándolo como si fuera presente —sin admitir el abismo que se abre después del performance. La exposición es un momento de ruptura, un espacio en el cual se puede experimentar la lucha por absorber y reconocer lo que se ha perdido. Con esto llega la disposición del material como una búsqueda de realización. Es ahora, y en ese sentido, que el performance forma parte de la muestra. Necesita de ella para existir. Crece por encima de sus propias ruinas. Hay un movimiento dinámico hacia adelante y hacia atrás. El performance y la exposición son, para mí, indisolubles.

¹ Del guión de Yael Davids para el performance *A Reading that Writes – A Physical Act*, presentado en Redcat, Los Ángeles (2013).





Una lectura que ama- Un acto físico
Performance en la Neue Gallery, Kassel, 2017
documenta 14
Fotografía: Émile Ouroumov
Cortesía de la artista

Otro elemento clave es el cuerpo: el cuerpo como un vehículo, el cuerpo que siente, el cuerpo que expresa, el cuerpo que se mueve, el cuerpo que escribe o lee. En cierto sentido, el cuerpo es el lugar donde la geografía, la historia o la política convergen con lo personal. En una conversación anterior lo describiste como una fuerza material. ¿A qué te referías con eso?

Un elemento decisivo en mi práctica artística ha sido la conceptualización del cuerpo como vehículo, un espacio donde los conflictos y las convergencias se activan. En mi trabajo siempre se han destacado la representación y la presencia del cuerpo, a través de la escultura y el performance. El cuerpo se encuentra en una constante negociación, firme pero vulnerable, entre defenderse y esforzarse por salir. El cuerpo registra el presente, conserva las marcas de la historia y, en última instancia, establece un espacio dinámico para reescribirla. Esta línea de pensamiento me ha llevado a reflexionar acerca de la capacidad del cuerpo para compilar y transferir el conocimiento, ser la interfaz entre el mundo interno y externo —entre la individualidad y el hábitat—, y ser una entidad capaz de generar su propio conocimiento.

En los últimos años empecé a aplicar el Método Feldenkrais como herramienta de investigación, conversación y generación de conocimiento, en especial para preparar mis performances. Desarrollado por el Doctor Moshé Feldenkrais (físico e ingeniero), es una escuela de estudios somáticamente orientados que busca fomentar y perfeccionar la conciencia fisiológica a través de patrones de movimiento lentos y secuenciales. En esencia, consiste en excavar nuestro propio cuerpo en pro del conocimiento: un performance arqueológico dirigido hacia uno mismo, donde el proceso importa más que los resultados. Feldenkrais descubrió que la mente de un adulto es capaz de desarrollar nuevos patrones neuromusculares de una manera orgánica, similar a la forma en la que los bebés aprenden a moverse. Y concluyó que si las personas pueden cambiar algo en la manera en la que se mueven, también pueden cambiar la manera en la que piensan, sienten y, por ende, en la que actúan.

Este método es la base de mi investigación artística actual que estudia el potencial detrás de la combinación de metodologías pedagógicas y heurísticas dentro de un sólo modelo educativo, en gran medida influenciado por su énfasis y atención en el desarrollo individual. Bajo este criterio, descentraliza de manera eficaz los conceptos jerárquicos tradicionales cuyas expresiones gozan de un gran respeto.

Durante todo este último año, he utilizado la técnica Feldenkrais como una herramienta en cada fase del proyecto: para volverme uno con la gente con la que trabajaba, y para analizar los movimientos y las posiciones corporales en las litografías de Cornelia Gurlitt —mientras escribía el guión—, con el fin de generar una mayor comprensión a la hora de tratar de vincularlas a las condiciones sociales y políticas, así como a la biografía de Cornelia (y otras cuatro mujeres). Estas posiciones se convirtieron en un guión a partir del cual los actores las recreaban con todas sus implicaciones, al tiempo que manipulaban materiales (principalmente vidrio) con posturas corporales similares.

Como mencionaste, en esta exposición es muy importante la ausencia del cuerpo en nuestro presente, en especial los de cuatro mujeres: la pintora Cornelia Gurlitt, la poeta y dramaturga Else Lasker-Schüler, la emperatriz romana Iulia Aquilia y Rahel Varnhagen, conocida por sus salones literarios. ¿Por qué elegiste a estas mujeres?

La investigación giró en torno a cuatro protagonistas cuyas vidas fueron marcadas por la tragedia y la condena a la que fueron sometidas sus memorias. La poeta alemana judía Else Lasker-Schüler (Alemania, 1869-1945) me ha fascinado desde que yo era joven. En 1934 escapó de Berlín a Palestina para finalmente instalarse en Jerusalén. Antes de la Segunda Guerra Mundial fue una aclamada poeta, pero en Jerusalén sobrevivió gracias a la caridad de sus amigos que la conocían desde su época más próspera en Berlín. Al final murió en Jerusalén, en medio de la penuria y el trastorno emocional. Su literatura y sus cartas documentan su declive: una fractura en su sentido de identidad y de pertenencia. Esta herida no era solamente de Lasker-Schüler, sino que atravesó un continente entero durante la Segunda Guerra Mundial.¹

Otro personaje es la emperatriz Iulia Aquilia Severa² (m. 222) a quien descubrí durante mi investigación para Documenta 14, mientras visitaba el Museo de Arqueología en Atenas. En una sala llena de representaciones de emperadores y emperatrices con proporciones perfectas, me impactó una escultura fracturada y de grandes dimensiones de Iulia Aquilia Severa, así como la descripción donde se explicaba que el daño a la pieza era debido a la *damnatio memoriae* (“condenación de la memoria”, una forma de deshonra aprobada por el senado romano contra quienes desprestigiaban al Estado). La escultura de bronce fue aplanada y la cara desfigurada. Con la sentencia “no será recordada”, esta desfiguración de su imagen

1 Ver en la exposición el texto del collage *Else Lasker-Schüler—Una ruina, más que habitada, hundida por la locura.*

2 Ver en la exposición el texto del collage *Iulia Aquilia Severa—Damnatio Memoriae.*

crea una nueva: una imagen moderna expresiva, un llamado femenino, un llamado de víctima. Esta imagen expresa lo no dicho. Una estética que no puede entenderse como tal, sino como una forma de documentar hechos históricos.

Mientras intentaba cuestionar la narrativa histórica del Estado Gurlitt, así como las diferentes historias interconectadas y los personajes involucrados, me empecé a interesar especialmente en la obra de Cornelia Gurlitt³ (Alemania, 1890-1919), hija del famoso historiador de arte Cornelius Gurlitt padre, y hermana de Hildebrand Gurlitt. Durante la guerra, Cornelia fue enfermera en el frente oriental en Vilna, Lituania. Esos años tuvieron un gran impacto sobre ella y su imaginario artístico. En sus grabados capturaba retratos muy expresivos de la vida cotidiana en el barrio judío de la ciudad. Poco después de su regreso del frente, se mudó a Berlín con la esperanza de ganarse la vida como artista. Al sufrir de depresión, se suicidó en 1919 cuando tenía 29 años. En varios aspectos, Cornelia es el arquetipo de muchas artistas femeninas de su generación: una pintora expresionista talentosa cuya obra nunca fue expuesta para el gran público y que, durante mucho tiempo, fue resguardada en el Estado Gurlitt.

Paralelamente a la figura de Cornelia Gurlitt, la crónica de la escritora alemana judía Rahel Varnhagen⁴ —otro personaje femenino que no fue considerado dentro de la narrativa canónica— es entrelazada dentro del guión de un performance. Varnhagen (Alemania, 1771-1833) dirigía uno de los salones más destacados en Europa a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, y se volvió emblemática para la emancipación de las voces tanto de las mujeres como de los judíos. A pesar de que en su salón se hablaba abiertamente, el destino de Varnhagen fue trágico debido a sus esfuerzos extenuantes por escapar de su vida de judía marginada, fuertemente discriminada en esa época en Alemania.

Es casi como un homenaje a la vida y obra de estas mujeres, un esfuerzo para que sean recordadas, y al mismo tiempo protegidas. Has comparado este acto de protección o conservación con una operación marcial, del tipo de la que está directamente ligada a su lugar de origen y al estado de guerra. Esto se manifiesta en la exposición por la presencia del vidrio. ¿Nos podrías hablar de esta correlación?

Mientras leía la pregunta me di cuenta de que leí la palabra “marcial” como si fuera “matriarcal”. Eso me hizo pensar en la práctica artística que concede una posición maternal, aquella que protege y que puede estar en sintonía con voces vulnerables y cuerpos que no han sido asimilados aún dentro del ámbito social.

Else Lasker-Schüler, Iulia Aquilia Severa, Cornelia Gurlitt, Rachel Varnhagen, a pesar de haber llevado vidas con experiencias muy distintas, es evidente que cada una de estas mujeres poseía una cierta calidad de conocimiento —artístico, político, espiritual— que permaneció escondido durante sus vidas o fue rechazado. No

3 Seis reproducciones de obras litográficas de Cornelia Gurlitt que usé en la instalación como guión para los cuerpos y objetos que ocupan el espacio.

4 Ver en la exposición el texto del collage *Rahel Varnhagen—Between Pariah and Parvenu*

fue el tiempo por sí solo lo que llevó a que las ideas de estas mujeres fueran ignoradas, sino también —y quizá, sobre todo— la orquestación sociopolítica de la jerarquía del conocimiento. Este es un elemento fundamental que, al estudiar dichas jerarquías, hace evidente que ciertos cuerpos y encarnaciones gozan de una mayor visibilidad y legitimidad como vehículos de conocimiento.

Las esculturas de vidrio en la exposición fueron hechas por la Oran Safety Glass Factory en el kibutz⁵. La fábrica —que es la fuente más importante de ingresos de Tzuba— se especializa en vidrio antibalas, principalmente adquirido por el ejército para sus vehículos de combate. Es un material que he utilizado anteriormente en mis obras, tanto como accesorios en el performance, como objetos escultóricos. Decidí usar este vidrio a raíz de una pregunta que me hice: ¿Cuándo y cómo el acto de protegerse adquiere un tono agresivo? Me enfrento a la frágil belleza que resulta de nuestro instinto de defensa y de nuestra incesante lucha por preservar ya sea nuestras historias o a nosotros mismos. Al utilizar este vidrio en una instalación de arte, busco subvertir la violencia implícita de su función original, así como meditar acerca del potencial de volver a introducir la cualidad de fragilidad —una propiedad muy característica del vidrio que, sin embargo, el vidrio antibalas debe resistir. Al colocarlo al lado de los collages de papel, cerca de los cuerpos expuestos en movimiento, se alude al esfuerzo de los museos por preservar los artefactos; fragmentos archivados de conocimiento y de historia son colocados dentro de un espacio protector, una frontera que limita el número de intervenciones externas.

Me persigue la idea de la línea divisoria que hay entre la protección y la detención: la protección de cuerpos humanos a través de la elaboración de un medio transparente fortificado, y la protección / destrucción del patrimonio intelectual a través de un proceso invasivo de juicio cultural, demuestran cómo los parabrisas a prueba de bazucas y los archivos escritos van de la mano. Estos dos espacios de protección son, cada uno a su modo, violentos.

Al usar el collage y el vidrio en mi obra para darle voz a estas cuatro mujeres, intento llevar el lenguaje escrito impreso a su máximo grado de fragilidad, encarnando y representando la voz humana de quienes han sido excluidas, rechazadas, silenciadas y heridas. Expongo la ambivalencia del lenguaje como tal. El collage me parece como una suerte de máscara que se convierte en escudo para luego desaparecer. Me gustaría imaginarme la piel como mi escudo, aceptando esta delgada capa como mi única protección y permitiendo que los tajos y las heridas me abriguen.

5 Ver el texto *Vidrio de 130-200 mm: a prueba de bazucas, RPGs y cualquier otro lanzamisiles.*

—
Yael Davids (Kibbutz Tzuba, Israel, 1968) vive y trabaja en Ámsterdam. Estudió Bellas Artes en la Academia Gerrit Rietveld (Ámsterdam), escultura en el Pratt Institute (Nueva York) y Pedagogía de la danza en la Academia Remscheid (Remscheid, Alemania). Su obra se ha presentado en el Center for Contemporary Arts, Los Angeles (2013); Museo de Arte de Río, Río de Janeiro (2013); la Kunsthalle Basel, Basilea (2011) y documenta14, Atenas y Kassel (2017).