



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Ese vaho en la mirada
Exploración del proceso de una depresión a través de la
práctica performativa.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Lacruz Matallín, Ana María

Tutor/a: Zarraga Llorens, Josefa María

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

Ese vaho en la mirada

Universitat Politècnica de València.
Facultat de Belles Arts de Sant Carles.
Curso 2023-2024.

*Exploración del proceso de
una depresión a través de la
práctica performativa.*

Por Ana Lacruz Matallín.

Tutora: Josefa María Zárraga Llorens.

Convocatoria: julio, 2024.

Trabajo Final de Máster. Tipología 4.

RESUMEN

Coge tu dolor, tu experiencia, y conviértelo en arte.

El presente trabajo consiste en el desarrollo de una producción artística que tenga como tema central la depresión. Este proceso de exploración sobre la depresión se inicia en 2019 con mi primer acercamiento al tema con una propuesta teatral: *Inerte. Un paseo por las ruinas*. Este proyecto surge de la necesidad de afrontar la depresión, mi depresión, desde una perspectiva artística porque el arte puede ser utilizado como un instrumento que dé voz a nuestras emociones, sin pretender con ello convertirlo en una terapia o algo sanador.

Ese vaho en la mirada es su continuación, su evolución. Es el paso a una nueva etapa. Una etapa que explora otra tendencia artística: la performance. Esta propuesta abraza el mundo de la instalación y la performance. Una instalación acogerá en su interior una acción performática.

La evolución de mi práctica artística va ligada a mi evolución, y esta a la historia del arte contemporáneo. En el Trabajo Final de Máster la historia se detiene en el teatro posmoderno, en la performance y en el teatro posdramático. Explora el recorrido que estas artes han tenido a lo largo de la historia y su relación con dos de mis obras: la primera, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, y la última, *Ese vaho en la mirada*.

La depresión no es estar triste. La depresión es estar inerte, es no estar.

La depresión es ese vaho en la mirada que a menudo no nos deja ver.

PALABRAS CLAVE: Depresión; Teatro posmoderno; Performance; Teatro posdramático; Instalación.

ABSTRACT

Take your pain, your experience, and turn it into art.

The present work consists in the development of an artistic production with depression as its central theme. This exploration of depression began in 2019 with my first approach to the subject through a theatrical proposal: *Inerte. Un paseo por las ruinas*. This project arises from the need to confront depression, my depression, from an artistic perspective because art can be used as a tool to give voice to our emotions, without intending to turn it into therapy or something healing.

Ese vaho en la mirada is its continuation, its evolution. It is the step into a new stage. A stage that explores another artistic trend: performance art. This proposal embraces the world of installation and performance. An installation will host a performance within it. The evolution of my artistic practice is linked to my personal evolution, and both are connected to the history of contemporary art. In the Master's Thesis the history intersects with postmodern theater, performance and postdramatic theater. It explores the journey that these arts have had throughout history and their relationship with two of my works: the first, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, and the latest, *Ese vaho en la mirada*.

Depression is not about being sad. Depression is being inert; it is not being.

Depression is that fog in your eyes that often doesn't let us see.

KEY WORDS: Depression; Postmodern theatre; Performance; Post-dramatic theatre; Installation.

Agradecimientos

A mi madre por intentar mitigar mi llanto con su propia respiración, abrazándome cuidadosamente cuando el aire no llegaba a mis pulmones.

A mi hermana por tumbarse a mi lado y quedarse dormida consiguiendo calmarme aquel día.

A mi padre por tratar de ocultar sus propias lágrimas para que no le viese sufrir por lo que me estaba pasando.

A Marcos por traer la calma, dentro y fuera.

A Alba per SER I ESTAR, sempre.

A Joan por no irse, por quedarse a mi lado porque él sabía que no podía quedarme sola. Aunque ya no estés, aunque llegase la fecha de caducidad, sin yo saberlo, necesitaba a alguien como tú en ese momento, necesitaba a un ángel sin alas.

A mis compañeras y compañeros de Arte Dramático que me han acompañado en mis peores días y me abrazaron muy fuerte cuando empecé a abrirme a ellas y a ellos. Y, en especial, a Irene por absolutamente todo.

A Pablo por aportarle a mi primer proyecto la luz que necesitaba.

A Rubén porque lo inició todo al “presentarme” a Sarah Kane hace ya diez años.

A María, mi tutora, por darme mi tiempo y priorizar mi salud mental. También por mostrarme otro lugar desde donde mirar.

A todas las personas que alguna vez me han sacado una sonrisa cuando pensaba que ya no podía hacerlo.

Gracias por ayudar a zurcir mis heridas y desvanecer un poco ese vaho.

Y, sobre todo, gracias a mi yo pasado por no caer en la tentación y seguir adelante a pesar de todo, por no rendirte a pesar de las adversidades.



Figura 2. Ana Lacruz, ilustración
Entre mis grietas crece vida, 2023.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS	9
METODOLOGÍA	11
DESARROLLO EN TRES ACTOS	12
Acto 1. Reconociendo la herida: conceptualización y referentes	12
1. Echando la vista atrás (I): La depresión	12
1.1. La depresión a nivel médico	13
1.2. La depresión a nivel usuaria	15
2. Echando la vista atrás (II): Las artes vivas y la plástica contemporáneas y su relación con <i>Inerte un paseo por las ruinas</i> y <i>Ese vaho en la mirada</i>	19
Acto 2. Lamer la herida (a través del arte): Antecedentes propios	34
1. Contextualización	34
2. Obras previas relacionadas con la depresión.	34
2.1. Antes del máster	34
2.2. Durante el máster	41
Acto 3. Hacia la cicatriz: Propuesta performativa <i>Ese vaho en la mirada</i>.	48
1. Proceso creativo	50
2. Del papel a la realidad	58
2.1. Materializándose: Proceso de elaboración	58
2.2. Y se hizo realidad	60
3. Ellas en mí	67
4. Materiales y producción	71
5. Vaho inerte: comparativa evolutiva	71
Epílogo. CONCLUSIONES	74
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS	78
ÍNDICE DE FIGURAS	83
PÁGINAS EN BLANCO PARA ANOTACIONES DEL LECTOR O LECTORA	87

(Este Trabajo Final de Máster dispone de un documento de ANEXOS.)

INTRODUCCIÓN

«Take your broken heart and make it into art¹». Meryl Streep recordó esta frase mientras recogía el Globo de Oro en 2017, una frase que le dijo Carrie Fisher. Yo me he tomado la libertad de cambiarla un poco: «Coge tu dolor, tu experiencia, y conviértelo en arte». Y es que este trabajo surge de la necesidad de abordar de forma artística un tema que me atañe desde hace algo más de una década.

Sí, a veces entiendo el arte como un entretenimiento, pero también lo entiendo como catarsis, expresión, belleza. Porque el arte es cultura, el arte es diversidad, es libertad (cuando se le permite), es inspiración, es aprendizaje. No pretendo hacer de este trabajo una terapia o algo sanador (que, si ocurre, no voy a darle la espalda), pero sí que creo que el arte puede ser un maravilloso instrumento para dar voz a nuestras emociones y hacerlas llegar a otras personas.

Y sí, para mí lidiar con este tema con cada creación artística supone un abismo, una reflexión constante sobre lo que he vivido y sigo viviendo. Supone enfrentarme a mis fantasmas, a mis miedos, a mi sufrimiento... Pero he decidido buscarle el lado positivo, que no es otro que aprender de Ella y de mí con ella. Sí, Ella, porque después de tantos años juntas, se ha convertido en un ente propio con el que convivo.

Hace unos años empecé a indagar sobre la depresión. No cualquier depresión. La mía. Con la dificultad que supone el distanciarse de algo tan íntimo cuando te enfrentas a un proceso creativo.

Durante los años más oscuros de mi depresión era incapaz de ver nada. Ese vaho en la mirada me lo impedía. Es cuando llega un poco de luz cuando empiezas a vislumbrar penas, dolores, heridas, causas, sin motivos aparentes... A veces, por lo menos en mi caso, solo puedes ser consciente de lo mal que has estado o estás, cuando empiezas a estar algo mejor. Es difícil pedir ayuda cuando no sabes que estás mal. Puede que las señales estén, pero no siempre son fáciles de ver.

Este proyecto es mi grito, o más bien, susurro de auxilio.

¹ En español: «Toma tu corazón roto y conviértelo en arte».

Bien es cierto que este espacio puede verse como un trámite, algo meramente académico. Pero desde que decidí abordar este tema para mi Trabajo Final de Grado y ahora continuar investigando sobre él, sabía que quería hacerlo de una forma más personal sin muchos tecnicismos.

No busco que se entienda lo que es tener una depresión, porque a veces es complicado, tampoco busco que la gente que pueda ver esta performance o leer estas páginas me comprenda o pueda ponerse en mi lugar. Busco poder expresarme, poder explicar lo que llevo desde hace catorce años dentro de mí y no he podido poner en palabras. Porque a veces las palabras no son suficientes, porque a veces el lenguaje no puede abarcar los sentimientos y para eso puedo servirme del arte, para eso uso este espacio creativo que se nos concede.

Durante mi Trabajo Final de Grado exploré la parte de la depresión en la que me encontraba en aquel momento (2019). Una etapa en la que las ruinas se apoderaban de todo. Una etapa en la que todo eran escombros. Esto se veía reflejado en la propuesta realizada. Escogí una propuesta más teatral, una propuesta que investigaba en torno a las características del teatro posmoderno. Para *Ese vaho en la mirada*, exploro mi etapa actual, una etapa en la que estoy haciendo limpieza de estos escombros. Una etapa en la que veo las ruinas y deseo construirme de nuevo. Una etapa en la que reconozco mis heridas, en la que soy consciente de que las heridas no se curan solas y que hay que ir cosiéndolas poco a poco con ayuda. Para explorar artísticamente esta etapa, queda el poso del teatro posmoderno explorado, pero lo llevo al terreno de este Máster e investigo sobre la performance.

Me planteo en qué difieren estas prácticas. El teatro posmoderno, la performance, el teatro posdramático. Me planteo si son diferentes nombres para hablar de lo mismo. Me planteo si es necesario encapsular cada práctica artística. Para ello indago en la historia de las artes vivas y artes plásticas contemporáneas. Viniendo del ámbito de las artes escénicas, me planteo cambiar la mirada. Aun sin poder dejar a un lado mi mochila, el arte dramático, me planteo mirar desde otra perspectiva, desde las artes plásticas. Me nutro de artistas de ambas artes. Y a partir de ahí, doy un soporte teórico a mi práctica y creo.

Unos cuadernos han ido recogiendo a lo largo de varios años mis pensamientos, mis inquietudes, mis inspiraciones... en forma de palabras y garabatos. Estos cuadernos, algunos referentes y yo hemos llegado a confluír, nos hemos cogido de la mano y hemos hecho juntos este camino.

Pasen y vean. Pasen y lean.

OBJETIVOS

Con este Trabajo Final de Máster se quiere llegar al desarrollo de una producción artística que tenga como tema central la depresión a través de la práctica performativa.

Es por ello por lo que el **objetivo general** es afrontar y abordar una práctica artística de tipo performativa para explorar y cuestionar la depresión desde un punto de vista personal.

Se han marcado una serie de **objetivos específicos** que ayudarán a alcanzar este fin:

- (a) Realizar un recorrido por diferentes referentes y movimientos artísticos que muestren el camino seguido hasta llegar a nuestros días.
- (b) Revisar referentes que en diferentes ámbitos (teatro y artes plásticas) hayan abordado o reflejen en su obra el interés por hablar del trauma o la enfermedad desde un punto de vista personal.
- (c) Explorar referentes en diferentes ámbitos en relación con los materiales utilizados y la acción realizada en sus propuestas.
- (d) Indagar sobre mi pasado, echar la vista atrás para saber cómo me sentía. Tanto en los recuerdos como en mi imaginación. Recopilar información de cuadernos y diarios propios (testimonios escritos y dibujos) para la creación artística y dramaturgia.
- (e) Componer y construir un espacio que albergue la acción dramática.
- (f) Crear un espacio escénico a través de una instalación con materiales accesibles que recree el estado en el que me encuentro.
- (g) Utilizar la pluralidad del lenguaje, tales como el lenguaje hablado, físico y audiovisual.
- (h) Realizar un recorrido por diferentes obras propias que me han hecho llegar hasta esta propuesta performativa.
- (i) Explorar en este recorrido las tendencias del teatro posmoderno, teatro posdramático y performance en relación con obras propias relacionadas con lo personal y lo emocional.

Los objetivos aquí enunciados vienen dados por una serie de inquietudes personales y son los que, de alguna manera, me han ayudarán a tener claro qué quiero contar y cómo, y mantener siempre ese rumbo.

METODOLOGÍA

Tres actos vertebran este trabajo.

El primero de ellos alberga el marco teórico y conceptual de mi práctica artística. Es el momento de **reconocer la herida**. La herida se reconoce mirando atrás, en mi pasado y en los antecedentes dejados por tantos y tantas artistas a lo largo de la historia de las artes plásticas y escénicas. Toda historia nos viene muchas veces como un conocimiento ancestral. Como si lleváramos el peso de esa historia como una mochila. Una mochila que nos acompaña, a veces, sin saberlo, sin ser conscientes. Este es el acto de hacer consciente lo inconsciente. De abrir esa mochila, ver lo que lleva dentro y reconocerlo en mi práctica artística.

El segundo acto equivale a una mirada retrospectiva. Miro al pasado y veo una herida ya reconocida. Reconozco la herida y la curo desde el lugar más atávico: el **lamer**. La descubro y empiezo a curarla desde una de las prácticas más primigenias: el teatro. El tipo de teatro que me ayuda a poner en pie mi experiencia personal es el posmoderno. Uno de los objetos que lleva dentro esa mochila de la que hablaba.

Sin este inicio de curación, nada de lo que sigue sería posible.

Lo que me lleva **hacia la cicatriz**. Hacia una futura curación. Hacia el tercer acto. Hacia el desmenuce en todos sus elementos de mi práctica artística. Hacia *Ese vaho en la mirada*. Con lo que culmina (de momento) la investigación acerca de mi herida (la depresión) y los referentes que me han ayudado a darle forma.

DESARROLLO EN TRES ACTOS

ACTO 1. Reconociendo la herida: Conceptualización y referentes.

En este primer acto se desarrolla la parte conceptual de mi práctica artística.

Es la parte de reconocer la herida, reconocer mi herida en mí y en diferentes artistas. ¿Cómo me acompañan estas y estos artistas en mi camino?

Es una herida que puede estar en mayor o menor medida reflejada en la práctica artística. En mi caso, es una herida la que guía al Trabajo Final de Máster. Es la que guía a esta práctica y a las que le precedieron (que creo necesario que se conozcan para entender la evolución hasta llegar a *Ese vaho en la mirada*).

Usando como hilo conductor mi historia personal, en este punto es donde se desarrollan los diferentes referentes teóricos y visuales que ayudan a dar soporte a mi propio discurso. Bien como un bagaje ancestral, como un referente real o descubiertos durante la creación y que le dan sustento a la práctica artística.

1. Echando la vista atrás (I): La depresión.

No me escondo.

Para un acercamiento al tema, puesto que está relacionado con algo personal, el lector o lectora tiene que saber quién soy. Me llamo Ana y cuando tenía 22 años la depresión empezó a apoderarse de mi cuerpo. Fue ocupando cada rincón de mi ser y ahora no sé diferenciar quién es Ella y quién soy yo.

Cuando acabé el instituto entré a la Facultad de Odontología. Fue entonces cuando empezó a manifestarse la depresión. En quinto de carrera, cuando mi cuerpo y mi mente ya no podían más, tomé la decisión (o no tuve más remedio) de dejar lo que estaba haciendo y empezar de nuevo con lo que siempre me había atraído: el arte dramático.

Fue allí donde se inició todo. Donde la depresión pasó a ser arte.

Todos, en un momento u otro, hemos utilizado el adjetivo *deprimido* sin tener claro del todo lo que significa. Es por ello por lo que, en este punto, me gustaría que juntos y juntas comenzáramos a conocer poco a poco qué es esto de la *depresión*.

Para ir adentrándonos en el tema, he pensado que lo más conveniente es partir de definiciones de «libro» para después pasar a un entendimiento de la depresión desde un punto más personal: la depresión a nivel usuaria.

1.1. La depresión a nivel médico

Antes de comenzar, he buscado diversas definiciones técnicas y médicas sobre el tema que atañe este trabajo. No quiero centrarme tanto en los tipos, en las causas, en el tratamiento, sino más en palabras que nos ayuden a comprender qué es la depresión a nivel médico.

He recordado que, durante mis años de estudio de Odontología, cuando se definía alguna patología o enfermedad, siempre iba introducido por «según la OMS²». Así pues, he decidido comenzar por la definición que da la Organización Mundial de la Salud (2023) sobre la depresión:

La depresión es un trastorno mental frecuente, que se caracteriza por la presencia de tristeza, pérdida de interés o placer, sentimientos de culpa o falta de autoestima, trastornos del sueño o del apetito, sensación de cansancio y falta de concentración.

La depresión puede llegar a hacerse crónica o recurrente y dificultar sensiblemente el desempeño en el trabajo o la escuela y la capacidad para afrontar la vida diaria. En su forma más grave, puede conducir al suicidio. Si es leve, se puede tratar sin necesidad de medicamentos, pero cuando tiene carácter moderado o grave se pueden necesitar medicamentos y psicoterapia profesional.

En un primer momento, esta definición la sentía algo aséptica, impersonal. Y, aunque acompañada de un vídeo (Johnstone, 2012) que posiblemente resultaba bastante más esclarecedor que las palabras que usaban para explicar esta enfermedad, agradecí enormemente que al poner en el buscador «depresión», esta no fuera la única opción que apareciera.

² La Organización Mundial de la Salud (OMS) (en inglés World Health Organization o WHO) es el organismo de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) especializado en gestionar políticas de prevención, promoción e intervención en salud a nivel mundial.

Etimológicamente, «depresión» proviene del latín *depressio*, que significa «opresión», «encogimiento» o «abatimiento» y, en mi opinión, estas palabras están más próximas a los sentimientos que acompañan a este trastorno que la tristeza propiamente dicha, además, la tristeza no siempre es manifiesta.

Tras una búsqueda en libros de psiquiatría y en páginas web dedicadas a la medicina, la que más y mejor puede ayudar a la comprensión del lector es el compendio que hace, desde mi punto de vista, la Wikipedia (2023) (pese a los prejuicios que conlleva tan solo nombrarla):

El cuadro clínico de la depresión, tanto desde la psiquiatría como desde la psicología, incluye algunos de los siguientes signos y síntomas: el estado de ánimo se ve afectado de manera transitoria o permanente provocando abatimiento, infelicidad, culpabilidad, tristeza constante, decaimiento, irritabilidad, sensación de malestar, impotencia y frustración a la vida, además de una incapacidad total o parcial para el disfrute de los acontecimientos de la vida (anhedonia). También el rendimiento en el trabajo y el ritmo en la actividad cotidiana pueden verse afectados.

Otros síntomas característicos de este trastorno son el cambio del aspecto personal, la capacidad psicomotriz se ralentiza, baja el tono de voz, llanto fácil o espontáneo, disminución de la atención, ideas pesimistas, ideas hipocondríacas y alteraciones del sueño. La depresión, pues, afecta a lo cognitivo, a lo volitivo y a lo somático.

Cabe destacar que la tristeza, uno de los síntomas más descriptivos de la depresión, no necesariamente se evidencia, contrariamente a lo que se suele pensar.

El origen de la depresión es multifactorial: está influida por factores biológicos, genéticos y psicosociales. Cada vez hay más pruebas de que los episodios depresivos van asociados a cambios en la neurotransmisión del sistema nervioso central y cambios estructurales en el cerebro, producidos a través de mecanismos neuroendocrinos, inflamatorios e inmunológicos.

Ahora he vuelto a leer la definición de la OMS y la entiendo mucho mejor.

1.2. La depresión a nivel usuaria

Durante estos últimos años he ido recopilando reflexiones, frases, testimonios que ponían en palabras lo que estaba sintiendo, por lo que estaba pasando. Las gradas de mi cerebro estaban a rebosar de estos pensamientos y me he tomado la licencia de utilizar estas páginas como vomitorio para todos ellos. Esta es mi depresión, la que me ha acompañado durante más de un tercio de mi vida, pero no todas las depresiones son iguales.

Siempre he dicho que tengo una depresión. Quiero decir que desde que lo sé nunca lo he ocultado. No he ocultado que la sufro, pero sí he ocultado el dolor, las lágrimas, lo rota que estaba por dentro, disfrazándolo, fingiendo sonrisas y ganas cuando realmente no estaban. Y he de decir que es un ejercicio agotador.

Las personas no suelen saber lo que ocurre ni el sufrimiento que implica. Así que, a la hora de explicar mi depresión, cuando me ha tocado hacerlo, me parecía más fácil decir lo que siento con un símil: Imagínate dentro de una piscina de la que no puedes salir. Imagina que dentro de esa piscina no tocas fondo y que ni tan siquiera lo ves. Imagínate en esta situación día tras día, semana tras semana, año tras año. Creo que puedes llegar a intuir el agobio, el cansancio, el desgaste físico, las ganas de abandonar, de dejar de luchar, de dejar que tu cuerpo se hunda y, al fin, descansar.

La cosa ha cambiado un poco desde sus inicios hasta ahora: ¡Un cajón! La reciente aparición de un cajón dentro de esta inmensa piscina, un cajón donde al fin puedo reposar, gracias al cual puedo mantener la cabeza fuera del agua. Un cajón que me permite relajar mis brazos y mis piernas tras su incansable aleteo para mantenerse a flote. Un cajón del que puedo resbalar a veces cuando «el oleaje» golpee con fuerza y que me obligará de nuevo a seguir aleteando hasta encontrarlo. Pero está ahí, cerca. Por ahora no he podido salir de esa piscina, por ahora, pero te aseguro que ese cajón está haciendo que mi situación sea mucho más llevadera.

«No me siento perdida. Es solo que no sé dónde termina el mar que llevo dentro y a veces me ahogo»³.

La depresión es una mierda. La depresión no es poética, no es lírica, no es romántica.

La depresión no es estar triste, la depresión es estar inerte. Esta es la palabra que realmente definió mi estado durante mucho tiempo. Yo no estaba triste, estaba inerte (carente de vida). Hay tristeza, sí, pero no es lo que la define. En muchos momentos de la vida estamos tristes y podemos no estar deprimidos. Tampoco se trata de la intensidad de esa tristeza... es algo absolutamente distinto.

Estoy, pero no estoy. Es como si estuviera en un sitio extraño donde nada es importante, donde nada te llega, donde lo único que hay es un silencio ensordecedor.

- ¿Desprecias a toda la gente infeliz o sólo a mí específicamente?
- No te desprecio. No es culpa tuya. Estás enferma.
- No lo creo.
- ¿No?
- No. Estoy deprimida. La depresión es ira. Es lo que hiciste, quién estaba allí y a quién culpas.
- ¿Y a quién culpas?
- A mí. (Kane, 2019, p. 392-393)

Y entonces alguien te dice: ¿Por qué no me llamaste para decírmelo? ...

... ¿Alguna vez has dicho que te has dormido antes de despertarte? ¿O te has dado cuenta de un olvido antes de recordarlo? Solo cuando empiezas a salir, eres capaz de verbalizar dónde has estado.

Y es que preguntarle a un deprimido por qué no pidió ayuda es como decirle al que se ha roto una pierna por qué no fue corriendo al hospital.

Tenemos tan asumido que el cerebro no es cuerpo, sino mente –y que sobre la mente tenemos autocontrol y sobre el cuerpo no– que nos empeñamos en

³ *Aquella orilla nuestra* (2018), Elvira Sastre.

culpar al depresivo de sus males. Y él mismo se encuentra con la responsabilidad de solucionarlo. Pero ¿le pediríamos a un *polifracturado* que deje de quejarse y vaya a dar un paseo? ¿Le exigiríamos a un canceroso que deje de fabricar esa porquería de células que le están matando? Sin embargo, casi nadie siente ningún empacho al decirle a un deprimido que salga, se divierta, que se tome las cosas de otro modo... y que no entendemos (como si solo fuera posible aquello que se entiende) por qué se siente así. Lo que nunca necesita un depresivo es la lucha constante de justificarse ante los demás. Necesita que no le culpen, aunque no lo entiendan.

La eterna sonrisa que oculta el verdadero dolor. Me gusta sonreír y que la gente crea que no oculto un dolor tras esa sonrisa, que parezca que la sonrisa muestra lo que suelen mostrar las sonrisas, que piensen que soy fuerte, que estoy bien. Aunque a veces me gustaría que alguien pudiese ver más allá, más allá de la que parece que siempre está feliz o sonriendo, que alguien pudiese leer que el brillo de mis ojos no es a causa de la sonrisa sino de unas lágrimas que quieren brotar, de un dolor que me está matando por dentro, que alguien pudiese escuchar lo que mis ojos chillan, leer lo que mi sonrisa oculta, lo que mi boca calla. Y es que a veces necesito que me recuerden que soy fuerte, que las lágrimas no son de débiles, que conseguiré salir de aquí o simplemente que me den el abrazo que no sé pedir.

Suelo hablar de la depresión de una manera que parece frívola, distante (aunque la tengo más cerca que nunca). A veces temo acostumbrarme a este estado, temo que un día ya no recuerde que está aquí, pero aquí sigue. Estoy vacía. Me miro al espejo y no me reconozco: no es mi cuerpo, no son mis brazos, mis manos, mi barriga; no es mi cara, mis ojos, mi nariz, mis labios. Tampoco sabría decirte qué es lo que no cuadra, tampoco sabría qué es lo que veo ni cómo lo veo, tampoco podría averiguar desde cuándo me miro al espejo y no me veo a mí.

A veces tengo la fortaleza de mirarme durante unos minutos y tratar de descubrir qué falta, qué sobra, qué ha cambiado. Otras, en cambio, aparto la mirada para evitar ver esos ojos que me observan, esos ojos que me juzgan, esos ojos que no reconozco como míos. Me siento perdida y extraña en mi propio reflejo. Siento que jamás conseguiré aceptarme y ya no sé si se debe a lo poco que

me gusto, lo mucho que me odio (el amor es ciego y el odio platónico⁴; el oro se hunde y la mierda flota⁵) o porque ESA no soy yo. ¿Quién soy?

La depresión es un ente con vida propia que anula tu propia vida.

La depresión no es una suma de síntomas. Es un estado particular del ser, el estar y el sentir. Bueno, no uno solo, sino uno personal e intransferible para cada persona que la padece.

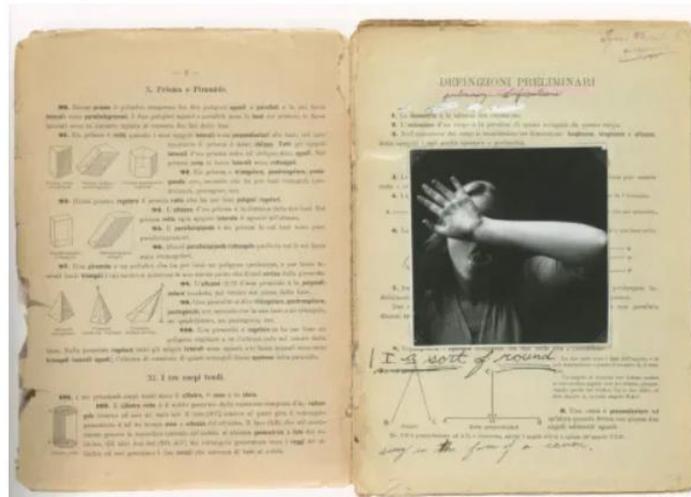


Figura 3. Francesca Woodman, *Some disordered interior geometries*, 1980-1981.

La joven (Francesca Woodman) escribió estas líneas: “Mi vida en este punto es como un sedimento muy viejo en una taza de café y preferiría morir joven dejando varias realizaciones, en vez de ir borrando atropelladamente todas estas cosas delicadas...”. (Colorado Nates, 2016)

Mi depresión no es solo estar triste. Es estar cansada, agotada, es el no reconocerse, el no recordar, el olvidar palabras, el no saber hablar o escribir, el no reconocer, el no distinguir la realidad de lo imaginario, el no poder cocinar, el no poder levantarme, el no poder decidir. Mi depresión es claudicar, mi depresión es continuar. Mi depresión es debilidad, mi depresión es fuerza. Mi depresión es llorar, es ocultar que lloro, es no poder hacer cosas que me gustan, es sonreír aunque no pueda, es también no poder sonreír. Es no contestar a los mensajes, es encerrarme en casa, es no poder salir de la cama. Mi depresión es mirarme al

⁴ Canción *Banderas Blancas* de Arnau Griso.

⁵ Canción *Mil Meses* de Arnau Griso.

espejo y no reconocirme, es darme asco yo y la comida, es dormir mucho y tener insomnio, es comer sin ganas, es darme atracones. Mi depresión es no saber qué me hace feliz o qué no me gusta. Mi depresión es haberme olvidado de cómo querer a los demás y a mí misma, es sentirme emocionalmente lisiada. Mi depresión es no sentir, es dolor. Mi depresión es caer y es levantarme. Mi depresión es silencio y es ruido. Mi depresión es todo y es nada.

Perdonad el desorden, estoy tratando de volver a ser yo.

2. Echando la vista atrás (II): Las artes vivas y la plástica contemporáneas y su relación con *Inerte. Un paseo por las ruinas* y *Ese vaho en la mirada*.

La evolución de mi práctica artística va ligada a mi evolución, y esta a la historia del arte contemporáneo como una consecución lógica de acontecimientos.

Esta historia se detiene en el teatro posmoderno, en la performance y en el teatro posdramático. Exploro el recorrido que estas artes han tenido a lo largo de la historia y su relación con dos de mis obras: la primera, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, y la última, *Ese vaho en la mirada*.

En 2014, en la asignatura de Literatura Dramática de primero de carrera de Arte Dramático, el profesor mencionó a una dramaturga que marcaría mi vida para siempre: Sarah Kane. Me llamó tanto la atención el texto que se nos presentó (*Blasted*, 1995) y me pareció tan interesante la crudeza desde la que Kane escribía que continué investigando su obra hasta toparme con *4.48 Psychosis* (1999).

Desde el primer momento que leí algo de Sarah Kane me sentí atraída por su obra. Y también por su vida. Encontré cierta cercanía y capacidad de comprensión que con otros autores no me pasaba. El impacto que causó en mí me ha acompañado todo este tiempo. Y me ha inspirado para hablar aquí de algo que me afecta a mí misma: Convivo con una depresión desde hace más de trece años. Empecé a indagar en ella, de manera consciente en 2016 cuando me topé con *Psicosis a las 4:48* y me di cuenta de que no era la única persona que se sentía así. Sarah Kane se suicidó a los 28 años con los cordones de sus zapatillas en un centro psiquiátrico. Ella expuso su dolor en una obra de teatro y

me salvé. Por esto me gustaría darle un espacio aquí y que conocierais un poco de ella y de su teatro:

Sarah Kane, dramaturga del siglo XX, «irrumpe en la escena teatral londinense a mediados de la década de los noventa con la representación de su primera pieza, *Blasted*, en 1995» (Brncić, 2006). Sarah ha logrado hacerse un sitio en la historia del teatro inglés a pesar de que su producción solo consta de cinco obras, tres monólogos y un guion para un cortometraje.

Su muerte temprana a los veintiocho años por suicidio quizás ha hecho que la crítica se haya centrado demasiado en relacionar su obra con su enfermedad y muerte en detrimento del estudio de su producción teatral de manera independiente a sus circunstancias. Que, si bien es verdad que las obras suelen estar influidas por las circunstancias, no debería ser lo primordial.

Su teatro impacta, sacude, incomoda, desconcierta al público (y a mí también). Te destruye y te construye en el proceso.

A Sarah Kane se la enmarca dentro del movimiento teatral conocido con nombres como *New Brutalism*, *the school of snack and sodomy* o *in yer face theater*. Esta expresión, ideada por Aleks Sierz, se traduce como «en tus narices» e implica ser forzado a ver algo de cerca invadiendo tu propio espacio personal.

In yer face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message [...] In yer face theatre shocks audience by the extremism of its language and images; unsettles them by its emotional frankness and disturbs them by its acute questioning of moral norms. It not only sums up the zeitgeist, but criticises it as well [...] they are experiential –they want audiences to feel the extreme emotions that are being shown on stage. In yer face theatre is experiential theatre⁶. (Sierz, s.f.)

⁶ «En *in yer face theater* es el tipo de teatro que coge al público por el cuello y lo sacude hasta que recibe el mensaje [...] *In yer face theater* conmociona al público por el extremismo de su lenguaje e imágenes; los perturba por su franqueza emocional y por su agudo cuestionamiento de las normas morales. No solo resume el espíritu de una época, lo critica también [...] son experienciales –quieren que los espectadores sientan las emociones extremas que se están mostrando en el escenario. *In yer face* es un teatro experiencial».

Los antecedentes de este movimiento están en el teatro de Antonin Artaud, Harold Pinter, el Living Theatre o Peter Brook. Este teatro se caracteriza por la insolencia y la provocación utilizando la violencia y el sexo explícito a través de la palabra y la imagen.

Es posible caracterizar la obra de Sarah Kane como un espectáculo del dolor, en el que la desintegración del mundo interno de los personajes se convierte en un correlato de la devastación del mundo exterior, encontrando su forma de expresión a través de la violencia. (Brncić, 2006)

La violencia a veces es visible en la propia escena y otras se crea en la cabeza del espectador por lo que cuentan los personajes.

Lo humano y lo animal, el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, lo real y lo imaginario. El tratamiento simbiótico de estos conceptos opuestos nos perturba y nos aboca al cuestionamiento (Matamala Pérez, 2014).

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro [...] el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiados raros el pueblo se vuelca en las calles. [...]

De ahí este recurso de la crueldad y el terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades. (Artaud, 2001, págs. 95-97)

Sarah Kane escribió tres monólogos *Comic Monologue*, *Starved* y *What She Said*, que se agrupaban bajo el título de *Sick*, sus cinco obras *Blasted* (1995), *Phaedra's love*

(1996), *Cleansed* (1997), *Crave* (1998), *Psychosis 4.48* (1998/99)⁷ y el guion para el cortometraje *Skin* (1997).

Cuando leí *Psicosis de las 4:48* por primera vez sentí que no estaba sola en esto y que alguien no solo comprendía por lo que estaba pasando, sino que también lo había sufrido en su propia piel. Recuerdo estar leyendo cada una de sus palabras y no parar de llorar hasta el último punto.

El título de *Psicosis de las 4:48* hace referencia a la hora en la que más suicidios se producen ya que es el momento donde la mente (con la ausencia de los efectos de los fármacos) percibe con mayor claridad la realidad y nuestras luchas.

«Recuerda la luz y cree en la luz

Un instante de claridad antes de la noche eterna

no dejéis que olvide»⁸

Este texto se compone de monólogos, conversaciones reales o imaginarias entre un doctor y su paciente, medicamentos, informes médicos... que parecen a simple vista inconexos para una mente «sana». *Psicosis de las 4:48* se considera una de sus obras más poéticas y menos violentas visualmente. En este texto la transgresión procede menos de la violencia física y más de las emociones crudas (el sufrimiento, la fragmentación interior, el éxtasis y la crueldad del amor) (Matamala Pérez, 2014).

En sus primeras obras, se observa una forma dramática de escritura más convencional, pero conforme avanzamos en su obra, vemos como cada vez el lenguaje es más fragmentado, con frases más cortas, entrecortado, más real. Esta forma de escritura alcanza su máxima expresión en *Psicosis de las 4:48*, en la que parece que la forma de hablar de sus personajes sea un reflejo de lo rotos que están por dentro.

⁷ Sus obras han sido traducidas al español como *Reventado*, *El amor de Fedra*, *Depurados*, *Ansia* y *Psicosis de las 4:48*, respectivamente.

⁸ Fragmento de *Psicosis de las 4:48* (Kane, 2019, p. 384).

Sarah Kane y su texto *Psicosis de las 4.48* junto con mi propia experiencia con la depresión culminarían en una puesta en escena para mi Trabajo Final de Grado. Y esta puesta en escena, bajo el paraguas del teatro posmoderno, la bauticé con el nombre *Inerte*. *Un paseo por las ruinas*. El Trabajo Final de Grado fue la gran excusa para esta búsqueda necesaria y el inicio de una exploración de la depresión (la mía) en el ámbito artístico.



Figura 4. Ana Lacruz, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, 2019.

Una de las relaciones que encuentro entre mi obra y Sarah Kane y su denominado *in yer face theater* es el trasladar la destrucción y el desmoronamiento del mundo interior al exterior. Probablemente en mi puesta en escena no haya la cantidad de violencia explícita que ella usa en sus primeras obras, aunque *Psicosis de las 4:48* se trata de una propuesta más poética. Más poética sí, pero con una capacidad de violentar al público al tener que ver, sin haberlo pedido, cómo se resquebraja una persona desconocida.



Figura 5. Ana Lacruz, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, 2019.

Después de tantos siglos del hegemónico teatro aristotélico, cuesta (por lo menos a mí) salir de esa tradición. Aunque en mi cabeza todas las imágenes estaban esbozadas con saltos propios del mundo de los sueños y de la mente, buscaba que hubiese un hilo conductor racional entre todas ellas. Me costó comprender que no es necesario hacer lo que conozco; a veces debemos seguir nuestros impulsos e indagar en lo desconocido. Es por esta razón por la que decidí explorar las características del teatro posmoderno.

Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, performance, no-textualidad (ejemplo: Living Theatre, Happening, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es, en el mejor de los casos, una mera base, y en general carece de importancia. (del Toro, 2005)

La necesidad de clasificar para organizar es algo inherente al ser humano. Y el acervo artístico no se libra de ello. Sin embargo, muy pocos artistas se sienten bien dentro de una clasificación.

Blasted fue considerada el inicio de un movimiento llamado *New Brutalism* [...] Ése es exactamente el problema de los movimientos, porque son más excluyentes que inclusivos. [...] Son sólo una etiqueta de los medios para

relacionar con algo lo que puede ocurrir en una determinada obra. En realidad, no es muy útil [...] yo no me considero una *New Brutalist*.⁹

“Tendré que decirlo de una vez: odio las tendencias, no hacen más que reducir y el arte debe ampliar” (...): con este contundente rechazo a cualquier intento de clasificación Rodrigo García, el *enfant terrible* de la joven escena española, no se encuentra solo. La mayoría de los escritores y artistas se niegan a que les arrebaten su originalidad y unicidad, a ser incluidos dentro de un grupo y, además, ser encorsetados en un esquema. (Floek, 2004)

Y contraviniendo lo dicho anteriormente, voy a intentar encuadrar mi práctica artística en alguna de las tendencias existentes.

Inerte. Un paseo por las ruinas, la primera propuesta con la que indagué sobre mi depresión, podría enmarcarse dentro del teatro posmoderno y por ello me gustaría resaltar algunos apuntes de esta corriente.

A mi parecer hay una línea difusa en la que no se sabe cuándo acaba el teatro posmoderno y cuándo empieza el teatro posdramático. Hay algunos estudios teóricos que hacen la distinción y otros que los consideran como iguales. Desde mi investigación, considero que el teatro posmoderno es el momento previo de “cambio” hacia teatro posdramático. El teatro posmoderno tiene características de ambas tendencias (la dramática y la posdramática), nada entre dos aguas y eso es lo que me interesa de esta tendencia, que no se acoge a nada (aunque realmente creo que ninguna tendencia lo hace, y que somos nosotros y nosotras quienes intentamos encuadrar, homogeneizar, diferenciar, encasillar...).

En términos cronológicos se entiende la posmodernidad como una época que tiene sus inicios a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI.

Como todos los movimientos (culturales, sociales, políticos), el teatro posmoderno surge del descontento o el desacuerdo con lo establecido.

⁹ Comentario de Sarah Kane a Dan Rebellato en *Brief Encounter Platform*. Entrevista con Sarah Kane en el Royal Holloway College. Londres, 3 de noviembre de 1998.

Esta tendencia se aleja consciente o inconscientemente del teatro tradicional, convirtiendo el espacio teatral «en una mesa de operaciones, en un laboratorio» donde «los artistas experimentan y juegan con los espectadores.», dice Patricia Úbeda (Úbeda, 2016).

Las lecturas que he hecho para documentarme hablan tanto del teatro posmoderno como del teatro posdramático. Pero en este apartado voy a intentar recoger algunos apuntes de la primera tendencia. De los artículos que he leído, he escogido tres (del Toro, 2005) (Floeck, 2004) (Zuluaga, 2016) y he recopilado los rasgos que pueden caracterizarse como «típicos» del teatro posmoderno:

- (a) Carácter experimental: hay una búsqueda de una nueva estética, un alejamiento de lo aristotélico.
- (b) Preferencia por lo onírico, lo irracional e inconsciente. El teatro posdramático se alimenta de movimientos surrealistas, en los que también su creación estética parte del modelo de los sueños.
- (c) Esta influencia del surrealismo se traslada al texto con la deconstrucción, la fragmentación, la polisemia, la ruptura de estructuras espacio-temporales y los finales abiertos. Hacen uso de diálogos cortos, lenguaje coloquial y una sucesión trepidante de escenas.
- (d) Intertextualidad e interculturalidad: combinan culturas y textos de diversas épocas, de distintos autores o de textos propios, sin función ninguna, para crear un nuevo teatro.
- (e) «Transformación del texto en un *collage* tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir; se han transformado en grafemas dessemantizados». (del Toro, 2005)
- (f) Deconstrucción del personaje.

En un mundo en el que no existen ni una percepción de la realidad logocentrista, ni estructuras coherentes de acción dramática ni espacio-temporalidad lógica, tampoco puede haber personajes cerrados, explicables psicológicamente: les faltan nombres, perfiles psicológicos, propiedades de carácter coherentes, y modos de comportamiento razonables, socialización y currículum vitae. Sobre todo, le falta una identidad clara. Son “figuras” llenas de grietas,

ambigüedades, huecos; se componen de situaciones fragmentarias y palabras vacías. (Floeck, 2004)

(g) Disolución de la mimesis. «La vuelta a un teatro textual, a formas de representación realistas, así como a un teatro basado en la realidad actual, no significa una vuelta al tradicional teatro mimético». (Floeck, 2004)

(h) Diversidad estética. Es un teatro más plural en cuanto a códigos se refiere (artes plásticas, música, danza, luz, elementos olfatorios, inclusión de medios modernos), con una estética más cercana a la del cine y del videoclip, en los que lo visual prevalece a la palabra.

Estas diferentes artes le dan otro significado a la mimesis más allá de la mera imitación de la realidad.

(i) Muestra el artefacto del teatro convirtiéndolo en parte de la puesta en escena.

(j) Compromiso ético y político.

(k) Este teatro no ofrece soluciones a los problemas que plantea, sino preguntas. El espectador forma así parte activa de la creación.

(l) El actor o *performer* es parte del carácter del personaje.

(m) Temáticas: problemas cotidianos típicos (sobre todo de personas jóvenes en barrios marginales), la violencia, droga, la inseguridad de la comunicación humana, la soledad, la pérdida de motivos del comportamiento humano, la relatividad de cualquier verdad, la falta de consistencia de la realidad...

(n) La parte cómica se utiliza como recurso para soportar la cruda realidad llena de todo tipo de violencia, una violencia tan excesiva y cotidiana que ha provocado la impasibilidad de la sociedad.

En resumen, según June Schuelter, sitúa los comienzos del teatro postmoderno en torno a 1970 y tiene las siguientes características: «ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación». (del Toro, 2005)

Sin atreverme a decir que con *Inerte. Un paseo por las ruinas* cumplo todas estas características del teatro posmoderno, sí que, en líneas generales, sin duda lo situaría bajo

esta tendencia. O al menos, dentro del cambio de paradigma hacia una práctica más alejada del teatro tradicional, hacia el teatro posdramático.



Figura 6. Detalle de proyecciones de *Inerte. Un paseo por las ruinas* (Ana Lacruz, 2019).

A la hora de tomar la decisión artística de utilizar unas características teatrales u otras para *Inerte. Un paseo por las ruinas*, sabía que quería elegir algo que se alejase de un teatro realista y que no cumpliera las normas aristotélicas más tradicionales del drama. Esto trajo la opción de acoger dentro de mi propuesta los rasgos del, acuñado por Lehmann, teatro posdramático (Lehmann, 2013). Recordaba haber leído su extenso estudio que hizo que quisiera alejarme de ese término. Es por esto por lo que, indagando características similares, me encontré con el teatro posmoderno que se ajustaba más a mi propuesta, ya que esta partía de un texto dramático (una adaptación propia de *Psicosis de las 4.48*), pero un texto que no se ajustaba a las normas aristotélicas.

Inerte. Un paseo por las ruinas, una práctica que explora las características del teatro posmoderno, evoluciona hacia *Ese vaho en la mirada*. En esta pieza me decanto por la exploración del mundo de la performance.

Al revisar esta tendencia, he recordado aquel término de Lehmann que estudié durante la carrera de Arte Dramático: el teatro posdramático. ¿Por qué dos corrientes con

tantos rasgos en común tienen un nombre diferente? ¿Son lo mismo, pero tienen un origen distinto?

Estas mismas preguntas le surgen a María Saboya Morales y se plantea si «existen realmente diferencias esenciales entre el teatro posdramático y la performance capaces de dar al primer elemento una entidad propia y diferenciada o por el contrario el nuevo concepto no es más que una nueva forma de denominar a algo que ya existía y por lo tanto no aporta ningún modelo estructural nuevo» (Saboya Morales, 2010).

Aunque ninguna de mis propuestas artísticas se encuentre dentro del teatro posdramático creo conveniente citar unas palabras de Lehmann al respecto en las que relaciona este tipo de teatro con la performance, tendencia bajo la que se incluye mi última obra.

(...) una disputa que pone en juego la relación entre el teatro posdramático y el «performance art» y en ocasiones, a un nivel institucional, entre los estudios de teatro y los «Performance Studies». Yo sigo sin estar convencido de que tenga más sentido abandonar el término teatro e incluir toda práctica teatral bajo el nombre de «performance». No importa el criterio de definición que tomemos para la «performance», es obvio que el teatro, como otras prácticas artísticas avanzadas, adoptó elementos del «performance art» (deconstruir el significado, la auto-referencialidad, exponer los mecanismos internos de su propio funcionamiento, dar un giro «desde la representación a la actuación», cuestionar las estructuras básicas de la subjetividad, eludir o al menos criticar y exponer la representación y la iterabilidad...etc.), y a la inversa el «performance art» fue teatralizado en muchos sentidos – (...) no hay en mi opinión la necesidad de dibujar una precisa línea divisoria entre el teatro y el «performance art». La «performance theory» y la teoría del teatro se mueven sobre bases comunes. Dependiendo del punto de vista uno extrae de esta base común diferentes conclusiones. (Lehmann, 2019).

Lo que me lleva a estar de acuerdo con Lehmann es que no entra en el discurso de quién llegó antes y quién imita a quién. Reconoce que toda práctica se nutre de otra en las que las líneas que las diferencian son difusas.

Lehmann acuña ciertas prácticas artísticas, predominantemente performativas, con el término «posdramático» para diferenciarlas de aquellas que se ajustaban a la estructura dramática típica del teatro tradicional de los siglos XVIII y XIX. Aunque se pueda entender que con el teatro posdramático se acaba el texto, no es a lo que se refiere Lehmann. El texto en el teatro posdramático no desaparece, pero deja de ser a lo que está supeditada la acción y puesta en escena. El texto es un elemento más. Un texto dramático o de cualquier otro tipo. El teatro posdramático «refiere a un cambio completo de punto de vista en las realidades teatrales contemporáneas». (Lehmann, 2019)

Debemos tener en cuenta que este término no se refiere a la estética aparecida en las prácticas artísticas de la época de los setenta sino a todo aquello que no está inspirado por la tradición, por modelo dramático. Tanto en prácticas contemporáneas como en aquellas que vendrán.

En común con el teatro posdramático, la performance surge desde el descontento hacia lo preexistente, en este caso en el mundo plástico, que siempre refleja un descontento social. El descontento y la libertad hechos arte. Sin limitaciones. Es, probablemente, mi descontento y desilusión actual hacia la escena teatral la que me ha llevado, sin darme cuenta, hacia esta nueva, para mí, tendencia artística. Explorar otras expresiones escénicas. Sí. Con el peso de la tradición. Sí. Igual que le pasó al teatro en su evolución. Pero tratando de desligarme de lo conocido. Crear desde el desconocimiento y, por tanto, sin las cortapisas de lo aprendido. Crear desde otro lado.

La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación —literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de vídeo, filme, diapositivas y narración— en busca de material, los despliega en cualquier combinación.

De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución. (Goldberg, 1996, p. 9)

Creo desde mí, desde mi historia, como muchos otros y otras artistas de la performance y otras artes. Creo desde mi experiencia y vivencia con la depresión. El arte y la intimidad se funden en la creación artística desde una naturaleza intimista y confesional. «Hago lo privado público» (Cita de Liddell A., «Por las revueltas de Angélica Liddell», recogida en Sánchez, 2017, p. 159).

Pero ¿es posible hacer arte sin que haya algo autobiográfico? Tu pasado, lo que has vivido, en qué momento de tu vida estás... aparece siempre de alguna manera en la obra de un artista. ¿O la obra puede ser totalmente aséptica a lo vivido? No creo que la asepsia sea posible. No es necesario que la gente vea mi vida en mi obra, pero sí que es inevitable que la vida esté en la obra. Sin explicar, sin referenciar, sin justificar.

Y nada como la performance como medio para explorar lo autobiográfico.



Figura 7. Ana Lacruz, *Ese vaho en la mirada*, 2023.

Lo autobiográfico en *Ese vaho en la mirada* no solo aparece en que nace de mi experiencia con la depresión. Se refleja en un vídeo que se proyecta: una persona que se supone que es la artista aparece llorando tumbada sobre su cama, trata de calmar el llanto y se dirige a la cámara, al espectador que está al otro lado y la mira, la escucha. Acaba de recibir un golpe. La depresión se ha puesto los guantes de boxeo y la acaba de noquear. La persona del vídeo trata de explicar cómo se siente entre sollozos durante el episodio que está viviendo. Un gato pasa por al lado y maúlla. Creo que la está consolando.

Igual que Marina Abramovic le abría las puertas al espectador en *The House with the ocean view*¹⁰, y podrían verla realizar actos cotidianos como vestirse, ducharse, ir al baño... al más puro estilo de *Gran Hermano* (Bravo, y otros, 2009, p. 137. Capítulo Jesús Carrillo), yo les abro las puertas a la intimidad de las cuatro paredes de mi habitación donde me permito desplomarme.

¿Qué representa este vídeo? ¿Es lo que la artista calla? ¿es lo que oculta? ¿son las voces de su cabeza? ¿es humo? ¿es ella? ¿es real o actuado? ¿es todo una puesta en escena?

«Arte e ilusión, ilusión y arte/ ¿estás realmente aquí o es sólo arte?/ ¿Estoy realmente aquí o es sólo arte?» (canción en *Por momentos* (1976) de Laurie Anderson, en Goldberg, 1996, p. 173).

El dolor coloniza mi cuerpo. Mi intimidad queda al alcance de aquel que vea mis obras. Mi sufrimiento pasa a ser también patrimonio del otro.

Esto me hace reflexionar sobre el concepto que tenía sobre la performance antes de conocernos un poco más. Es probable que una de las performances más conocidas sea *Rhythm 0* de Marina Abramović (1974). Una performance que no pasó desapercibida y que, vengas de la rama del arte que vengas, te ha llegado de alguna manera.

Mi opinión sobre la performance estaba sesgada por esta razón y había generalizado: performance = dolor físico, hacerse daño, cortes, mutilaciones, llevar al cuerpo al extremo. Y esto me generaba cierto rechazo. Es verdad que diversos artistas han hecho del dolor físico su línea performática (Vito Acconci, Chris Burden, Rudolf Schwarzkogler, Gina Pane, Georg Tabori, Marina Abramović...), aunque no es la única

¹⁰ En español: *La casa con vistas*.

línea de experimentación de la performance. Y, aunque fuese así, ¿qué más da? ¿quién soy yo para juzgarlo que he mostrado mi dolor más íntimo? Mi dolor no es provocado para el acto performático, pero ¿acaso no vuelvo a él al presentarlo?

Magnificamos el dolor físico, pero aceptamos o se nos hace menos evidente el dolor psicológico y psíquico en la práctica artística (y bueno, en la vida). Yo muestro mi dolor psicológico que puede violentar a quien lo recibe como para mí ver el dolor físico.

El sacrificio realizado en escena por actores que, como Angélica Liddell, recuperan prácticas de autolesión o rituales, no impugna la representación. El dolor real no cancela la representación estética, sino que más bien reta al espectador en cuanto espectador, reclama su participación intelectual y afectiva, le reserva un lugar en el interior de la misma. Pero este interior de la representación no es un lugar aparte del mundo de la historia, del mundo de la cotidianidad o del mundo del deseo, forma parte de ese mundo, o bien abre espacios en los intersticios de esos mundos. (Sánchez, 2017, p.165)

Pues era el deseo de vida, la rebelión contra la represión de la vida, lo que había llevado a Van Gogh a la autolesión. Y era en cambio el deseo de muerte lo que los tratamientos psiquiátricos alentaban en él.

El dolor, en efecto, era para Van Gogh una manifestación de la vida, un medio de conocimiento y una vivencia irrenunciable para el artista: “No quiero de ninguna manera suprimir el sufrimiento», le escribía a Theo citando a Millet en 1884, «porque a menudo es lo que lleva a que los artistas se expresen con mayor energía»¹¹.

(...) (El tratamiento psiquiátrico) Se trataba de neutralizar su singularidad y devolverlo a la vida vegetativa, arrebatarle la responsabilidad ética con la que había identificado su hacer artístico y su misma vida. (Sánchez, 2017, p. 168-169)

Suerte que el arte permite escupir el dolor.

¹¹ Cita en Sánchez, 2017, p. 168-169, de: Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1981, p. 131.

ACTO 2. Lamer la herida (a través del arte): Antecedentes propios.

Hace años que mi propia saliva es la que va sanando el dolor. La piel exuda el dolor y yo lo lamo. Lo lamo en forma de arte. El dolor como fuente de inspiración. En este acto se abre el telón dejando ver las obras realizadas previas a *Ese vaho en la mirada* y que me ayudaron a alzar la voz desde diferentes expresiones artísticas: el teatro, lo literario, el audiovisual, la gráfica digital y el grabado.

1. Contextualización

Mi depresión es mi punto de partida. Busco poder expresarme, poder explicar lo que llevo desde hace más de una década dentro de mí. Sin ninguna expectativa, sin pretender que la gente lo entienda. Miro la herida y veo qué hay dentro. Una herida que ya reconozco después de tanto tiempo. Una herida que me cuesta poner en palabras, pero no en forma de arte. Lamo la herida a través del arte.

Estos proyectos no tienen ningún fin en concreto, solo expresar lo que llevo dentro con algo más que palabras, porque a veces no hay palabras para exteriorizar los sentimientos.

2. Obras previas relacionadas con la depresión

2.1. Antes del máster

a. *Inerte. Un paseo por las ruinas, 2019.*

Si es del interés de quien lee, puede seguir el enlace para ver este proyecto:

<https://youtu.be/kqXKdTdPm7M>

En la puesta en escena de *Inerte. Un paseo por las ruinas* intervienen varios elementos.

La **estructura dramática** se crea a partir de una adaptación propia del texto *Psicosis de las 4:48* de Sarah Kane. Posteriormente, tras la lectura de *Ante la depresión* de Juan Antonio Vallejo-Nágera¹² (1987) y *El mundo de*

¹² Juan Antonio Vallejo-Nágera Botas (Oviedo, 14 de noviembre de 1926-Madrid, 13 de marzo de 1990) fue un psiquiatra y escritor español.

Juan José Millás¹³ (2007), aunque no fueran obras teatrales, me parecieron textos con testimonios muy interesantes, tanto que quise incorporarlos en la adaptación del texto.

Si bien el texto principal a través del que se rige la acción dramática es el de Sarah Kane, esta adaptación trataba de unir experiencias con la depresión de cuatro personas de campos diversos: Sarah Kane, Juan José Millás, Juan Antonio Vallejo-Nágera y yo. Generando así un mosaico textual de personas y experiencias.

Cabe decir que, por mi parte, mi experiencia no solo se basa en lo que yo escribo, también en lo que leo, veo y oigo y con lo que me identifico, y traté de volcarlo en este proceso creativo.

Esta propuesta quería que estuviese cargada de la pregunta: El tiempo y el espacio en el que se desarrolla la acción, ¿es real o imaginario? Que no quedase claro si lo que ocurre es la realidad o forma parte de un sueño, de la imaginación, del recuerdo. Tuve que buscar un **espacio** que me llevase a esa atmósfera onírica e irreal que buscaba.



Figuras 8 y 9. Del papel a la realidad: dibujo de espacio escénico ideal (Ana Lacruz, 2018) y espacio escénico de *Inerte, un paseo por las ruinas* (Ana Lacruz, 2019).

¹³ Juan José Millás García o Juanjo Millás (Valencia, España; 31 de enero de 1946) es un escritor y periodista español.

Para ello, me hice servir de un cubículo con plásticos que acotase el espacio, de los distintos elementos escénicos y de la iluminación.

Los espacios teatrales convencionales no me convencían para esta propuesta porque a mi parecer crean cierto distanciamiento con el espectador. Quería encontrar un espacio que acercara al espectador, pero creando cierta distancia con lo que se está viviendo.

De una manera más práctica se trataba de un cubículo que podría resultar hermético en el que nada sale, nada entra. Pero no lo es. Un cubículo creado con plásticos que aportan la angustia que siente quien está dentro atrapado y en el que el espectador, como voyeur, observa lo que pasa en su interior. Un espectador que, sin darse cuenta, también está atrapado y siendo observado. Otro cubículo de plástico lo rodea.

Fuera de ambos cubículos, unos maniquíes. Testigos impasibles de la escena y de aquellos que la miran.

No existe una progresión temporal que se asocie con la realidad, para mí es un tic-tac que suena y unas agujas de reloj que no avanzan. Tampoco se trata de un lugar concreto, se trata un lugar inhóspito, un lugar todavía por explorar, un lugar abandonado pero vívido, un lugar desconocido, pero no del todo. Para mí es como si de pronto el público entrase en mi cabeza.

Quería jugar con un tiempo que no pasa, con un espacio no definido.

En cuanto a la parte **interpretativa**, al partir de una *autoficción* (ya no sé cuánto tiene de *auto* y cuánto de ficción) y tratarse, en mayor o menor medida, de experiencias vivenciales, mi cuerpo y voz trabajaron al unísono. Fue un ejercicio de cesión de cuerpo y voz a favor del texto. Mi cuerpo vivenciaba, mi voz lo acompañaba con palabras que no eran del todo mías, pero como si lo fueran.

Mi cuerpo estuvo en contacto con los objetos y los elementos escénicos, de los cuales mi voz se contagiaba, se contagiaba de sus texturas, de sus olores, de sus temperaturas...



Figura 10. Ana Lacruz, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, 2019.

La tierra, el aire, el agua, mi corazón, la urna, la sangre, el plástico y el tul, la cuerda, la bañera, las imágenes proyectadas...

El **vestuario** principal solamente tenía la misión de disimular un poco la desnudez con la que me mostraba. El segundo atuendo, un vestido elegante y de tubo, que me encorsetaba en la fachada en la que vivo. Uno era mi yo desnudo y el segundo era lo que muestro ante la gente o lo que la gente ve.

En cuanto a la **iluminación**, mi idea era jugar con luces que nos trasladasen a lugares, que tuviesen una función dramática y no únicamente la función de iluminar. Me hubiese gustado que lo onírico y lo real pudieran ser identificados por el tipo de luz: una luz cálida para momentos más oníricos, una luz más blanca (que a mí me recuerda a los hospitales, lo estanco, lo aséptico) para la realidad. Pero finalmente esta distinción se hizo desde otro lado: la parte onírica quedó representada por el tipo de escena, de interpretación y tres focos de luz cálida a la vista dentro del propio espacio escénico. Para acercarme a la asepsia de la realidad, utilicé unas voces en off algo distorsionadas y con un tipo de interpretación diferente: impostada en el audio inicial del “vendedor” y más naturalista en las conversaciones con el doctor.

En cuanto al **soporte sonoro** de la escena:

- Música: *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, *Mientes* de Camila (una canción sobre el amor pero que yo la identifico como una dedicatoria a mi depresión), *Bye bye life* del musical *All that jazz* de 1979 (junto con el vídeo proyectado del llanto), *Natural* de Imagine Dragons para el final.
- Por otro lado, las voces en off con la lista medicamentos, el audio del “vendedor”, las conversaciones doctor y el audio de las plegarias.

Como **soporte visual** utilicé una proyección de un reloj sobre techo que marca continuamente las 4:47:58 y las proyecciones sobre plásticos de un ojo durante la entrada de los asistentes y un vídeo-testimonio al final.

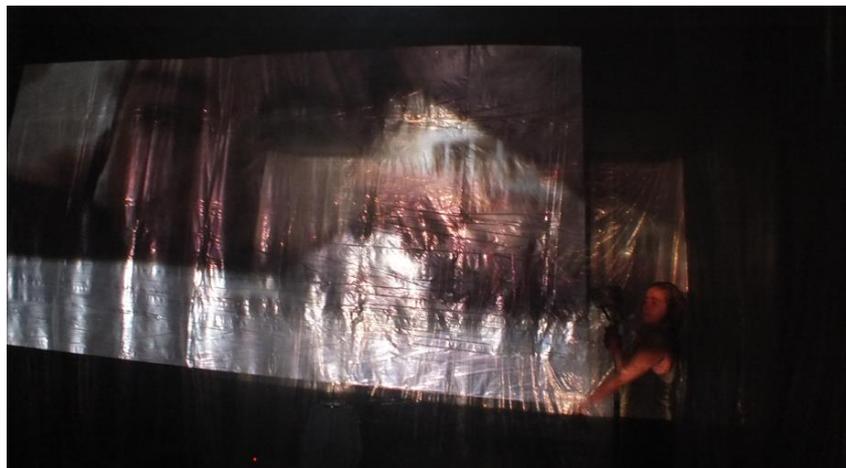


Figura 11. Proyección vídeo-testimonio en *Inerte. Un paseo por las ruinas* (Ana Lacruz, 2019).

Me gustaría concluir este punto con una cita de Sánchez (1999):
Adolphe Appia (...) soñó con una obra orgánica, que *creciera* como un ser vivo integrando en sí, música, palabra, cuerpo e imagen. El acento organista de su teoría le llevó, por ello, a alterar la denominación de «obra de arte total» por la de «obra de arte viviente».

El modelo orgánico funcionó, sobre todo, en el teatro expresionista alemán, y con especial intensidad, en el propuesto por los artistas plásticos, como Schreyer o Kandinsky. (Sánchez, 1999, p. 16)



Figuras 12-19. Algunas imágenes durante *Inerte. Un paseo por las ruinas* (Ana Lacruz, 2019).

b. Textos propios

Durante estos años, aunque no sea mi medio de expresión predilecto, la escritura me ha acompañado en algunos momentos para expresar cómo se siente alguien con una depresión. Como resultado dio lugar a tres textos: *Testimonios. Un relato sobre mi día a día* (2017), *El bressolar de la lluna* (2022) y *Quién soy* (2022)¹⁴.

c. Audiovisual: *La despedida*, 2020

En 2019 tuve una recaída desencadenada por la desaparición de uno de mis gatos. Todo se llenó de pena, tristeza y lágrimas. La oscuridad volvió. Este es un homenaje. *La despedida*.

<https://youtu.be/AvXM-itOBew>



Figura 20. Captura de *La despedida* (Ana Lacruz, 2024).

d. Cuadernos¹⁵

En 2016 comencé a recopilar en unos cuadernos pensamientos, ideas, cosas que me inspiran, etcétera, en forma de palabras y garabatos. Una recopilación que me servía como vía de escape y para ponerle tierra a los sentimientos que por mí pasaban.

¹⁴ Si son del interés del lector o lectora, estos textos están a su disposición en el documento de Anexos.

¹⁵ Algunas páginas de estos cuadernos están disponibles en el documento de Anexos.

2.2. Durante el máster

Durante el máster he decidido indagar lo que ha convivido conmigo durante tanto tiempo. Explorar mi depresión y ver sus posibilidades artísticas adecuándome a cada asignatura. ¿Cómo habla la depresión desde diferentes ámbitos? Grabado, obra gráfica impresa, instalación, performance, audiovisual...

Quien sabe, puede que así, con su explotación, haga que nos acabemos cansando la una de la otra y nos dejemos, por fin, en paz.

Todas estas propuestas tienen un mismo punto de partida: mi vivencia, mi experiencia personal de la depresión, experiencia que he recopilado a través de diarios de dibujo, escritos, garabatos, frases... una vomitera de la que se nutren todas estas propuestas. Todo es desorden, todo es incoherencia, todo está revuelto. Como en mi cabeza.

¿Cómo ordenar todo esto que siento?

Al venir de las artes escénicas, explorar estas prácticas desconocidas para mí hicieron que el miedo se apoderara de mí en varias ocasiones. El miedo a lo desconocido paraliza y da susto el hecho de saber menos que los y las demás. Solo hace falta desprenderse de estos prejuicios para empezar a disfrutar y aprender.

Vamos a recorrer en este punto, de manera sintética, las obras realizadas.

a. Grabado y gráfica digital: *desde el cobertizo*, 2024.

“Gráfica digital. Creación y estampación de la imagen técnica” y “Procesos de grabado. Calcografía y xilografía”, dos asignaturas que confluyen en un mismo proyecto.

Desde el cobertizo es el nombre que recoge este proyecto. Se divide en dos partes: una corresponde al lugar en el que me encuentro con cierta proyección de futuro, la otra al camino andado hasta llegar donde estoy hoy. Hacer visible algo tan abstracto como son los sentimientos, la identidad, la depresión, para traerlo a un plano real y material y compartirlo con el resto.

La primera parte, *Un lugar donde guarecerse y florecer*, se trata de un pequeño invernadero. Se podría definir como un arte objeto: un objeto intervenido a través de medios artísticos (grabados en papel vegetal, uno; elementos a partir de la gráfica digital, otro).



Figuras 21 y 22. Arte objeto: invernadero ideado para guarecerse y esperar florecer (Ana Lacruz, *desde el cobertizo: Un lugar donde guarecerse y florecer*, 2024).



Figuras 22 y 23. Arte objeto: invernadero intervenido de otra manera para *desde el cobertizo* (Ana Lacruz, 2024).

La segunda parte, *Y hoy, ¿cómo te sientes?* consta de dos carpetas archivo creadas a partir de la impresión del prospecto del *Escitalopram*¹⁶ en dos tipos de papeles y cosidos entre ellos. Bajo la pregunta “Y hoy, ¿cómo te sientes?”, en el interior de ambas carpetas archivo se muestran gráficamente algunos estados por los que he pasado durante la depresión. Estados tratados desde la gráfica digital y desde el grabado¹⁷.

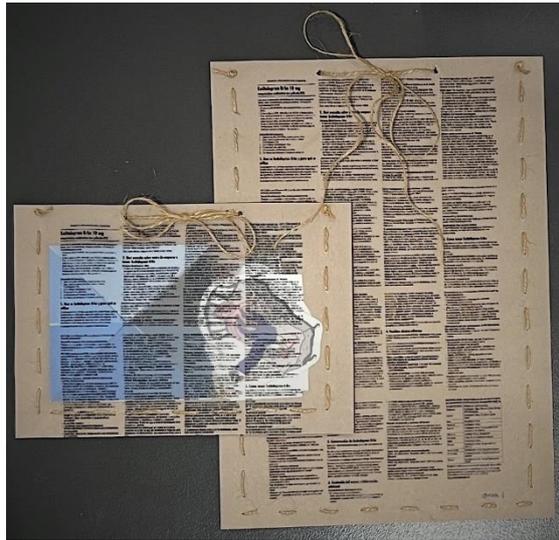


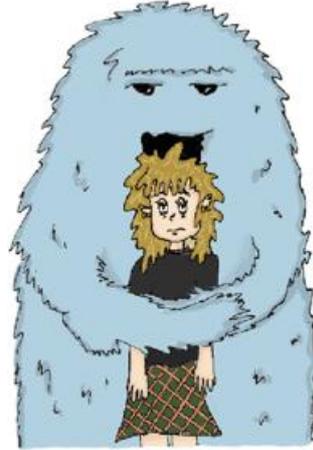
Figura 25. Sobres que contienen estados de la depresión (Ana Lacruz, *desde el cobertizo: Y hoy, ¿cómo te sientes?*, 2024).



Figuras 26 y 27. Comecocos y pegatinas para *desde el cobertizo: Y hoy, ¿cómo te sientes?* (Ana Lacruz 2024).

¹⁶ Medicamento usado para el tratamiento de la depresión.

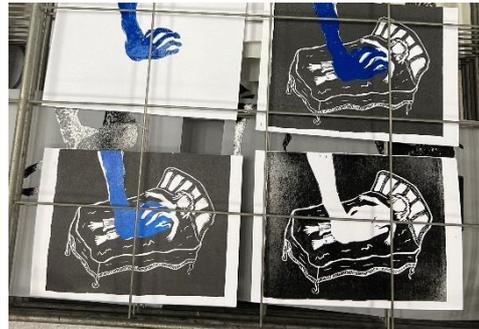
¹⁷ Las ilustraciones están hechas en versión pegatina y en versión grabado.



Figuras 28 y 29. Ilustración sobre papel e ilustración digitalizada para desde el cobertizo (Ana Lacruz, 2024).



Figuras 30 y 31. Ilustración digitalizada y linograbado para desde el cobertizo (Ana Lacruz, 2024).



Figuras 26-30. Proceso de creación: ilustración sobre papel y digital (para pegatinas) y grabados de las ilustraciones para desde el cobertizo (Ana Lacruz, 2024).



Figuras 37-42. Linograbados sobre la depresión para *desde el cobertizo* (Ana Lacruz, 2024).

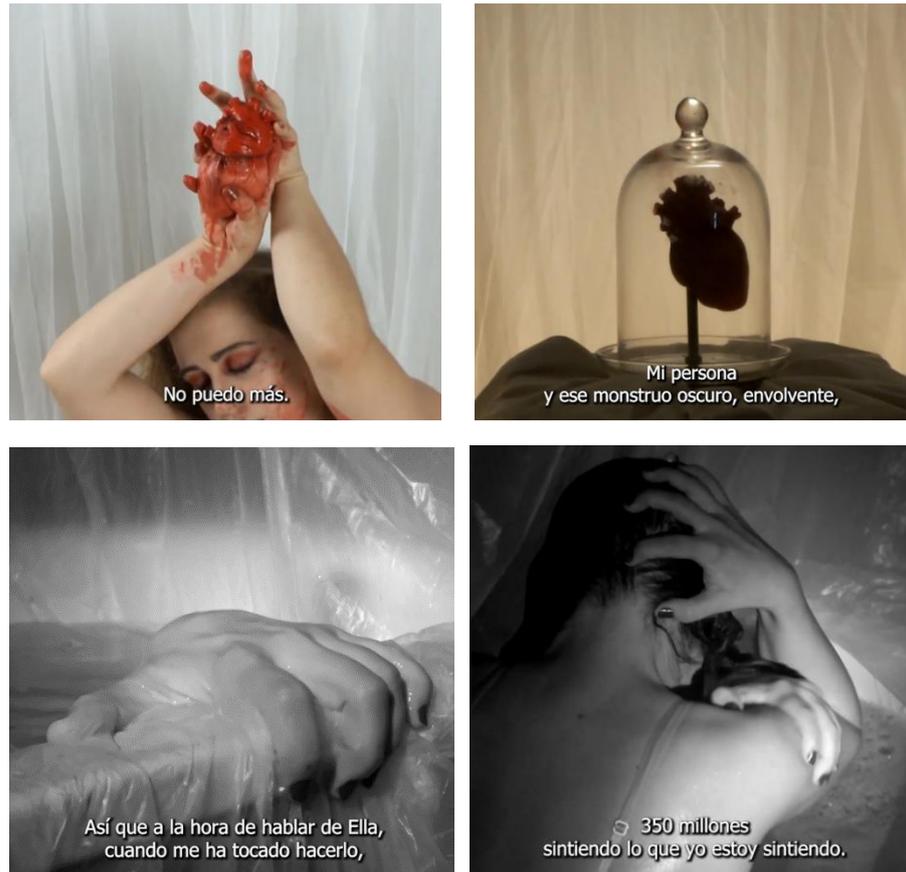
b. Audiovisual: *Un paseo por las ruinas* (2024)

Esta práctica audiovisual forma parte de *Inerte. Un paseo por las ruinas*, de hecho, aparecen algunas imágenes grabadas de la obra.

Se trata de una revisión audiovisual realizada durante este Máster en la asignatura de “Creación audiovisual y práctica artística contemporánea”. El montaje audiovisual se hace a partir de imágenes grabadas en 2019 y 2024, con fragmentos de un texto propio (*Testimonios. Un relato sobre mi día a día.*) que se escucha en voz en off.

Este proyecto puede verse en este enlace:

<https://youtu.be/OrgEKT32wN0>



Figuras 47-50. Capturas de imagen del proyecto audiovisual *Un paseo por las ruinas* (Ana Lacruz, 2024).

Algunas imágenes nos pueden recordar al mundo surrealista y expresionista. Por ejemplo, encuentro similitudes visuales entre algunas imágenes y el cine expresionista. Una de las características que me llama la atención del expresionismo, es el uso de las luces y las sombras, su contraste. En mi proyecto tropiezo con estas luces y sombras de una manera distinta a la habitual: las sombras eran las imágenes, las luces eran el texto de la voz en off.

La idea de un arte que no fuera reproducción de lo real, sino de la visión interior del artista, es constante en los textos y manifiestos de los principales protagonistas del expresionismo literario y plástico.» (Sánchez, 1999, p. 172)

(Antonin Artaud) define el surrealismo no como movimiento literario, sino como “grito orgánico del hombre” (...) ¹⁸. Se recurre a la producción de imágenes indisociables de lo orgánico, que salvan al lenguaje surrealista de la pérdida de la relación semántica que había trastocado la literatura y el arte de principios de siglo. (Sánchez, 2002, p.91)



Figura 51. Captura de la película *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920).



Figura 52. Captura de *Un paseo por las ruinas* (Ana Lacruz, 2024).

¹⁸ Artaud, “Surrealismo y revolución” (1936), en *Mensajes revolucionarios*, Fundamentos, Madrid, 3ª ed., 1981, p.11. (Referencia en Sánchez, 2002, p. 91)

ACTO 3. Hacia la cicatriz: Propuesta performativa *Ese vaho en la mirada*.

Hace poco me preguntaron por mis cicatrices¹⁹. Y fui consciente de que no todas las cicatrices son visibles. No todas las cicatrices son físicas.

Me di cuenta de que tengo una en el recuerdo y en el alma. Esta apareció en 2019.

Esta cicatriz duele más que la herida que le precede.

Esta cicatriz a veces se abre y supura llanto.

Esta cicatriz necesita sanar. Necesita sutura.

«Nuestro arte es el de aquellos que no tienen más que su cuerpo para manifestar el Espíritu. Ningún otro instrumento. El cuerpo y sus glándulas, pero también la memoria del cuerpo, la historia en el cuerpo que hay que extraer y manifestar»²⁰. (Sánchez, 2007, p. 202)

El resto de actos nos han llevado hasta este momento. Hasta el último acto. Último acto, acto de ¿desenlace?, acto ¿final? Este último acto se centra en cómo ha sido la práctica artística de *Ese vaho en la mirada* y su proceso de creación, lo que fluye a una comparativa entre las dos obras.

El pasado de la performance llega hasta nuestros días, nutre sin saberlo cada práctica que se realiza. Francesca Woodman, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Gillian Wearing, Marina Abramović, Yoko Ono, Hannah Wilke, Angélica Liddell, Esther Ferrer. Son, ahora, mi pasado, mi presente y mi futuro. El investigar sobre ellas ha hecho que formen parte de mi historia y de mi práctica artística. Cada una ha aportado algo a mi manera de ver y sentir la performance.

Robert Wilson y la arquitectura, Vito Acconci y la poesía, Dennis Oppenheim y la escultura. Estos artistas, entre muchos otros, encontraron en la performance una nueva forma de expresión y en ella estuvieron presentes sus antecedentes en otras artes. Algo así me pasa con el arte dramático.

¹⁹ La palabra *cicatriz* viene del latín *cicatrix*, *cicatricis* (señal de una herida, herida, desgarro o escoriación, también vulgarmente “zurcido”). A veces en latín tiene un sentido moral, como secuela de una experiencia.

²⁰ Citando las *Cinco dificultades para escribir la verdad* escritas por Brecht en 1934, Delcuvellerie formuló en 1989 sus *Cinco condiciones para trabajar en la verdad*. En esta afirmación hace referencia a la experiencia.

Igual que en estos artistas, mi pasado en las artes escénicas estará presente de alguna forma en todo lo que haga. No sé cómo. Pero estará. Se fusionará con lo aprendido sobre este arte nuevo para mí, la performance. Una fusión de las artes, como predicaba Wagner, «el fin de la división entre las artes y su fusión en una única obra total» (Sánchez, 1999, p. 17).

De igual forma que para muchos artistas, también la performance me ha servido como vía de escape como medio para expresarme.

Todas las veces que una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la performance como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones. (Goldberg, 1996, p. 7).

Las artes plásticas, el arte en general, la sociedad (incluso cada individuo en particular), tienen sus etapas de rompimiento con lo establecido. A veces, un autor con su propia obra, otras, los artistas con sus predecesores. En ocasiones, esas rupturas están tan alejadas de lo que existe que no llega a impresionar a la sociedad de la época o a un número suficiente de adeptos, y se quedan en precedentes que, en un momento u otro de la historia resurgen (o no).

Quizás lo más innovador de los inicios y consolidación de la performance es el establecerse como una nueva categoría de expresión artística. Y al mismo tiempo tener una capacidad de calado, diversidad de propuestas y de diferentes artistas. De cualquier forma, lo que es evidente es que la performance se ha asentado como una propuesta radical, con gran capacidad de transgredir y un gran espacio de libertad.

Siempre será el punto de rebeldía. Siempre va a estar ahí para ir en contra de todo lo establecido.

1. Proceso creativo

Durante el curso de la asignatura de “Instalaciones. Espacio e intervención”, una de las prácticas consistía en realizar una serie de maquetas caseras, rápidas o *premaquetas*²¹ que sirviesen para visualizar y entender un proyecto. El objetivo era pensar con las manos. Llevar objetos y jugar con ellos con el fin de crear.

En un principio temía pensar con las manos porque buscaba un resultado, así que hice unos bocetos que trasladaría después a la premaqueta.



Figura 53. Bocetos realizados para la asignatura “Instalaciones. Espacio e intervención” (2023).

Fue al empezar a pensar con las manos cuando surgió la premaqueta que más tarde decidiría poner en pie. Se convertiría en un proyecto para clase y después me decantaría por él para mi Trabajo Final de Máster, cambiando así todo lo que tenía en mente para mi proyecto final.

²¹ Se toma el término *premaqueta* del libro Esther Ferrer, *Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011*, EXIT publicaciones 2011.



Figura 54. *Premaqueta* en una caja de zapatos para la asignatura “Instalaciones. Espacio e intervención” (2023).

Una vez creada la *premaqueta* empecé a pensar en cómo podría ponerla en pie. ¿Qué elementos compondrían esta instalación? Pensé en incorporar una camiseta rasgada. Pensé en la posibilidad de añadir una acción performativa en la instalación con colaboración del público cosiendo las heridas de la camiseta. Curando. Sanando. Convirtiendo la herida en cicatriz.

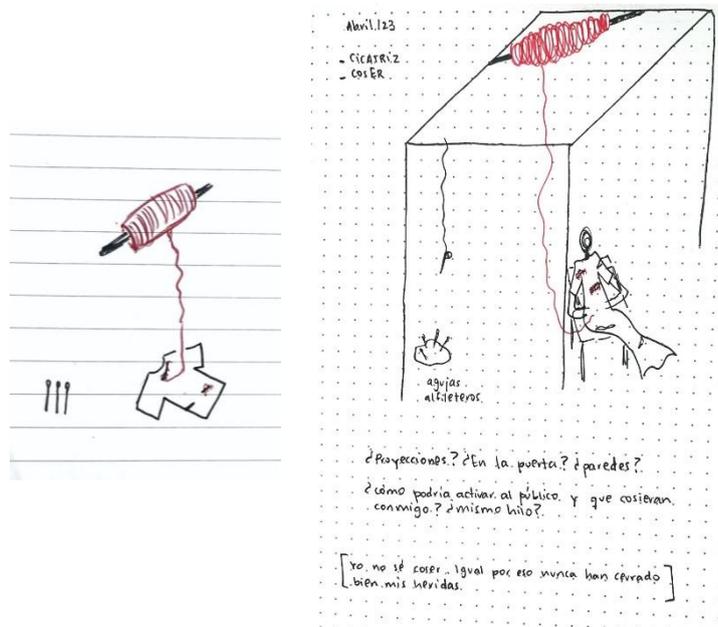


Figura 55. Bocetos tras la *premaqueta* para la asignatura “Instalaciones. Espacio e intervención” (2023).

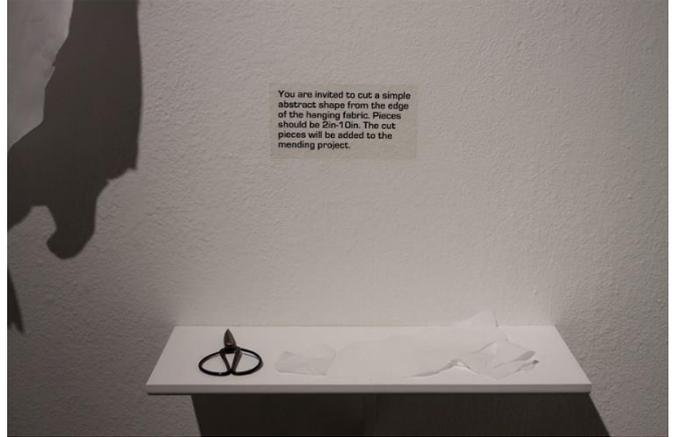
Tras este primer arranque tenía varias cuestiones a valorar: Cuestiones en cuanto a la disposición en el espacio: ¿esquina? ¿central? ¿de espaldas a la puerta? ¿frontal a la puerta?; ¿dónde se encuentran las agujas? ¿colgadas del techo? ¿en un alfilerero? ¿cómo son esas agujas? ¿usarían el mismo hilo? Si es que sí, ¿cómo hacerlo? ¿ceder mi aguja? ¿varios cabos de hilo?

Me preguntaba por la posibilidad de la aparición de proyecciones, si me decantaba por una respuesta afirmativa, ¿dónde se proyectarían? ¿en la puerta, en las paredes, en el techo, en el suelo? Al querer que se tratase de una acción performativa donde el público participase, ¿cómo podría activar al espectador y que cosieran conmigo?

Para resolver estas cuestiones que me planteaba, comencé a buscar referentes que pudiesen conectar con la forma matérica (por uso de objetos) de mi futuro proyecto. Buscaba obras que partiesen de la idea de coser. Agujas, hilos, tela, zurcidos. Tras esta búsqueda me encontré con dos artistas que se convirtieron en referentes con estos elementos: Beili Liu y Chiharu Shiota. Quería buscar también fuera del mundo de las artes plásticas y encontrar algún referente dentro de las artes escénicas. Referentes escenográficos que partiesen de la idea de la depresión, del olvido, del pesar. Me encontré así con la compañía teatral Marie de Jongh que dio paso a un elemento que no había contemplado dentro del proyecto: la máscara.

Las obras de Beili Liu de *The Mending Project* (2009) y *After All / Mending The Sky* (2016-2020) me ayudaron a resolver la cuestión de la disposición de las agujas y que era posible poner una sencilla indicación para que el público accionara.

Me pareció interesante ver artistas que también trabajaban con los hilos (de color rojo como los míos, en algunos casos): de Beili Liu en *Red Thread Legend Series. Bound #2* (2009) y de Chiharu Shiota en *Tracing boundaries* (2021), *Rain of memories* (2020) y *Reflection of space and time* (2021). La obra de Chiharu Shiota de *Sleeping is like death*, 2019, conectaba con mi sensación durante las etapas más oscuras de la depresión de estar atrapada en la cama sin poder salir.



Figuras 56-59. Beili Liu, *The Mending Project*, 2009.



Figuras 60-62. Beili Liu, *Red Thread Legend Series. Bound #2* (2009).



Figuras 63-65. Beili Liu, *After All / Mending The Sky*, 2016-2020.



Figura 66. Chiharu Shiota, *Tracing boundaries*, 2021.



Figura 67. Chiharu Shiota, *Reflection of space and time*, 2021.



Figuras 68-69. Chiharu Shiota, *Rain of memories*, 2020.



Figura 70. Chiharu Shiota, *Sleeping is like death*, 2019.

En *Ama. La terrible belleza* (2022) de la compañía Marie de Jongh, encontré una máscara que desconocía: la máscara cero. La definen en su página web como «una máscara que va más allá de la neutra, o más acá, según se mire, ya que carece de cualquier rasgo que la humanice» (Marie de Jongh, s.f.).



Figura 71-73. Compañía Marie de Jongh, *Ama. La terrible belleza*, 2022.

Las cuestiones a valorar inicialmente encontraron solución tras esta búsqueda e investigación de referentes y con el proceso de montaje:

- ¿Cómo será la disposición en el espacio?: La instalación tendrá una disposición central. Las personas se encuentran con la instalación-performance cara a cara al entrar.
- ¿Habrá proyecciones?: Sí, habrá la proyección de un vídeo en una de las recaídas de la depresión. Un vídeo llorando del dolor que la depresión genera(ba) en mí. Suena de fondo *Bye bye, life*, canción que aparece en la película *All That Jazz*, «cuando a Joe Gideon le llega el momento de su propia muerte, canta y baila esta canción, acompañado por unas bailarinas vestidas de sistema nervioso y arterial, en un monumental

delirio musical final, hasta que la canción es interrumpida en seco por el sonido del cierre de la bolsa de plástico que contiene su cadáver» (Marsà, 2020).

- ¿Cómo se podría activar al espectador y que cosieran conmigo?: Mediante un marco en el que invite al espectador a coser. Un grito de auxilio: “Ayúdame a coser mis heridas”.
- ¿Dónde se encuentran las agujas?: Colgadas del techo.
- ¿Usarían el mismo hilo?: Finalmente no fue posible usar el mismo hilo. Son agujas distintas, pero el hilo ha salido de ese ovillo, aunque ya no esté unido a él.

Esta performance-instalación acabó siendo bautizada con el nombre de *Ese vaho en la mirada*. *Ese vaho en la mirada* conectaba directamente con el momento de la depresión en que me encontraba. Al pensar con las manos había conectado directamente con lo que mi cuerpo quería decir: quiero sanar y para sanar hay que curar heridas para poder empezar la cicatrización. Este momento de curación ya no solo podía partir de mí. Podía mostrar la herida a aquellos que me rodean (amigas, familia, pareja, terapeuta...) y si veían esa herida estaba segura de que querrían lanzarse a ayudar. A ayudar juntando mis partes que estaban hechas añicos.

Me es inevitable relacionar esta acción con la de *Cut piece* (1965) de Yoko Ono²², en la que se sentaba inmóvil en el centro del escenario, con una postura femenina tradicional japonesa, e invitaba a los asistentes a que cortaran un trozo de su vestido. En aquella performance algunas personas aprovecharon su vulnerabilidad «poniendo en manifiesto cómo la mirada inconsciente tiene el potencial de dañar e incluso destruir el objeto sobre el que se posa» al romper «la relación supuestamente neutral sujeto/objeto entre el espectador y el objeto de arte» (Feminismes, 2017).

La gente siguió cortando las partes de mí que no les gustaban hasta que terminó por no quedar de mí más que la piedra que estaba en mí, pero esto no les pareció bastante y quisieron saber cómo era la piedra por dentro”. Yoko Ono sobre *Cut piece* (1965) (Feminismes, 2017).

²² Fragmento de *Cut Piece* en Westerman (2023).

También me viene a la mente la performance de *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramović en la que bajo la instrucción "Yo soy el objeto. Durante este período asumo toda la responsabilidad", «se quedó completamente quieta e invitó al público a hacer lo que quisiera con ella usando cualquiera de los 72 elementos dispuestos para ello» (Crawford, 2023), en la que ya sabemos de todo lo que fueron capaces las personas presentes en aquel Studio Morra de Nápoles en 1974²³.

Ambas dieron una instrucción al espectador, ambas se quedaron inmóviles, ambas les dieron un objeto para hacer con ellas lo que quisieran. Como yo. Pero en mi caso, el espectador aprovechó esa vulnerabilidad y el hecho de estar indefensa para ayudar. Es cierto que en mi caso me encontraba en un lugar seguro rodeada de compañeros y compañeras con alta sensibilidad artística y, supongo, emocional. Pero yo recuperé un poco de fe en la humanidad al comprobar que hay personas que, cuando ven a alguien indefensa que pide ayuda, se lanzan a ayudar sin siquiera pensar. "Ayúdame a coser mis heridas". Y una veintena de manos se pusieron a buscar esas heridas e intentar cerrarlas con un hilo rojo que quedaría en mi piel-tela marcado para siempre como recuerdo de que hay persona que están dispuestas a ayudarme, a cuidarme, sin apenas conocerme.



De izquierda a derecha:
Figura 74. Yoko Ono en *Cut piece*, 1965.
Figura 75. Marina Abramović en *Rhythm 0*, 1974.
Figura 76. Ana Lacruz, *Ese vaho en la mirada*, 2023.

²³ Imágenes y comentarios sobre la performance *Rhythm 0* en Circular, 2021.

2. Del papel a la realidad

Si el lector o la lectora tiene curiosidad,
puede ver un breve clip de la performance en este enlace:

<https://youtube.com/shorts/2uIVXpo3bis>



Figura 77. Ana Lacruz, *Ese vaho en la mirada*, 2024.

2.1. Materializándose: Proceso de elaboración

El proceso de elaboración comenzó una vez las decisiones artísticas ya estaban tomadas. Comienza la creación un gran ovillo, el cuadro con la indicación para el público y la máscara.

El ovillo se realizó con unas almohadas para darle el volumen deseado, añadiendo o quitando relleno. Para darle forma y que quedase más estable, se envolvió en unas camisetas de color rojo. Todo ello se colocó alrededor de una barra de cortina que sería la base que me serviría para colgar el ovillo. Dieciséis ovillos enrollados y varios metros después, el gran ovillo estaba listo.

Se bordó la indicación para el espectador en una tela. Siguiendo los colores elegidos para los elementos (blanco, rojo y negro). La indicación: “Ayúdame a coser mis heridas”. Esta tela se colocó en un marco que iría colgado.

La máscara la elaboré con papel fallero, agua, harina y sal. Ungüento y proceder que aprendí en un taller de elaboración de títeres. Para darle la forma sin expresión de la máscara cero, usé un sombrero en lugar de hacer el molde con arcilla y el negativo con escayola.

Me hicieron la camiseta a partir de la tela de unos ocho metros de largo. Después, le hice cortes para simular esas heridas, prácticamente imperceptibles si no te fijas.

Con más de cien agujas enhebradas a sus respectivos hilos, ya estaba preparada para llevar todos los elementos al espacio.

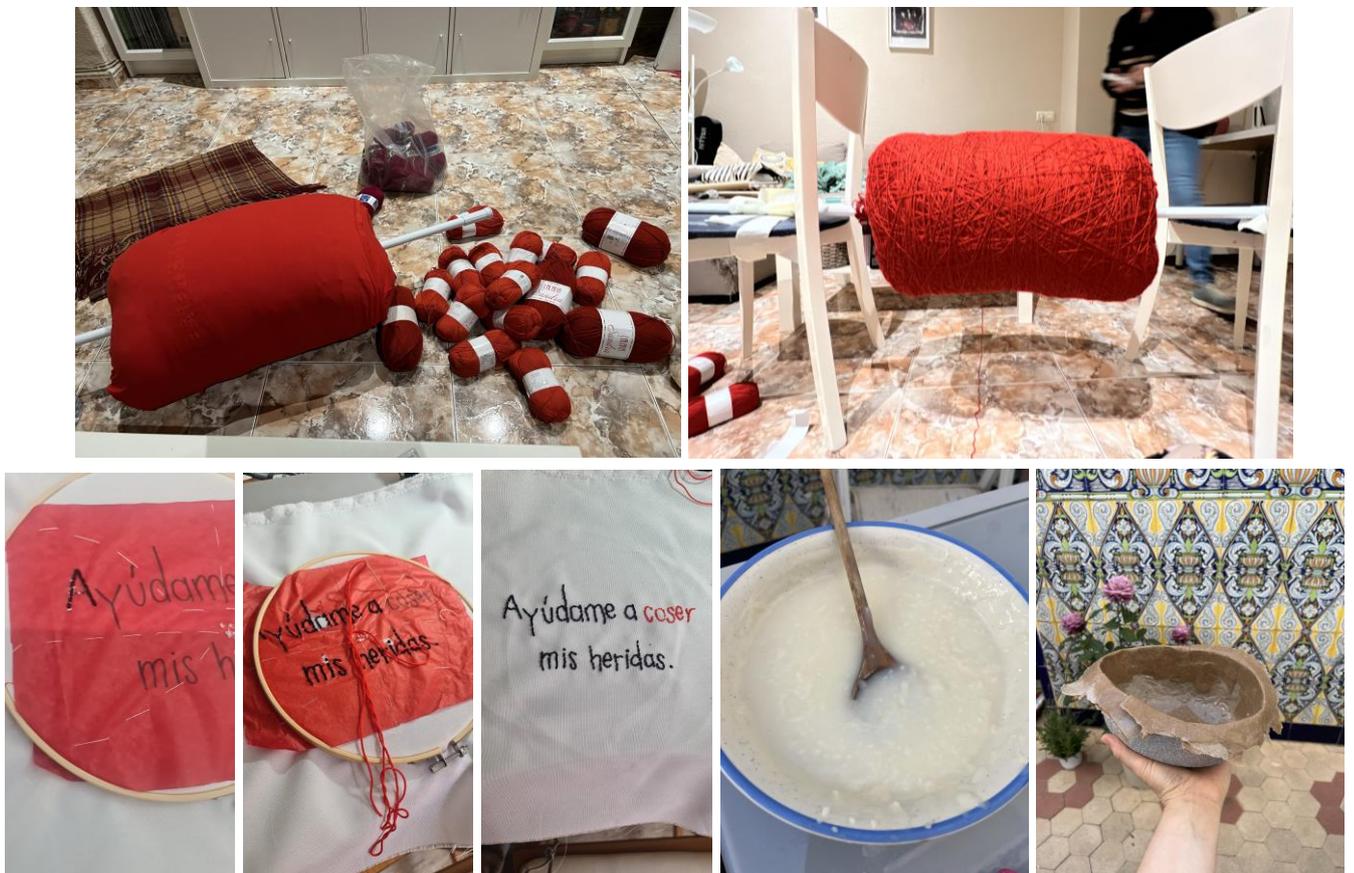


Figura 78-84. Secuencia de elaboración de *Ese vaho en la mirada* (Ana Lacruz, 2023).

2.2. Y se hizo realidad

El espacio otorgado para recibir la propuesta acabó por definir las últimas puntadas de *Ese vaho en la mirada*.

Se abre la puerta y el espectador se encuentra de frente a una persona sin rostro que, con una acción ritualista y meditativa, con un tiempo casi detenido, está cosiendo con un hilo que se desprende de un gran ovillo. Se cose a sí misma, bueno, a una tela blanca rasgada que simula ser su piel herida. Sobre esta blancura se proyecta un vídeo: una chica llorando que, entre sollozos, intenta explicar por lo que está pasando.

Una indicación capta la atención: “Ayúdame a coser mis heridas”. Más de un centenar de agujas penden del techo, cada una de ellas con un hilo rojo enhebrado. El espectador o espectadora tira de una de las agujas. Busca una de las heridas no muy visibles y empieza a coser con ella.

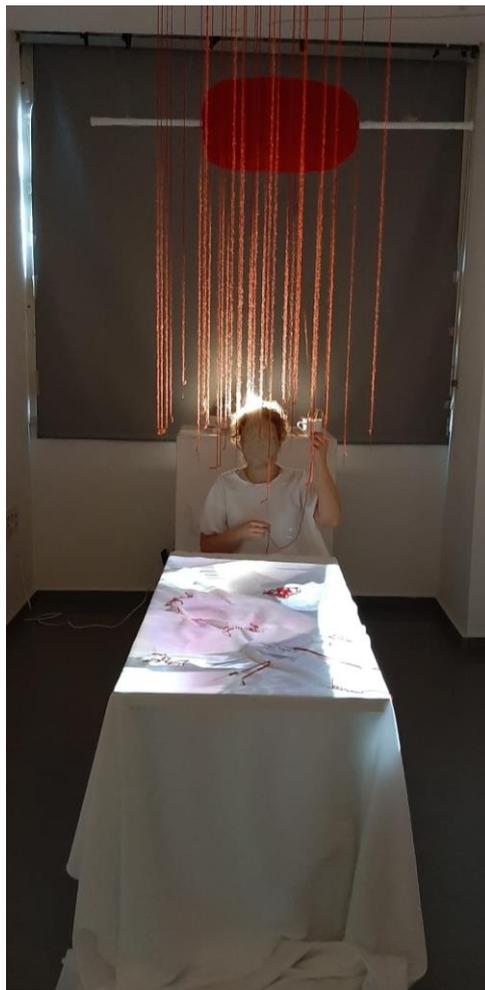


Figura 85. Ana Lacruz, *Ese vaho en la mirada*, 2023.

Una instalación acoge una acción. Una acción performática que no tiene principio, tampoco fin. Es un bucle infinito. «La repetición es la forma de manifestación de lo traumático. En relación con el trauma, el tiempo se condensa, se repliega» (Sánchez, 2007, p. 314-315).

Los tiempos del dolor... Por su parte, el tiempo del dolor en *Inerte. Un paseo por las ruinas* es parecido al tiempo de la memoria, de los sueños. «El tiempo de la memoria no es lineal. Admite regresiones, saltos de nivel, incluso anticipaciones (en forma de sueños, visiones, deseos...)» (Sánchez, 2007, p. 314).

En *Ese vaho en la mirada* el tiempo está suspendido, como en una especie de limbo del recuerdo y del presente. Tres tiempos aparecen en la obra: el tiempo del vídeo proyectado, el tiempo de la acción, el tiempo del espectador. Tres tiempos diferentes que confluyen en la espiral infinita. El primero es un tiempo orgánico, pero grabado. Grabado y puesto en bucle. El tiempo de la acción, también en bucle, se condensa. Casi como una performance congelada o una escultura viva o un cuadro vivo visual y auditivo²⁴. La lentitud de la acción, del movimiento, del gesto de la *performer*, hace que contraste con la organicidad del vídeo proyectado. El espectador podría no parecer estar en bucle, para cada espectador es una experiencia única, una sutura distinta. Para la *performer* son una hilera de personas que quieren ayudar a suturar unas heridas que parecen perennes. Diferentes personas únicas son una acción repetida para quien la percibe.



Figura 86-88. Momentos de *Ese vaho en la mirada* (Ana Lacruz, 2023).

²⁴ Estos términos aparecen descritos dentro de Goldberg, 1996, p. 167, 169-170, 186 respectivamente.

Una persona que lo percibe todo desde un rostro impassible. Una máscara sin facciones de ningún tipo cubre totalmente cualquier atisbo de expresión posible. Iván Goll²⁵ describe la máscara como una pieza que «es invariable, única e insistente. Es inmodificable, ineludible, destino.» (Sánchez, 1999, p. 231).



Figura 89. Detalle de la máscara en *Ese vaho en la mirada* (Ana Lacruz, 2023).

La utilización de «la máscara tiene que ver con el cuestionamiento de la realidad objetiva y de la búsqueda de la verdad más allá de las apariencias. La máscara, en su utilización romántica, oculta la apariencia del rostro y obliga a una búsqueda del rostro real» (Sánchez, 1999, p. 231, en pie de página). Aunque desde otro punto de vista, la máscara, no la que conocemos como tal sino la que, en la vida, es capaz de crear el propio rostro y que tiene como función la ocultación de la verdad, de autoprotección hacia el juicio de los demás sobre lo que en realidad somos o cómo nos sentimos. También esta máscara gestual es algo así como un “no estoy”, “no soy”, “no me reconozco”, “no me ves”.

¿Cuál es el valor o el simbolismo del elemento en *Ese vaho en la mirada*?

Es quizás un paso intermedio entre estar inerte y pasar a tener solo un vaho en la mirada. Entre querer pedir ayuda y no querer ver si acaso me la negaran. Es ese compás de espera entre el no estar y la reaparición. La reaparición de una

²⁵ *El superdrama* (1919). «Das Überdrama» (1920), en *Die neue Schaubühne*, 9. Heft, 1 september 1919. 1. Jahr.-gang, pp. 1-3.

persona nueva, porque la depresión es como la asesina de ese “yo” que fui y que veo difícil que pueda volver exactamente igual que antes de esta experiencia.

El atuendo que lleva este ente consiste en una camiseta blanca rasgada muy larga que se extiende sobre una mesa. Este atuendo hace referencia a su piel, a su alma, a su cuerpo, magullados tras más de una década del dolor y las heridas que le ha producido la depresión.

Sobre esta tela-piel se proyecta un vídeo de una persona. Esta persona sí que tiene rostro. ¿Este rostro pertenece a quien se oculta tras la máscara? Se trata de un vídeo de naturaleza intimista y confesional donde con la voz entrecortada por el llanto alguien intenta explicar cómo duele eso que le pasa por dentro. «El vídeo ha servido básicamente para *introducir* en el escenario la realidad exterior o bien para *sacar* a escena la realidad privada o íntima de los protagonistas» (Sánchez, 2007, p. 306). Esta grabación, auténtica o no, que exhibe lo privado es posible gracias a los avances tecnológicos del vídeo y su introducción en la vida cotidiana a través de los móviles.

La curiosidad no mató al gato,
se puede ver el vídeo proyectado en este enlace:

<https://youtu.be/fCyKQIJ-vB0>



Figura 90. Detalle de la proyección en *Ese vaho en la mirada* (Ana Lacruz, 2023).

¿Y el espectador? ¿Cómo percibe lo que ve? ¿Tiene alguna función? ¿Forma parte de la obra? *Ese vaho en la mirada* pretende, como dice Federico García Lorca, romper las paredes de la pecera. Busca otro tipo de comunicación más allá de las palabras, como expresa Jerzy Grotowski. Activar al espectador, como deseaban Augusto Boal y Bertolt Brecht.

Brecht entiende el teatro como un elemento transformador de la sociedad. En *Escritos sobre teatro* de Brecht (1931) menciona este cambio de función del teatro en la que no solo tiene que cambiar la escena sino también la actitud del espectador que «sin su colaboración activa, la representación se queda a medias (...). El espectador, incluido en el acontecimiento teatral, es teatralizado. Así, el espectáculo tiene lugar no tanto *dentro de él* como *con él*» (Sánchez, 1999, p. 273).

Boal, aunque está más relacionado con la pedagogía y con su libro *El teatro de lo oprimido*, expone que «hay que liberar al espectador de su condición de espectador» (Sánchez, 2007, p. 240).

Cuando las palabras ya no bastan para comunicarnos, es necesario que aparezca otro tipo de comunicación menos intelectual. Hace falta que el espectador se implique y esto es posible, para Grotowski, difuminando los límites entre la sala y la escena, una comunicación por proximidad: «“Podemos pues definir el teatro como lo que ocurre entre el actor y el espectador”» (Sánchez, 2002, p.132).

Lo mismo pasa con Lorca, quien considera la escena tradicional como una pecera. Lorca quiere romper estos cristales, pretende una «disolución de los límites entre escena y sala» y así hacer partícipe al público (Sánchez, 2002, p.91).

Me suponía un reto establecer ese diálogo directo con el espectador. Un avance en relación con el espectador que la performance, a diferencia del teatro, ya cuenta desde sus inicios y la llevan más allá. En *Ese vaho en la mirada* se explora esta relación con una indicación directa (“Ayúdame a coser mis heridas”) que apela al público y le invita a accionar y a colaborar del acto performático. El espectador acciona, no sé bien si desde la orden que le solicita que ayude a la persona que tienen ante ellos o por una reacción empática ante un acto íntimo y autobiográfico.

«Las performances autobiográficas eran fáciles de seguir y el hecho de que los artistas revelaran información íntima acerca de ellos mismos establecieron una empatía particular entre el intérprete y el público» (Goldberg, 1996, p. 173).



Figura 91-92. Momentos durante la acción de *Ese vaho en la mirada* (Ana Lacruz, 2023).

Una instalación acoge a una persona que podría ser un elemento más. Un elemento más al mismo nivel que el vídeo proyectado, el público, la máscara, el ovillo, las agujas con sus hilos, la mesa, un foco cegador, la camiseta rasgada, la indicación bordada. Ningún elemento sobresale por encima del otro. Sin jerarquías. Una puesta en escena coral.

¿Es posible definir el concepto de “instalación”?

Tratar de definir el arte de la instalación, o cualquier otro lenguaje artístico actual, exige la inmersión en territorios heterogéneos, maleables, abiertos a múltiples interpretaciones y enormemente escurridizos. La historia del arte ha dejado de actuar sobre terrenos firmes dominados por categorías universales, establecidas de antemano. No existe unanimidad entre los especialistas y con frecuencia nos topamos con lecturas contradictorias. (Bravo, y otros, 2009, p. 199)

Esta dificultad de definir el término de instalación viene dada además por su continua transformación por lo que, atendiendo a sus constantes cambios, su definición tendría que ir variando y reconstruyéndose con cada metamorfosis (Bravo, y otros, 2009, p. 206-207).

Jonathan Walkins advierte que «la instalación puede ser cualquier cosa – puede ser todas las cosas– [...]. No es sólo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte [...] por lo tanto instalación es tautología». (Bravo, y otros, 2009, p. 207). La fusión de las artes y lo difuso de los límites entre ellas hacen que cada vez sea más difícil definir una tendencia o práctica artística. Las diferentes obras artísticas cogen de aquí y de allá haciendo cada vez más difícil clasificarlas.

En *Ese vaho en la mirada*, ¿es la “instalación” una instalación o es el marco de la performance? ¿son dos prácticas en una o ambas partes pertenecen a una sola práctica? ¿es una instalación o una performance?

¿Realmente necesito clasificar mi práctica en alguna tendencia?



Figuras 93-98. Momentos de la acción de *Ese vaho en la mirada* (Ana Lacruz, 2023).

3. Ellas en mí

Varias páginas atrás comentaba: «Francesca Woodman, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Gillian Wearing, Marina Abramović, Yoko Ono, Hannah Wilke, Angélica Liddell, Esther Ferrer. Son, ahora, mi pasado, mi presente y mi futuro. El investigar sobre ellas ha hecho que formen parte de mi historia y de mi práctica artística. Cada una ha aportado algo a mi manera de ver y sentir la performance.»

Ya he relacionado con *Ese vaho en la mirada* a Yoko Ono y a Marina Abramović en cuanto a la relación con el espectador. ¿Y las demás? Aunque las he conocido posteriormente a la creación de mi obra, ¿están en mí o en mi obra de alguna forma? El peso de la performance en la historia del arte me hace responder a esto con un sí casi rotundo.

Un mundo derruido se muestra en la fotografía de Francesca Woodman. Un mundo que, como el mío, muestra a través del arte. Ella eligió la fotografía (o una performance captada desde el objetivo), yo me decanté por otro tipo de prácticas artísticas.

Igual que con Sarah Kane, al leer sobre Francesca y su obra, los ojos se me llenaron de lágrimas. Ese mundo interior llevado al exterior. Sus imágenes en movimiento, sus barridos, sus caras manchadas, su cuerpo atrapado, mimetizado con un ambiente casi en ruinas. Hicieron que conectase inmediatamente con ella y con su obra. Irremediablemente intenté buscar similitudes con lo que estaba trabajando. Algunas de sus fotografías en las que partes del cuerpo estaba ocultas o caras emborronadas o tapadas de diferentes maneras, me hicieron pensar en mi máscara (la que uso en *Ese vaho en la mirada* y en mi día a día) y el significado que puede tener para mí su uso.



Figura 99. Francesca Woodman, *house #3*. Providence, Rhode Island, 1975-76.



Figura 100. Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978.



Figura 101. Francesca Woodman, *Untitled*. New York, 1979.



Figura 102. Francesca Woodman, *Untitled*. New York, 1979-80.

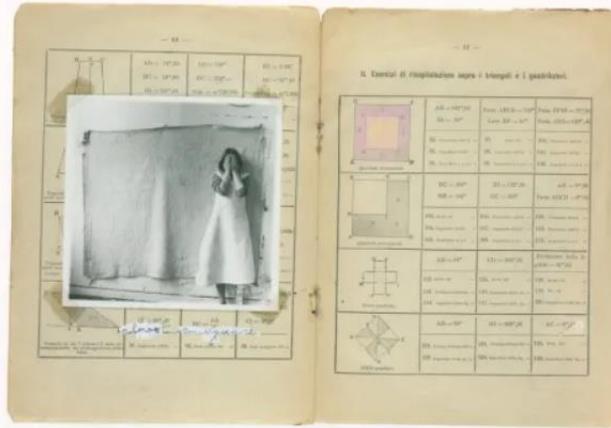


Figura 103. Francesca Woodman, *Some disordered interior geometries*, 1980-81. (Extraída de Colorado Nates, 2016)



Figura 104. Francesca Woodman, *Providence, Rhode Island, USA*, 1975-1978

Es también el uso de la máscara el que me hace conectar con Gillian Wearing.

Para Gillian Wearing, la máscara permite que la verdad salga a la luz. «Tras sus máscaras se esconden miedos, deseos, dudas, traumas, confesiones» (Espejo, 2015). Ocurre algo similar con mi máscara, la que uso en la vida: permite ocultar lo que ocurre en mi interior, muestra lo que quiero que el resto vea. La que uso en la obra permite que la gente pueda escuchar sin distracción lo que mi interior grita a través del vídeo. Wearing comenta «lo que la gente proyecta como máscara humana es distinto de lo que ocurre en su interior. Siempre existe una disparidad, un desfase, y eso es justo lo que me interesa» (Espejo, 2015).



Figura 105. Gillian Wearing, *Trauma*, 2000.

La máscara en *Trauma* (2000) da la libertad a las personas que la llevan, al llevar el rostro cubierto, de confesar experiencias traumáticas. A Wearing «le interesa el arte para visibilizar las relaciones sociales y escarbar en los papeles, los roles, que desempeñamos, las máscaras que utilizamos. El interés por la construcción de la identidad personal es una característica distintiva en su obra» (IVAM, 2015).

¿Construye el trauma nuestra identidad? ¿Se puede hacer arte del dolor y del trauma? Eva Hesse y Louise Bourgeois liberaron su dolor y su trauma a través del arte. Es interesante cómo incluso los materiales que usan están cargados de mensaje.

En el caso de la escultora francesa, Bourgeois, eran materiales orgánicos, materiales industriales reciclados y materiales rechazados del océano los que ayudaban a traducir sus emociones y traumas de la infancia (Calvo Santos, 2016).

Por su lado, Eva Hesse, exploró con distintos materiales con los que fue madurando su expresión artística.

Su obra es un cuerpo lleno de fragilidad, igual que la mente humana, cuerpo que se sostiene por una armadura material que se arruga, que muda, como si de la piel que nos recubre el cuerpo se tratara. Por eso la artista usaba materiales simples, que nadie quería, como si estuviera comparándolo con el odio que mostramos hacia nuestro propio cuerpo. Se involucraba en la obra, buscaba la calidad de la pieza a través de la potenciación del material, dejaba que él definiera el proceso con su manejo, hacia sus cambios parte de la pieza sin modificarlo, sin cambiarlo, dejándolo libre para que el definiera el propio significado. Tal y como deberíamos dejar a nuestro cuerpo crecer, definiéndolo, pero sin cambiarlo. (Galantiqua, 2020)

Y las dos consiguieron hacer de sus despojos (el material), belleza (su arte).

Lo autobiográfico está presente en ambas, pero no es necesario conocer su dolor y su trauma para admirar su obra.

Sí podemos ver de una manera más patente el dolor de Hannah Wilke en sus fotografías. Es una expresión clara, sin adornos, de cómo fue su realidad durante los últimos años de su vida. Su arte deja que la acompañemos en el transcurso de la

enfermedad, tanto de su madre como de la de ella. Esta progresión de imágenes nos permite reflexionar «sobre la fragilidad y la vulnerabilidad del ser humano, sobre la fugacidad de la vida, sobre el ciclo sin fin de la existencia» (geiFC, s.f.), como un proceso testimonial, como un acompañamiento a la muerte.

Algo está muriendo en mí también, algo muere en cuanto a la profesión que decidí seguir ciegamente. El enamoramiento hacia este arte era tal que no veía más allá. Se me cae la venda ante el teatro. Veo sus defectos, sus carencias, sus limitaciones. Las veo y pienso si será posible que nuestra relación se reestablezca desde algún lugar. Entonces me viene a la cabeza Angélica Liddell quien declara en una entrevista «el fastidio, la hartura y el rechazo que le produce el mundo del teatro y su autocomplacencia», le repugna, lo repudia. Se amarga al mencionarle el teatro (Lucas, 2022). Piensa que el teatro «vive de espaldas al arte» y este es su lastre (*Angélica Liddell*, s.f.). Angélica Liddell utiliza el teatro para expresar su desencanto con él.

Es posible que ese peso que le he dado al teatro como elemento transformador haya hecho que me paralice el practicarlo. Es posible que buscarle un sentido a mi trabajo no me permita hacerlo con libertad. ¿Y si, como dice Esther Ferrer, hiciese teatro para mí? Ella no se plantea el arte como una obligación, como instrumento con el que transmitir algo al mundo o salvarlo: «Yo el arte, y aunque suene muy egoísta, lo hago para mí, entonces, si a mí me sirve, maravilloso. Y si, además de servirme a mí, le sirve a una persona, simplemente a una, entonces ya... es maravilloso» (*Performance de Esther Ferrer en el CAAM, 2020*).

Puede que esta frase de su performance le haya servido a alguien: a mí. Puede que esta manera de verlo me haya salvado. Puede que la venda se haya caído, que vea mejor, que sea capaz de encontrar las posibilidades que tiene el arte como medio, puede que no tenga que ceñirme solo al teatro. Puede que, de esta manera, me reconcilie con él teniendo una relación abierta.

Repito: cada una de estas artistas ha aportado algo a mi manera de ver y sentir la performance. Han calado en mí de una manera permanente.

4. Materiales y producción

Estos datos pertenecen a *Ese vaho en la mirada*, performance realizada en 2023 en la Universitat Politècnica de València (UPV):

GASTOS		OTROS	
concepto	importe	materiales	procedencia
lana	14,40	mesa	ya la tenía
barra cortina	13,25	camisetas viejas	ya la tenía
relleno almohadas	10,50	precinto	ya lo tenía
hilo de pescar	2,50	cinta de carroceros	ya la tenía
agujas	6,00	papel fallero	ya lo tenía
ganchos	2,50	marco	ya lo tenía
tela	21,25	alambre	ya lo tenía
tijeras	3,80	proyector	préstamo UPV
sombrero	1,20	foco	préstamo UPV
harina	1,65		
goma	0,90		
TOTAL	77,95€		

Tabla 2. Materiales no comprados y procedencia para *Ese vaho en la mirada* (2023).

Tabla 1. Gastos de producción de *Ese vaho en la mirada* (2023).

5. Vaho inerte: comparativa evolutiva

Esta evolución en la práctica no ha sido intencionada.

Bertolt Brecht comparó su teatro épico²⁶ con el teatro dramático convencional con una tabla esquemática que publicó en *Escritos sobre teatro* (1931). En este esquema estableció las diferencias entre los dos con una tabla de dos columnas.

A mí me ha parecido interesante hacer una reflexión similar, en mi caso, relacionando y comparando mi primera y mi última obra como forma de ver la evolución de una manera sintética.

²⁶ El teatro épico de Brecht busca crear extrañamiento en el espectador y generar en él el análisis crítico, a diferencia del teatro dramático recurre a la identificación emocional en busca de la empatía. El objetivo del teatro épico es que el teatro sea una herramienta para el cambio social.

<i>Inerte. Un paseo por las ruinas (2019)</i>	<i>Ese vaho en la mirada (2023)</i>
Teatral (teatro posmoderno)	Acción performativa
Vorágine	Calma
Impulso	Pensar
Caos	Orden
Ruido: ambiental, mental, vomitera	Silencio, escucha, claridad, concisión
Texto dramático	Sin texto dramático
Uso las palabras de otra persona para expresarme (texto <i>Psicosis de las 4:48</i>) + palabras propias (audiovisual)	No hablo, el vídeo sí
Acción física importante	Meditativo. Ritual
Rememoración	Comprensión
Espacio escénico: No existe la cuarta pared. Espacio circular.	
Público pasivo físicamente	Público activo (accionan)
Público activo mentalmente (reflexión)	Reflexión desde la acción
Escenografía con más elementos	Instalación minimalista (menos elementos)
Elementos más teatrales: música, canto, actuación, audiovisual, voz en off, texto dramático, iluminación	Elementos más pictóricos
Atmósfera. Desconcierto.	
Actriz visible	La <i>performer</i> está oculta tras la máscara
El centro de la acción es la actriz	Es un elemento más de la instalación
Veo. Miro al público. Increpo	El público me mira. No veo.
Autoficción	Autobiográfica
Temática (mi depresión), audiovisual, colorimetría.	
Narración. "Representación"	Repetición
Tiempo de la memoria. Tiempo no lineal. Saltos.	Acción en bucle. Tiempo suspendido.
Escenario delimitado para el público. Separación. La separación se rompe.	El espacio de actuación y del público es el mismo. No hay barrera con el público.
Se piensa en imágenes a la hora de la creación. Que sea visual y estéticamente atractivo (sujeto a subjetividad).	
Acabo...	...con lo que empiezo. ²⁷

Tabla 3. Comparativa evolutiva entre *Inerte. Un paseo por las ruinas* (2019) y *Ese vaho en la mirada* (2023).

²⁷ El audiovisual es el final de *Inerte. Un paseo por las ruinas*. En *Ese vaho en la mirada*, la acción se inicia con ese mismo vídeo que se mantiene. En bucle.



Figuras 106-109. Ana Lacruz, *Inerte. Un paseo por las ruinas*, 2019.



Figuras 110-113. Ana Lacruz, *Ese vaho en la mirada*, 2023.

Epílogo. CONCLUSIONES

Y ahora necesito saber si todos esos objetivos que me propuse han sido logrados. Es preciso algo que los una... Cojo una aguja, la enhebro con un hilo rojo del gran ovillo y coso estas conclusiones.

Con una costura sutil e intentando no dejar cicatrices visibles.

Diferentes artistas andan un camino hasta nuestros días. Me recuerdan a pasos que dejan su impronta sobre la arena de la playa, una impronta que el agua parece borrar. Pero de pronto viene alguien detrás y anda sobre esas mismas huellas. Sobre el mismo camino. Con sus pequeñas desviaciones, cambios, modificaciones. Porque ahora son otros pies los que recorren el camino andado por otras. Permitiendo que esa huella permanezca en el tiempo, en el espacio, en la arena del arte. Permitiendo que nunca se borren del todo.

La impronta que dejaron esos otros pies, aunque parezca poco definida, permite que hoy sean los míos los que se colocan sobre esas huellas suavizadas tras el paso del agua. Tratando de trazar mi camino, creando mi hueco sobre la arena. Un hueco tan profundo como mi bagaje me permita.

Reconocer esos vestigios sobre la arena ha sido posible gracias a la investigación que recorre las páginas que nos han traído hasta aquí. Reconociéndome en su arte, sus materiales, los diferentes movimientos artísticos, sus épocas, sus acciones, sus obras... me permito recorrer la arena de otra manera. Sobre sus pisadas, pero con las mías.

Este máster llega en un momento en el que aparece en mi vida el desencanto hacia una profesión. La de actriz. Este máster me ha ayudado a conocer diferentes formas de expresarme. Sin dejar de lado mi bagaje y formación, me ha abierto los ojos a otras formas. Otras formas que pueden nutrirse de lo estudiado anteriormente. A pesar del desencanto. Borrando las barreras entre las diferentes artes.

Me ha ayudado a continuar con la exploración de mi necesidad artística, aunque sea lejos de los escenarios, que ahora mismo es donde necesito no estar.

Es complicado trabajar algo tan íntimo pensando en que va a ser juzgado y evaluado. En todo momento he querido huir de la presión que esto me suponía, pero consciente o inconscientemente mi proceso se ha visto impregnado por esta espada de

Damocles. Debatirme entre lo que quiero y lo que quieren, ceñir la creatividad al encorsetamiento.

Teatro posmoderno, teatro posdramático, performance... Mi obra transita por diferentes tendencias o prácticas. Me permito explorar. Exploro cómo me siento en diferentes momentos de mi vida desde la creatividad. La depresión ha guiado mi práctica artística de los últimos años y me lleva al momento en el que me encuentro hoy.

Indagar sobre mi pasado, recopilar anotaciones, garabatos, dibujos. Recorrer los años más oscuros de mi depresión con *Inerte. Un paseo por las ruinas* para llegar a este momento en el que la luz empieza a abrirse paso por unas de mis grietas. *Ese vaho en la mirada* es ese pequeño rayito de luz. Porque a veces un poco de luz no es solamente estar mejor. A veces ese rayito de luz es ser consciente del oscuro pozo en el que has estado tanto tiempo. Es ser capaz de reconocer la herida, lamerla y darle tiempo para que cicatrice.

Con *Ese vaho en la mirada* se inicia el largo proceso de cura y posterior cicatrización de una herida que ya no sé cuán profunda es. *Ese vaho en la mirada* es reconocer que no puedo sola y que está bien. Que a veces se necesita ayuda y está bien. Que todavía, después de tantos años, no estoy bien, y está bien.

Este es mi grito, o más bien, susurro de auxilio: “Ayúdame a coser mis heridas”. Abiertas. Casi imperceptibles para el espectador porque están camufladas. Imperceptibles para quién las sufre porque no puede ver.

Esta incapacidad de visión de quien sufre viene dada por una máscara. Esta máscara me evocó la imposibilidad de ver el propio sufrimiento y el ajeno. Me recordó a cómo, en mis peores épocas de la depresión, era incapaz de ver el rostro de las personas que me rodeaban. Me recordó a cómo a veces no era capaz de reconocer mi propio rostro. Quise que estuviese. Y construí mi propia máscara cero.

Una máscara que descubrí durante el proceso de investigación. Abrirme a trabajar con referentes, algo que no había hecho de manera consciente hasta llegar a este máster, en un principio me resultó abrumador. Sin embargo, todas las referentes han enriquecido la propuesta y me han abierto nuevas posibilidades en el proceso creativo.

Un proceso creativo que parte desde lo autobiográfico, desde lo que conozco, desde lo vivido, desde la experiencia.

Esta experiencia es mi cicatriz. Mis cicatrices. Tengo muchas heridas sin curar, sin cicatrizar, y nunca hasta hoy había dejado que me ayudasen. Pensaba que podía sola. No pensaba que alguien quisiese ayudarme a sanar. Pero lo han hecho. En cuanto leyeron el susurro de auxilio, vieron las heridas y se lanzaron a coser. A coserme. A coser las heridas, a coser el llanto. A coser para dejar de supurar llanto. Y así el dolor es más llevadero.

Es interesante el hecho de la participación del público. Siempre he pensado que es muy difícil crear una pieza en la que el público sea parte de la creación. Es imposible de prever (por lo menos para mí) de qué manera participará el espectador. Uno de mis miedos y mis retos era este.

Tras este primer contacto con el espectador me surgieron tres cuestiones sobre *Ese vaho en la mirada* sobre las que seguir trabajando en un futuro. La primera, el ovillo. El ovillo, que era la pieza central de la instalación, de pronto quedó en segundo plano. La segunda, la camisa. La camisa que se extendía a lo largo de la mesa no parecía un único elemento. Daba la sensación de estar la camiseta por un lado y un “mantel” por otro, cuando es una misma cosa: una camisa, mi piel, extendida a lo largo de la mesa. La tercera, la extensión en el tiempo de la acción performática.

¿Y si juego con la altura del ovillo? ¿Y si las agujas que penden del techo parten de la misma altura que el ovillo? ¿Y si en lugar de estar sobre una mesa, me encuentro sentada en el suelo mientras los metros de tela se convierten en una extensión de mí? ¿Y si la performance se convierte en una acción de larga duración? ¿Y si...?

Es muy difícil juzgar tu propia obra cuando te encuentras dentro, cuando formas parte de ella. Es posible que todos estos “¿y si...?” solo puedan solventarse con la prueba para ir explorando estas cuestiones con el fin de ir mejorando mi propuesta.

Así como los primitivos no patentaron el fuego, ni sus pinturas, ni su vestimenta, tenemos el “derecho” de volver a inventar desde la coincidencia completa hasta la mayor diversificación posible. La performance acuñada así (pero a saber qué nuevas ramificaciones surgirán y con qué nombre) como forma de expresión artística ya existe y he descubierto su utilidad para canalizar mi arte.

Claro que no he inventado el fuego, pero he aprendido a encender mi propia hoguera para caldear o cocinar mi inquietud creativa.



Figura 114. Ana Lacruz, *Ese vaho en la mirada*, 2023.

*Gracias por vuestro tiempo
recorriendo conmigo este camino.*

Ana Lacruz Matallín

Ana Lacruz Matallín

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

LIBROS

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bravo, L., Candela, I., Carrillo, J., Expósito, M., Hernando, J., Mayayo, P., . . . Sánchez Argilés, M. (2009). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (2ª edición ed.). Madrid: Grupo Anaya.
- Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Paso de gato.
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen* (3ª ed. corr. ed.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, J. A. (2017). *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.

LITERATURA (Novelas y obras de teatro)

- Kane, S. (2019). *Obras completas*. (E. Varela Lasheras, Trad.) Madrid: Continta Me Tienes.
- Millás, J. J. (2007). *El mundo*. Barcelona: Editorial Planeta.

TRABAJOS ACADÉMICOS

- Matamala Pérez, M. E. (Mayo de 2014). *Sarah Kane, una edición crítica*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/19137/tesis_matamala_eugenia.pdf

RECURSOS ELECTRÓNICOS

AMA. *La terrible belleza*. (s.f.). Recuperado el 08 de junio de 2024. Obtenido de Marie de Jongh: <https://mariedejongh.com/ama/>

Angélica Liddell. (s.f.). Recuperado el 11 de junio de 2024, de Archivo Artea. Artes vivas. Artes escénicas.: <https://archivoartea.uclm.es/artistas/angelica-liddell/>

Beili Liu. (s.f.). Recuperado el 10 de junio de 2024, de Beili Liu: <https://www.beililiu.com/PROJECTS-1>

Brcnić, C. (noviembre de 2006). *Sarah Kane y el espectáculo del dolor*. Recuperado el 27 de febrero de 2024, de Revista Chilena de Literatura: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952006000200002

Calvo Santos, M. (27 de septiembre de 2016). *Louise Bourgeois*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, en Historia Arte: <https://historia-arte.com/artistas/louise-bourgeois>

Chiharu Shiota. (s.f.). Recuperado el 10 de junio de 2024, de Chiharu Shiota: <https://www.chiharu-shiota.com/works>

Circular de Arte. (14 de agosto de 2021). *Clásicos de Arte: Ritmo 0 de Marina Abramovic*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=O7psfRLqLKw>

Colorado Nates, Ó. (02 de abril de 2016). *Francesca Woodman, la evanescente*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de Óscar en fotos: <https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/>

Crawford, L. (04 de noviembre de 2023). *La audaz carrera de Marina Abramović y hacia dónde va su legado*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de BBC News Mundo: <https://www.bbc.com/mundo/articles/c1r4w1933ddo>

EMST Museo Nacional de Arte Moderno. (08 de diciembre de 2011). *Gillian Wearing, "Trauma"*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de EMST (Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης): <https://collection.emst.gr/en/projects/4600/>

- Feminismes. (12 de julio de 2017). *Yoko Ono, Cut Piece y la performance feminista*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de Revista Mirall: <https://revistamirall.com/2017/07/12/yoko-ono-cut-piece-y-la-performance-feminista/>
- Floeck, W. (05 de mayo de 2004). *El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de Ibero-Amerikanisches Institut: <https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floeck.pdf>
- Galantiqua. (30 de agosto de 2020). *Eva Hesse: Cuando el dolor se hace arte*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de Galantiqua Arte & Antigüedades: <https://www.galantiqua.com/2020/08/eva-hesse-cuando-el-dolor-se-hace-arte.html>
- geiFC. (s.f.). *"HANNAH WILKE. EXCHANGE VALUES"*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de Grupo de Estudio e Investigación en los Fenómenos Contemporáneos (geiFC): http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm
- IVAM. (septiembre de 2015). *Gillian Wearing*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de IVAM: <https://ivam.es/es/exposiciones/gillian-wearing/>
- Johnstone, M. (02 de octubre de 2012). *I had a black dog, his name was depression*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XiCrniLQGYc&feature=youtu.be>
- Lucas, A. (22 de diciembre de 2022). *Angélica Liddell: "Para mí sólo existen dos opciones: la escritura o la horca, la escritura o el crimen"*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de El Mundo: <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2022/12/26/63a1c22c21efa02e428b456f.html>
- Marie de Jongh. (s.f.). Recuperado el 08 de junio de 2024, de Marie de Jongh: <https://mariedejongh.com/ama/>

Marsà, N. (09 de julio de 2020). *El adiós... and All that jazz*. Recuperado el 09 de junio de 2024, de En platea: <https://enplatea.com/?p=27998>

Organización Mundial de la Salud. (31 de marzo de 2023). Recuperado el 25 de mayo de 2024, de <https://www.who.int/topics/depression/es/>

Performance de Esther Ferrer en el CAAM. (21 de mayo de 2020). Recuperado el 11 de junio de 2024, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=cVi9uMeCNgY>

Saboya Morales, M. (2010). *Teatro posdramático y performance*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de Digital Identity: <https://mariasaboya.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/teatro-posdramc3a1tico-y-performance.pdf>

Sierz, A. (s.f.). *In-yer-face Theatre*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de IN-YER-FACE THEATRE: <http://www.inyerfacetheatre.com/>

Úbeda, P. (10 de noviembre de 2016). *Teatro posmoderno, breves apuntes*. Recuperado el 3 de marzo de 2024, de Ediciones Oníricas: <http://edicionesoniricas.com/teatro-posmoderno-breves-apuntes/>

Westerman, A. (06 de septiembre de 2023). *Yoko Ono's CUT PIECE: A Masterclass in Performance Art and Courage*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2Sa1y-PAAzE>

Wikipedia. (Diciembre de 2023). *Depresión*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Depresi%C3%B3n>

PELÍCULAS/DOCUMENTALES

Fosse, B. (Dirección). (1979). *All that jazz* [Película].

OTROS

del Toro, A. (2005). *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de RACO: Revistes Catalanes amb Accés Obert: <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/146130/249248>

Espejo, B. (18 de septiembre de 2015). *Gillian Wearing: "Hablo de lo que está debajo de la superficie de las cosas"*. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de El Español: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20150918/gillian-wearing-hablo-debajo-superficie-cosas/64993576_0.html

Lehmann, H.-T. (22 de diciembre de 2019). *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de Ovejas muertas: <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/12/22/lehmann-diez/>

Vallejo-Nágera, J. A. (1987). *Ante la depresión*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Zuluaga, R. D. (16 de marzo de 2016). *Del drama al teatro en la posmodernidad*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de Revista Arte Escena: http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/04/Articulo-05_RDZ.pdf

ÍNDICE DE FIGURAS

Figuras

Figura 1. Ana Lacruz, detalle de <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	1
Figura 2. Ana Lacruz, ilustración <i>Entre mis grietas crece vida</i> , 2023.	4
Figura 3. Francesca Woodman, <i>Some disordered interior geometries</i> , 1980-198. Extraído de: Colorado Nates, 2016.	19
Figura 4. Ana Lacruz, <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> , 2019.	24
Figura 5. Ana Lacruz, <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> , 2019.	25
Figura 6. Detalle de proyecciones de <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> (Ana Lacruz, 2019).	29
Figura 7. Ana Lacruz, <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	32
Figuras 8 y 9. Del papel a la realidad: dibujo de espacio escénico ideal (Ana Lacruz, 2018) y espacio escénico de <i>Inerte, un paseo por las ruinas</i> (Ana Lacruz, 2019).	36
Figura 10. Ana Lacruz, <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> , 2019.	38
Figura 11. Proyección vídeo-testimonio en <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> (Ana Lacruz, 2019).	39
Figuras 12-19. Algunas imágenes durante <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> (Ana Lacruz, 2019).	40
Figura 20. Captura de <i>La despedida</i> (Ana Lacruz, 2024).	41
Figuras 21 y 22. Arte objeto: invernadero ideado para guarecerse y esperar florecer (Ana Lacruz, <i>desde el cobertizo: Un lugar donde guarecerse y florecer</i> , 2024).	43
Figuras 23 y 24. Arte objeto: invernadero intervenido de otra manera para <i>desde el cobertizo</i> (Ana Lacruz, 2024).	43
Figura 25. Sobres que contienen estados de la depresión (Ana Lacruz, <i>desde el cobertizo: Y hoy, ¿cómo te sientes?</i> , 2024).	44
Figuras 26 y 27. Comecocos y pegatinas (Ana Lacruz, <i>desde el cobertizo: Y hoy, ¿cómo te sientes?</i> , 2024).	44
Figuras 28 y 29. Ilustración sobre papel e ilustración digitalizada para <i>desde el cobertizo</i> (Ana Lacruz, 2024).	44
Figuras 30 y 31. Ilustración digitalizada y linograbado para <i>desde el cobertizo</i>	44

(Ana Lacruz, 2024).	
Figuras 32-36. Proceso de creación: ilustración sobre papel y digital (para pegatinas) y grabados de las ilustraciones para <i>desde el cobertizo</i> (Ana Lacruz, 2024).	44
Figuras 37-46. Linograbados sobre la depresión para <i>desde el cobertizo</i> (Ana Lacruz, 2024).	45
Figuras 47-50. Capturas de imagen del proyecto audiovisual <i>Un paseo por las ruinas</i> (Ana Lacruz, 2024).	47
Figura 51. Captura de la película <i>El gabinete del doctor Caligari</i> (Robert Wiene, 1920). Blanco y negro de una imagen extraída de: https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a7284908/caligari-hipnotizara-a-la-cinefilia-corunesa/	48
Figura 52. Captura de <i>Un paseo por las ruinas</i> (Ana Lacruz, 2024).	48
Figura 53. Bocetos realizados para la asignatura “Instalaciones. Espacio e intervención” (2023).	51
Figura 54. <i>Premaqueta</i> en una caja de zapatos para la asignatura “Instalaciones. Espacio e intervención” (2023).	52
Figura 55. Bocetos tras la <i>premaqueta</i> para la asignatura “Instalaciones. Espacio e intervención” (2023).	52
Figuras 56-59. Beili Liu, <i>The Mending Project</i> , 2009. Extraídas de <i>Beili Liu</i> , (s.f.)	54
Figuras 60-62. Beili Liu, <i>Red Thread Legend Series. Bound #2</i> (2009). Extraídas de <i>Beili Liu</i> , (s.f.)	54
Figuras 63-65. Beili Liu, <i>After All / Mending The Sky</i> , 2016-2020. Extraídas de <i>Beili Liu</i> (s.f.)	55
Figura 66. Chiharu Shiota, <i>Tracing boundaries</i> , 2021. Extraídas de <i>Chiharu Shiota</i> (s.f.)	55
Figura 67. Chiharu Shiota, <i>Reflection of space and time</i> , 2021. Extraídas de <i>Chiharu Shiota</i> (s.f.)	55
Figura 68-69. Chiharu Shiota, <i>Rain of memories</i> , 2020. Extraídas de <i>Chiharu Shiota</i> (s.f.)	55
Figura 70. Chiharu Shiota, <i>Sleeping is like death</i> , 2019. Extraídas de <i>Chiharu Shiota</i> (s.f.)	55
Figuras 71-73. Compañía Marie de Jongh, <i>Ama. La terrible belleza</i> , 2022. Extraído de <i>Marie de Jongh</i> . (s.f.).	56

Figura 74. Yoko Ono en <i>Cut piece</i> , 1965. Extraída de <i>Feminismes</i> (2017).	58
Figura 75. Marina Abramović en <i>Rhythm 0</i> , 1974. Extraída de Crawford (2023).	58
Figura 76. Ana Lacruz, <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	58
Figura 77. Ana Lacruz, <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	59
Figura 78-84. Secuencia de elaboración de <i>Ese vaho en la mirada</i> (Ana Lacruz, 2023).	60
Figura 85. Ana Lacruz, <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	61
Figura 86-88. Momentos de <i>Ese vaho en la mirada</i> (Ana Lacruz, 2023).	62
Figura 89. Detalle de la máscara en <i>Ese vaho en la mirada</i> (Ana Lacruz, 2023).	63
Figura 90. Detalle de la proyección en <i>Ese vaho en la mirada</i> (Ana Lacruz, 2023)	64
Figura 91-92. Momentos durante la acción de <i>Ese vaho en la mirada</i> (Ana Lacruz, 2023).	66
Figuras 93-98. Momentos de la acción de <i>Ese vaho en la mirada</i> (Ana Lacruz, 2023).	67
Figura 99. Francesca Woodman, <i>house #3</i> . Providence, Rhode Island, 1975-76. Extraída de Colorado Nates (2016).	68
Figura 100. Francesca Woodman, <i>Untitled, Rome</i> , 1977–1978. Extraída de <i>Francesca Woodman</i> , (s.f.)	68
Figura 101. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> . New York, 1979. Extraída de Colorado Nates (2016)	68
Figura 102. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> . New York, 1979-80. Extraída de <i>Francesca Woodman</i> (s.f.)	69
Figura 103. Francesca Woodman, <i>Some disordered interior geometries, 1980-81</i> . Extraída de Colorado Nates (2016).	69
Figura 104. Francesca Woodman, <i>Providence, Rhode Island, USA</i> , 1975–1978. Extraída de <i>Francesca Woodman</i> (s.f.)	69
Figura 105. Gillian Wearing, <i>Trauma</i> , 2000. Extraído de (EMST, Museo Nacional de Arte Moderno, 2011)	69
Figura 106-109. Ana Lacruz, <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> , 2019.	74
Figuras 110-113. Ana Lacruz, <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	74
Figura 114. Ana Lacruz, <i>Ese vaho en la mirada</i> , 2023.	77

Tablas

Tabla 1. Gastos de producción de <i>Ese vaho en la mirada</i> (2023)	72
Tabla 2. Materiales no comprados y procedencia para <i>Ese vaho en la mirada</i> (2023)	72
Tabla 3. Comparativa evolutiva entre <i>Inerte. Un paseo por las ruinas</i> (2019) y <i>Ese vaho en la mirada</i> (2023).	73

PÁGINAS EN BLANCO PARA ANOTACIONES DEL LECTOR O LECTORA

