



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Recrear lo irrepetible: la ética de la recurrencia en el arte performativo

Andrea Pagnes

Para citar este artigo:

PAGNES, Andrea. Recrear lo irrepetible: la ética de la recurrencia en el arte performativo. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0111

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Recrear lo irrepetible¹: la ética de la recurrencia en el arte performativo²

Andrea Pagnes³

Resumen

Este artículo aborda el reenactment como una crítica corporal del archivo, una ruptura con la temporalidad lineal, un acto catalizador de retorno que valora lo irrepetible y lo perdurable. Asimismo, se lo considera una herramienta para revisar cuestiones irresueltas de la práctica performativa y una operación que reactiva tensiones políticas, memorias encarnadas y resonancias históricas. Las reflexiones de Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Diana Taylor y Leda Martins permiten enmarcar el reenactment como un proceso de transformación de significado mediante variaciones en los cuerpos, los espacios y los contextos, generando nuevas formas de producción de conocimiento.

Palabras clave: Archivo. Encarnación. Ética del retorno. Temporalidad. Vis-crítica.

Recreating the unrepeatable: the ethics of recurrence in performance art

Abstract

This article addresses reenactment as a bodily critique of the archive, a rupture of linear temporality, and a catalysing act of return that values both the unrepeatable and the enduring. It is also viewed as a tool for revisiting unresolved issues in performance practice and as an operation that reactivates political tensions, embodied memories, and historical resonances. Insights from Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Diana Taylor, and Leda Martins frame reenactment as a process of transforming meaning through variations in bodies, spaces, and contexts, thereby generating new forms of knowledge production.

Keywords: Archive. Embodiment. Ethics of return. Temporality. Vis-critica.

Recriando o irrepetível: a ética da recorrência na arte da performance

Resumo

Este artigo aborda o reenactment como uma crítica corporal do arquivo, uma ruptura com a temporalidade linear, um ato catalisador de retorno que valoriza o irrepetível e o duradouro. Considera também o reenactment como uma ferramenta para revisar questões não resolvidas na prática da performance e uma operação que reativa tensões políticas, memórias corporificadas e ressonâncias históricas. As reflexões de Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Diana Taylor e Leda Martins permitem enquadrar a reencenação como um processo de transformação de significado por meio de variações em corpos, espaços e contextos, gerando novas formas de produção de conhecimento.

Palavras-chave: Arquivo. Corporeidade. Ética do retorno. Temporalidade. Vis-crítica.

¹ Revisión ortográfica, gramatical y contextual del artículo por Roberto Ruiz. Profesorado de inglés (I.S.F.D. y T. 24), Instituto Superior de Formación Docente y Técnica "Bernardo A. Houssay", Bernal, Argentina.

² El texto, todas las citas que aparecen en él, así como las publicaciones consultadas que están listadas en las referencias, han sido traducidos del original en inglés al español por el autor del texto.

³ El artista y escritor italiano Andrea Pagnes y la artista alemana Verena Stenke trabajan juntos como VestAndPage desde 2006. Exploran el arte de la performance y el cine basado en la performance como fenómenos de 'lugares sutiles' a través de su práctica creativa colaborativa, investigación teórica y artística, y proyectos comunitarios artísticos temporales y curatoriales, como la Semana Internacional de Arte de Performance de Venecia. Sus obras se han presentado a nivel internacional. Son profesores en la Universidad de las Artes ArtEZ (Países Bajos) y en la Academia UNIDEE (Italia), y recibieron el premio a la mejor película en el Festival de Cine Independiente de Berlín (2018).



pagnes@vest-and-page.de



<https://orcid.org/0000-0003-3696-2503>

Introducción, o cuando una performance regresa bajo una luz diferente

En mis clases sobre teoría y práctica del arte performativo, presento el *reenactment* a mis alumnos como un método para desaprender e imaginar nuevos futuros mediante la recreación de una acción o un acontecimiento del pasado.

Para explicar mi postura con más detalle, empiezo con definiciones sencillas. Si el verbo inglés *to enact* significa hacer, realizar o llevar a cabo algo, entonces *reenactment* remite al acto de volver a hacerlo. Si adoptáramos una comprensión estrictamente literal, el *reenactment* podría entenderse como una nueva versión de un acontecimiento anterior, cercana a su forma original, o como una reescenificación de una performance previa.

Fuera del arte performativo, el término ‘recreación’ —como las reconstrucciones fácticas de acontecimientos históricos— tiene como objetivo replicar fielmente los acontecimientos del pasado para revivirlos. Pero, si tuviera que recurrir a expresiones próximas al concepto de *reenactment* en el arte performativo (o de acción), propondría términos como ‘reactivación’, ‘retorno performativo’, ‘reaparición’, ‘reelaboración’.

En el arte de la performance, el *reenactment* suele significar la creación de una nueva obra a partir de una obra anterior de otro artista o de la propia, como una reproducción autónoma. Esto puede implicar nuevas versiones de acciones y apropiaciones anteriores que transforman las originales.

En el arte performativo, el discurso en torno al *reenactment* debe mucho a *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović. Se trata de una serie de performances de la artista serbia, presentadas del 9 al 15 de noviembre de 2005 en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. La serie estaba dedicada a su difunta amiga, la escritora estadounidense Susan Sontag (Abramović, 2007).

A lo largo de siete días, Abramović interpretó siete obras fundamentales de los años sesenta y setenta: cinco de sus contemporáneos y dos propias, reactivando debates sobre la preservación, la documentación y la transmisión del arte performativo que es, por naturaleza, efímero (Mangolte, 2010).

La principal contribución de *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović, es que

el *reenactment* es, ante todo, un acto de diálogo: con las performances del pasado y sus creadores, así como con la historia del arte performativo, el repertorio y el registro archivístico de lo “inmaterial”, prerrogativa del arte basado en el tiempo. Este diálogo no es meramente creativo, interpretativo y formal. Es también procedimental, evitando así una apropiación indebida y, al mismo tiempo, subrayando el valor de estas obras anteriores y honrándolas.

Para llevar a cabo sus recreaciones, Marina Abramović siguió protocolos precisos. Solicitó permiso formal a los artistas originales o a sus herederos, mostrando respeto al citar a los creadores de las obras que recreaba: *Body Pressure* de Bruce Nauman (1974), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *Action Pants: Genital Panic* de Valie Export (1969), *The Conditioning* de Gina Pane (1973) y *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys (1965).

Figura 1 – Joseph Beuys. *Cómo explicar imágenes a una liebre muerta*, 1965.
Galería Alfred Schmela, Düsseldorf. Foto: Ute Klopheus. CC BY 4.0.



Figura 2 – Marina Abramović interpretando “*Cómo explicar imágenes a una liebre muerta*” de Joseph Beuys, 2005. Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Foto: Attilio Maranzano. Cortesía de Marina Abramović, MAI y el archivo de la artista.



La única obra nueva que Abramović interpretó en *Seven Easy Pieces, Entering the Other Side* (2005), consistía en permanecer de pie sobre una gran estructura con un voluminoso vestido azul, actuando como una escultura viviente. *Lips of Thomas* (1975) fue una re-performance de su propia obra, que incluía autoflagelación, cortarse una estrella de cinco puntas en el estómago y tumbarse desnuda sobre hielo. Con el tiempo, se ha convertido en una obra fundamental de su trayectoria artística.

Otro ejemplo que ilustra el *reenactment* de una obra performativa es el vídeo *Two Scenes With Warhol And Eminem*, de Alex Da Corte y Jørgen Leth. Da Corte

se metió en la piel de Eminem en su proyecto artístico de un año de duración *TRUE LIFE* (2013). Recreó la escena en la que Andy Warhol come una hamburguesa del documental de Leth *66 Scenes From America* (1982), pero sustituyó la hamburguesa por leche y copos de maíz (Da Corte y Leth, 2016).

Figura 3 – Jørgen Leth y Alex Da Corte. Warhol y Eminem. Fotograma del vídeo de fondo de la charla de los artistas Leth y Da Corte. Cortesía del museo y del Louisiana Channel, 2016.



El *reenactment* de las obras performativas de otros artistas “plantea cuestiones de autenticidad, autoría y medio en la performance, la documentación y la recreación” (Santone, 2008, p. 147, trad. nuestra). En particular, *Seven Easy Pieces* puede analizarse como una estrategia performativa “para documentar el pasado mediante la manipulación de la repetición y la temporalidad” (Santone, 2008, p. 147, trad. nuestra).

Tales *reenactments*, si se interpretan como documentos encarnados de las obras pasadas en las que se inspiró Abramović, “pueden aportar ideas útiles y fomentar el pensamiento crítico sobre las estrategias de conservación del arte temporal” (Santone, 2008, p. 147, trad. nuestra).

Siempre les insisto a mis alumnos en que deben citar la fuente si recrean la obra de otro artista o toman prestada una acción. No hacerlo puede constituir una

apropiación indebida. Al igual que hizo Abramović, los artistas deben citar la fuente u obtener permiso antes de reinterpretar la obra de otro. Esto demuestra respeto, estima, transparencia y responsabilidad ética.

Por ejemplo, me arrastré sobre fragmentos de cristal con el pecho como acción final de la performance *DYAD VII (Full & Empty)* en el Centro de Arte Contemporáneo Arnolfini, en Bristol, en 2014. Repetí esto más tarde en las óperas performativas *After the Fear (HOME III)* en KPGT, en Belgrado (2017), y *No More Idols: All and None (Home X)* en la Cuadrienal de Escultura de Riga (2019). Antes de hacerlo, solicité permiso al difunto Chris Burden. Mi acción se inspiró en su performance *Through the Night Softly* (1973), que quedó grabada en un clip de 10 segundos en el que él gateaba con el torso desnudo por un aparcamiento cubierto de cristales rotos, con las manos a la espalda (Burden, 2000).

Figura 4 – Chris Burden. “Through the Night Softly”. *TV Commercials 1973-1977*.
Fotograma del vídeo, 2000. Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI).



Figura 5 – VestAndPage. *DYAD VII (Full & Empty)*, Arnolfini, Bristol, 2014. Fotograma del vídeo.

Si un *reenactment* pretende ser principalmente una reactivación de una obra pasada, puede considerarse una forma de transmisión artística que genera una experiencia renovada de la obra original. Asimismo, se inscribe en los debates actuales sobre la legitimidad de estas transmisiones y sobre las condiciones que afectan a la performance recreada.

En este artículo, utilizo el término *reenactment* para referirme a aquellas prácticas de retorno, reinterpretación y recontextualización de performances anteriores. Para estrategias de apropiación —como la cita y el camuflaje de obras previas—, reservo el término *re-performance*.

Sin embargo, debatir el *reenactment* como práctica creativa y forma artística en el arte performativo suele ser complejo. Por ejemplo, desde un punto de vista filosófico y psicológico, cabe reconocer que la memoria en sí misma es inestable. Por lo tanto, decir que la recreación es simplemente repetir el pasado es insuficiente.

El *reenactment* en el arte performativo puede entenderse mejor como un medio de regresar a un pasado abierto a la transformación, ya que el performer (y la realidad en la que se adentra) está sujeto a un cambio continuo, lo que convierte

cada reenactment en una oportunidad para remodelar el significado.

El debate sobre el reenactment en el arte performativo también surge de su vínculo con la idea de que cada acción es, de alguna manera, irreplicable. De hecho, cuando una performance ocurre solo una vez, desaparece, dejando pocos rastros que perduran como secuelas —sensaciones más que documentos—. Aun así, algunos artistas performativos quieren volver a esa misma acción o repetirla. Su objetivo no es solo restaurar o repetir lo que se perdió, sino reabrir cuestiones importantes que resurgen cuando se recuerda una performance.

Si entendemos el gesto recreado como un encuentro con la diferencia, y no con la identidad, la recreación se convierte en ~~es~~ una invitación a enfrentarnos a nuestro yo anterior como a un extraño — reconocible pero nuevo —, pues la recreación reaviva preguntas que nunca se extinguieron.

Mi razonamiento no se basa en la lealtad archivística, sino en el deseo de comprender críticamente las condiciones encarnadas, históricas y políticas que dieron forma a la performance original, ya se trate de una obra propia o de otros artistas. El performer que realiza un *reenactment* permite que una creación pasada resuene como una brecha. Por lo tanto, el *reenactment* no es una réplica, sino una ruptura: una reentrada somática, filosófica y ética que subvierte tanto el pasado como el presente. Partiendo de esto, considero el *reenactment* como una práctica vis-crítica: un retorno cargado de fuerza (vis), resistencia y exposición ética. Recrear es exponerse de nuevo al riesgo de convertirse, es adentrarse en una herida que nunca ha cicatrizado del todo. Significa reconocer que la vida posterior a una performance puede requerir más cuidado, dependiendo del nuevo contexto y del tiempo.

El problema de la repetición en el arte performativo

El arte performativo se ha resistido durante mucho tiempo a la repetibilidad. En las décadas de 1960 y 1970, artistas y teóricos adoptaron la condición efímera como una postura estética, estilística y política de rebeldía. Como afirmó Peggy Phelan en su famosa frase: “La única vida de la performance está en el presente” (Phelan, 1993, p. 146, trad. nuestra). Esta afirmación no era meramente descriptiva,

sino protectora. Enmarcaba la desaparición como autonomía: un rechazo a la mercantilización del arte y al consumismo, una liberación de la captura institucional y una ruptura con la lógica representacional de los mercados del teatro y las artes visuales. Para Phelan, sin embargo, no es que una performance no pueda volver a representarse. Ella explica: “La performance tiene lugar en un momento que no se repetirá. Puede volver a representarse, pero esta repetición en sí misma la marca como diferente. El documento de una performance es, entonces, solo un estímulo para la memoria, un estímulo para que la memoria se haga presente” (Phelan, 1993, p. 146, trad. nuestra).

Más tarde, Rebecca Schneider amplía la argumentación de Phelan, analizando lo que queda de una performance representada y lo que desaparece de ella. Observó que una desaparición no es ni incondicional ni absoluta: una performance no se disuelve por completo. Aun así, persiste a través de lo que ella describe como “restos” (Schneider, 2011, p. 87, trad. nuestra), que dejan huellas que van más allá de la documentación. Considerar atentamente la cuestión de la recreación desde la perspectiva de Schneider implica tener en cuenta una ética del retorno. Se trata, sin embargo, de un retorno que no restaura, sino que preserva y perturba, un “regresar” para recordar y reinventar, lo cual, en el arte de la performance, es precisamente la fuerza de la recreación.

Al hacerlo, la recreación de una performance pone de manifiesto la inestabilidad temporal de la obra original. Al mismo tiempo, empuja el cuerpo del performer a una negociación continua con los residuos que dejó la performance original. Estos residuos no son objetos fijos. Son encarnados, afectivos y relacionales. Circulan a través de la memoria individual, colectiva y cultural: secuelas inconclusas sujetas a transformación. Así, la oposición —presencia frente a desaparición (y, por tanto, ausencia)— comienza a desmoronarse, ya que la performance no se desvanece, sino que regresa y reaparece en condiciones alteradas, filtrándose finalmente a través del tiempo.

Mientras que las reposiciones teatrales suelen apoyarse en una fidelidad relativa al texto o a la puesta en escena, la recreación del arte performativo se nutre de la inestabilidad, ya que los *reenactments* de las piezas de arte performativo rara vez son réplicas fieles de la obra original. Incluso cuando los

artistas intentan recrear acciones pasadas, las condiciones se resisten a la uniformidad y nunca son las mismas que antes. Las capacidades corporales han cambiado. Los climas políticos han cambiado. Los materiales se comportan de manera diferente. Los lugares presentan nuevas heridas y cicatrices.

Esto implica que el gesto recreado no presupone la estabilidad de un origen; más bien, revela su carácter inestable, puesto que la obra de arte performativo original nunca estuvo totalmente fijada, sino que siempre fue contingente, condicionada por relaciones, encuentros, afectos, perspectivas y procesos de pensamiento. Por lo tanto, recrear una obra performativa del pasado es enfrentarse a la imposibilidad de la réplica y a la fricción productiva que surge de tal intento.

Además, dado que el concepto de recreación en el arte performativo genera precisamente esta tensión y se adentra en estas fisuras conceptuales, ayuda a rebatir la afirmación purista de que la performance debe rechazar la repetición, al tiempo que se resiste al impulso museológico de volver a poner en escena las performances como si fueran partituras coreográficas o guiones teatrales.

Temporalidades porosas, archivos que se filtran y el cuerpo como repertorio vivo

Los archivos tradicionales del arte performativo —fotografías, textos, partituras, vídeos— intentan congelar lo efímero, prometiendo así cierta estabilidad. El análisis de Diana Taylor, que distingue entre el “archivo” y el “repertorio”, es fundamental en este sentido. Para Taylor, la recreación en el arte de la performance opera en la tensión entre el archivo y el repertorio, siendo este último el ámbito en el que el conocimiento encarnado excede lo que puede documentarse o preservarse. Se enfrenta a los rastros archivísticos de la primera obra —imágenes, textos, recuerdos— al tiempo que reconoce que estos rastros no pueden contener plenamente lo que ocurrió. Nos ayuda a reconocer los límites de confiar únicamente en la documentación. Como escribe: “El repertorio, por otro lado, pone en escena la memoria encarnada: la performance, los gestos, la oralidad, el movimiento, la danza, el canto; en resumen, todos esos actos que suelen considerarse conocimiento efímero e irreproducible” (Taylor, 2003, p. 20,

trad. nuestra).

Por lo tanto, para Taylor, mientras que el archivo conserva objetos, el repertorio conserva el conocimiento encarnado: acciones, afectos, relaciones, respiración, silencio. Además, el repertorio no puede dictar lo que sucederá cuando el gesto regrese.

Si lo pensamos a través del estudio de Taylor sobre el archivo y el repertorio, la recreación de una performance no es una mera repetición de algo transitorio que una vez fue y luego se desvaneció irremediabilmente. Es una operación que permite experimentar la memoria como filtración, desbordamiento y derramamiento.

El cuerpo que recrea, por lo tanto, no reclama el pasado intacto tal y como era, ni se esfuerza por recuperarlo, ya que se encuentra con fragmentos, se enfrenta a obstáculos y resistencias y, al hacerlo, experimenta rupturas y desprendimientos. Esto significa que no es una cámara acorazada de significados congelados, bien empaquetados y conservados, sino un recipiente en el que los recuerdos almacenados en los huesos, los músculos, los nervios y la carne circulan de forma impredecible y diferente.

Esta postura se basa en el principio filosófico de lo ancestral. Leda Maria Martins lo aclara a través de su concepto de *tempo espiralar* (temporalidad espiral), añadiendo así complejidad al discurso sobre la recreación. Para Martins, el tiempo se despliega de forma no lineal a través de la transformación recursiva. Por lo tanto, la temporalidad espiral rompe con la linealidad e inscribe el retorno como cambio. Es “un tiempo curvo, recurrente y anular —un tiempo espiral que retorna, restablece, transforma y que incide sobre todas las cosas. Es un tiempo experimentado ontológicamente como movimientos contiguos y simultáneos de retroacción, prospección y reversibilidad; de dilatación, expansión y contención; de contracción y liberación; y de una sincronidad de instantes compuestos por presente, pasado y futuro” (Martins, 2021, p. 42, trad. nuestra).

Reflexionando sobre la teoría del tiempo espiral de Martins, podemos imaginar la recreación como algo plegado, cíclico y relacional, que permite que distintas capas temporales se fusionen y se nutran mutuamente. En otras

palabras, el pasado vuelve a llegar a través del cuerpo del performer al recrear una acción anterior, lo que a su vez transforma el presente, permitiendo que se extienda hacia el futuro.

La noción de Martins de temporalidad espiral puede ayudar a explicar por qué la recreación puede resultar a la vez familiar y extraña. El gesto pertenece a un yo pasado, pero el cuerpo presente lo ejecuta de manera diferente. El pasado se filtra en el ahora, pero distorsionado, enriquecido y desestabilizado. La recreación, en este sentido, no es repetición sino reconfiguración: un plegamiento continuo de temporalidades dentro del cuerpo.

Al final, la relación entre la temporalidad espiral y el cuerpo poroso insiste en que la recreación no es un retorno al pasado, sino un reconocimiento de que el pasado no ha terminado con nosotros. En consecuencia, el repertorio se enriquece, desbordándose para redefinir lo que ha sido bajo una nueva luz.

El *reenactment* como operación vis-crítica: fuerza, exposición, desaprendizaje

Si el *reenactment* en el arte performativo no implica ni está impulsado por la fidelidad histórica, la pregunta que plantea es: ¿qué motiva a un performer a volver a representar una pieza performativa del pasado?

Desde mi perspectiva, al interpretar la recreación como una ética del retorno, considero que cobra sentido cuando funciona como un acto vis-crítico: una intervención animada por la fuerza (*vis*), la reflexión crítica y la exposición ética. El término *vis* se hace eco aquí de antiguas nociones filosóficas de vitalidad y potencia interior: un movimiento que perturba, una fuerza que reabre, una presión que exige una respuesta. Cuando se aplica a la recreación, señala un retorno artístico no por nostalgia, sino por necesidad, voluntad y, como escribió André Lepecki a propósito de la vida posterior de la danza, “una voluntad de recrear” (Lepecki, 2010, p. 28, trad. nuestra) una performance anterior.

A partir de Lepecki, el *reenactment* puede entenderse no como repetición mimética, sino como una operación crítica —somática, poética, relacional, política—. Se vuelve vis-crítica cuando expone las condiciones socioculturales y ontológicas incrustadas en la obra original; revela lo que antes no se podía ver ni

articular plenamente; interroga la ética del gesto original; reorienta al performer en relación con el pasado y el presente, y activa fuerzas que trascienden la documentación (Lepecki, 2006).

Si la reactivación de una performance anterior implica una reexposición intencionada del performer a las condiciones originales en las que tuvo lugar dicha performance, también puede arrojar luz sobre el andamiaje invisible que la configuró: tensiones políticas, crisis personales, movimientos sociales, riesgos y motivaciones implícitas. En otras palabras, mientras que la primera performance tuvo lugar bajo presiones históricas y sociopolíticas específicas, la recreación puede hacerlas más visibles —no explicándolas, sino haciendo que el cuerpo vuelva a entrar en esa zona de exposición, lo que implica también un nuevo cambio ontológico en el ámbito afectivo (Greiner, 2023).

En este punto, es necesario hacer una distinción: mientras que gran parte del debate sobre la reescenificación en el teatro y la danza se centra en la reconstrucción de partituras, coreografías o documentos, los *reenactments* del arte performativo rara vez se someten a la autoridad de los archivos. Por el contrario, los desafían.

Amelia Jones sostiene que la documentación reduce inevitablemente la complejidad relacional del archivo, aplanando la performance y reduciendo su riqueza relacional a imágenes estáticas. Como señala Jones, el cuerpo constituye un lugar privilegiado de producción de significado en las prácticas del arte corporal. Lo sitúa “como locus de un yo desintegrado o disperso, como marcador elusivo del lugar del sujeto en lo social, como bisagra entre naturaleza y cultura” (Jones, 1998, p. 13, trad. nuestra) y, citando a Bryan Turner, “como un instrumento, un entorno, una singularidad y una multiplicidad” (1984, p. 8, trad. nuestra).

Por el contrario, el cuerpo que recrea reintroduce la complejidad del acontecimiento, cuestiona la idea de un archivo fijo y se afirma como un lugar privilegiado de producción de conocimiento, más allá de su consideración como mero documento o memoria institucional.

El *reenactment* puede operar, por lo tanto, como una crítica somática del archivo, en la medida en que el cuerpo que recrea constituye un lugar de

producción de nuevos significados: un foco de conocimiento vivo y en movimiento que las imágenes o los registros no pueden captar plenamente.

Además, significa que recrear una performance es confrontar el archivo con la experiencia encarnada, porque el archivo nunca conserva todo lo que ocurrió, y lo que soy ahora no es lo que era entonces. En este sentido, coincido con Ciane Fernandes y Eleonora Fabião al destacar la performance como un campo de invención experiencial más que de reproducción mimética. Fernandes observa que la repetición en la performance es ya una transformación. Analizando el proceso creativo de Pina Bausch, escribe:

“La repetición se convierte en una herramienta creativa a través de la cual los bailarines reconstruyen, desestabilizan y transforman su trasfondo estético y social.” (Fernandes, 2001, p. 26, trad. nuestra).

Fabião, al describir su serie *Ações Cariocas*, muestra cómo la vida y el arte convergen, de modo que la performance no representa la realidad, sino que la produce dinámicamente: “Todo modo de producción genera estética [...] Todos, conscientemente o no, se resisten a ciertas fuerzas y se alinean con otras, y esto define la estética y la ética del trabajo” (Fabião, 2015, p. 41, trad. nuestra).

Dentro de este marco, veo que la recreación en el arte de la performance emerge como una práctica de desaprendizaje —una forma de liberación— capaz de desarticular significados acumulados y de permitir que el gesto se reconfigure bajo nuevas condiciones. En este sentido, la recreación se convierte en un método para despojarse de los supuestos acumulados a lo largo del tiempo. Desde esta perspectiva, el *reenactment* permite que la performance se transforme en lugar de osificarse y al performer reencontrarse con esas mismas acciones y gestos que estructuraron las performances originales o anteriores, con renovada fuerza, manteniéndose abierto a la vulnerabilidad. Así, el *reenactment* vis-crítica no es un retorno al conocimiento, sino a las condiciones generativas del saber: una reapertura filosófica.

Cuando el cuerpo regresa: identidad mutable, riesgo y vulnerabilidad

Es bien sabido que, en el arte performativo, el cuerpo rara vez se describe

como algo más que una metáfora: un lugar, un medio, un paisaje, un archivo. Sin duda, es la *prima materia* a través de la cual se produce la transformación. Cuando un performer recrea una obra anterior (ya sea de su repertorio o de otros), su cuerpo se convierte en un documento vivo del cambio temporal. El cuerpo, por lo tanto, no es un objeto fijo, sino un campo de fuerzas en permanente transformación: “hablar, por ejemplo, se convierte en una acción porque el objeto de las palabras se encuentra en los espacios del cuerpo —y es el cuerpo en su conjunto, en su metamorfosis, el que recibe el mensaje y se ajusta a él. Se convierte en el campo de acción que utiliza la historia” (Gil, 1998, p. 142, trad. nuestra).

La recreación pone de manifiesto esta mutabilidad. El cuerpo que regresa no es el mismo que actuó en otra ocasión: es en sí mismo un campo transformado definido por el tiempo, la experiencia y la relación. Además, la identidad ha cambiado; las cicatrices se han engrosado; se han abierto nuevas heridas; los músculos se han debilitado o fortalecido; los terrenos psicológicos se han profundizado.

A medida que la recreación expone los límites del cuerpo —no como un fracaso, sino como un índice material de su historicidad y transformación— cuando este se niega a realizar lo que el archivo espera, la edad, la enfermedad y el duelo marcan al nuevo cuerpo como un testigo temporal; así, la reactivación de una performance pasada hace visibles sus temporalidades —biológicas, sociopolíticas, ecológicas y colectivas—, de modo que la recreación se convierte en una forma de historiografía encarnada.

Al dar testimonio de la distancia temporal entre lo que ocurrió entonces y lo que está ocurriendo ahora, el cuerpo revela su vulnerabilidad no como una debilidad, sino como un modo de conocimiento que surge de su fragilidad y de la disposición a dejarse afectar, convirtiéndose así en un dispositivo epistémico para afrontar el pasado y la incertidumbre del presente.

Volver a lo no resuelto o recrear contra el borrado

En el arte performativo, el *reenactment* puede emplearse como un

dispositivo político, especialmente cargado de significado en períodos de inestabilidad global, guerra, desplazamiento y colapso ecológico. En tales situaciones, el retorno de una acción específica no es un capricho artístico, sino una necesidad política. Ciertas performances pueden requerir una reactivación porque las heridas a las que se referían persisten o empeoran. En este sentido, la recreación se convierte en un espacio de resistencia, recuerdo y denuncia. De hecho, sabemos cuán abundante es la historia de intentos por silenciar los acontecimientos traumáticos causados por la destrucción medioambiental y las atrocidades perpetradas por la violencia de Estado y el autoritarismo a costa de personas inocentes. Al insistir en la presencia y el posicionamiento, el arte performativo proporciona un antídoto contra este borrado, mientras que la recreación lo intensifica, actuando como una fuerza contraria.

Por ejemplo, las lecturas colectivas de los *New Gaza Monologues*, a cargo del ASHTAR Theatre de Ramallah (2024), que se están llevando a cabo en varios países, son una reactualización narrativa de relatos testimoniales sobre la ocupación israelí y la violencia masiva en curso en Gaza. Leídos en diferentes idiomas, resuenan como actos de supervivencia política y resiliencia, contrarrestando las narrativas propagandísticas que buscan silenciar la verdad vivida.

Recrear estas historias, aunque solo sea verbalmente, contribuye a amplificar voces marginadas al afirmar que el pasado no puede quedar sellado. Volver a tales actos de testimonio es reactivarlos e intensificarlos al declarar poéticamente que la injusticia deliberada aún respira y que no debemos olvidar seguir denunciando los crímenes contra la humanidad, así como la vulneración y supresión de los derechos humanos del pueblo palestino.

En consecuencia, el cuerpo performativo, que reinterpreta y encarna la lectura de los monólogos, regresa transformado: no solo con más experiencia, sino con mayor conciencia política y alterado por el peso de participar y compartir el dolor de todas las personas inocentes afectadas por crímenes de guerra imperdonables —sus paisajes destruidos y sus derechos vulnerados—; contribuyendo, con suerte, a fortalecer la solidaridad y a mantener viva la resistencia.

En tal escenario, el *reenactment* puede leerse como una forma de ‘corporeografía’ política: un mapa de las fuerzas políticas inscritas en la carne. Es un grito renovado por la justicia que surge de entornos políticamente tensos o socialmente cargados, de amenazas ecológicas, de la contracción cultural y del desplazamiento de comunidades. Es una poderosa reflexión sobre un sentido de pertenencia que ninguna interferencia hegemónica debería atreverse a dañar o anular. La reactualización, por lo tanto, intensifica la resonancia política de estos contextos, permitiendo que el cuerpo responda de nuevo y ponga en escena nuevas formas de confrontación.

Memoria espacial — agencia ambiental: la recreación como poética de las relaciones

En mi práctica de performance colaborativa con Verena Stenke como dúo artístico VestAndPage, a la que hemos denominado Poética de las Relaciones, solemos privilegiar la presencia y la situación por encima de la representación. Ponemos en primer plano el encuentro entre los cuerpos, el espacio y el tiempo como una constelación dinámica y en evolución. Por lo tanto, nuestra forma de recrear las acciones performativas de nuestro repertorio rara vez es neutral con respecto al lugar. Respondemos al lugar donde tiene lugar nuestra recreación, no como si fuera un contenedor pasivo. Nos relacionamos con él como un agente activo, un colaborador y un reservorio de memoria. Cuando una performance regresa a un lugar —o a uno que se hace eco del primero—, el entorno da forma a la recreación tan profundamente como el performer.

Lo hacemos adoptando un punto de vista poshumano: los espacios físicos, como edificios en ruinas, hospitales abandonados, plazas públicas, bosques, sistemas de cuevas y costas, todos ellos contienen densidades temporales. Los estudios sobre humanidades ambientales, el nuevo materialismo y el feminismo material han cuestionado la idea de los lugares como espacios pasivos.

Autoras y autores como Stacy Alaimo, Astrida Neimanis y Timothy Morton sostienen que los entornos actúan como agentes no humanos capaces de conservar vestigios materiales y afectivos de los acontecimientos — dejando huellas biológicas y químicas duraderas (Alaimo, 2010). Estos influyen en nuestras

prácticas de memoria, ya que no son ni pasivos ni estáticos, sino agentes profundamente interconectados con nuestra actividad cerebral (Morton, 2010), habilitando una “exploración compartida” (Neimanis, 2017, p. 171) capaz de desafiar las narrativas históricas dominantes y abrir otras formas de relación con los lugares y sus memorias para revivir historias genuinamente significativas.

Al igual que en la ontología cuántica de Karen Barad, que ofrece una nueva perspectiva sobre la relacionalidad, los lugares radiactivos y contaminados, así como aquellos con otras historias traumáticas, conservan físicamente huellas de su pasado, y estos recuerdos *intra-actuados*, a través de la exposición continua y la transformación material, reconfiguran así el mundo de manera performativa (De Freitas, 2017).

Para Barad, “el pasado nunca termina” (Barad, 2007, p. ix, trad. nuestra), es “repeticiones dentro de repeticiones” (Barad, 2007, p. 14, trad. nuestra), pero “no son repeticiones de una sucesión de momentos, sino una revitalización y reconfiguración del pasado y el futuro” (Barad, 2007, p. ix, trad. nuestra). Al mismo tiempo, los cuerpos y los fenómenos “se hacen y se rehacen” (Barad, 2007, p. 376, trad. nuestra), lo cual constituye su forma técnica de describir la recreación.

Por ejemplo, nuestra trilogía cinematográfica basada en la performance *sin∞fin* (VestAndPage, 2012) se desarrolló en paisajes extremos: la Patagonia, la India y la Antártida. Filmamos las acciones performativas en tiempo real, exponiéndonos a menudo a condiciones climáticas adversas en estos entornos extremos. Estas performances para la cámara jamás fueron ensayadas. Surgieron directamente de nuestro encuentro con lugares específicos y de la relación que cultivamos al habitar en ellos durante algún tiempo.

Por lo tanto, a través del prisma del marco teórico de Barad, esos lugares alteraron el significado de nuestras acciones y gestos recreados, que se desarrollaron como una coreografía de devenir mutuo y una meditación poética sobre la respuesta a lo que queda al releer la historia, mediante la descomposición material, como una forma de arqueología ambiental. Las acciones recreadas no restauraron el pasado a una normalidad ideal, ni podrían haberlo hecho. Aun así, revelaron el colapso en curso del presente embrujado, que, no obstante, lucha por

mantenerse unido para que el futuro pueda ser (VestAndPage, 2021).

Años más tarde, las recreaciones de gestos similares en el largometraje basado en la performance *STRATA* (VestAndPage, 2025a), que produjimos en el sistema de cuevas del Jura de Suabia, y el cortometraje *Deserts Black and Blue* (actualmente en posproducción), realizado durante nuestra residencia artística en el archipiélago de Svalbard, en el Círculo Polar Ártico, en 2025, no pretendían recrear las escenas de *sin∞fin*. Las recreaciones de acciones performativas, como sumergir nuestros cuerpos en agua helada, enterrar partes de nuestros cuerpos en el barro o mantener el equilibrio sobre grietas, tenían como objetivo revelar la deriva ecológica (hielo derretido, mareas cambiantes, aumento de la contaminación y la toxicidad), la mutación física (edad, fatiga, fuerza), el desplazamiento filosófico (una relación alterada con el riesgo) y la reconfiguración política (una mayor conciencia de la crisis climática). Es decir, en nuestras películas basadas en la performance, la recreación da lugar a reflexiones ecológicas y existenciales.

Cuando realizamos un trabajo sensible al lugar, nuestros cuerpos no son los únicos agentes: están en diálogo constante con el entorno y los agentes no humanos/co-performers que lo estructuran. El hielo puede romperse inesperadamente porque se comporta de manera diferente cuando la temperatura cambia bruscamente. Las mareas suben con el cambio climático. Los vientos intrusos complican el equilibrio. El aire más cálido o más frío cambia la forma en que los humanos respiramos. La gravedad ejerce constantemente su fuerza de atracción. Es decir, los paisajes, los lugares y los materiales siempre afirman su agencia. Una recreación en 2025 de nuestra performance con agua de deshielo en Svalbard no puede replicar la que ya llevamos a cabo entre icebergs derretidos en la Península Antártica en 2012. En Svalbard, el permafrost se ha derretido aún más, ya que el calentamiento global afecta a esa zona cuatro veces más que a otras partes del planeta. La crisis climática se ha agudizado y el peso ético de escenificar la vulnerabilidad en paisajes helados ha cambiado. En este sentido, la recreación revela una temporalidad ecológica: la vida cambiante de los materiales del planeta.

Dentro de nuestra práctica de VestAndPage, sensible al lugar, el *reenactment* no es, por lo tanto, una mera reproducción de una acción. Es una reactivación

crítica de una idea anterior, en la que reconocemos algo de profundo significado para el presente y el futuro. Desde esta postura, cuando recreamos una performance histórica, la reactivamos en respuesta a las urgencias de un lugar y un momento específicos.

Por ejemplo, durante nuestra investigación artística en Svalbard, revisitamos y recreamos la performance seminal del difunto artista serbio Raša Todosijević, *Was ist Kunst, ¿Marinela Koželj?* (“¿Qué es el arte, Marinela Koželj?”) (1978), transformándola en el alemán *Hast du Kohle, Andrea?* (“¿Tienes carbón, Andrea?”) y que también es una expresión idiomática que significa: “¿Tienes dinero, Andrea?”.

La sutil distinción entre la obra original de Todosijević, concebida para exponer y criticar las estructuras ideológicas que legitiman lo que se considera arte, y nuestra recreación radica en que nos inspiramos en su performance seminal, pero redirigimos su interrogatorio crítico hacia el extractivismo, el colapso ecológico y la economía política de la supervivencia en el archipiélago ártico. La recreación respondía al cierre de las minas de carbón de Svalbard y a las consecuencias sociales y ecológicas de la transición postextractivista, desplazando la pregunta de Todosijević desde la legitimación estética hacia las condiciones materiales de supervivencia.

Al recrear la performance de Todosijević y reinscribirla en un paisaje de aguas de deshielo, permafrost cada vez más fangoso e inestable y abandono industrial, nuestra acción surgió no solo como un homenaje a un artista performativo pionero al que admiramos, sino también como un acto de crítica situada: una forma de hacer que el pasado responda al presente y de permitir que la propia historia de la performance se vuelva porosa y responsable ante el cambio planetario.

Además, en nuestra recreación subvertimos la intrusión imparable de la mano de Todosijević en su performance original —una mano que perturba, manipula y mancha el rostro estático y pasivo de su esposa Marinela Koželj, mientras acompaña su dicción vocal insistente y cada vez más intensa que pregunta “¿Qué es el arte?”, de modo que la urgencia de la pregunta se asemeja a una parodia del tono represivo de un interrogatorio policial hasta que su voz le falla. Mientras que la performance critica el comportamiento autoritario, “el

significado literal de la pregunta se enfrentó a la ausencia de su impacto en la performance (no hay respuesta) mediante la repetición, la recurrencia indefinida de la misma pregunta que, en el discurso despótico de Todosijević, representaba un acto verbal (elocutivo) relacionado con la pregunta que, sin embargo, excedía sus límites” (MG+MSUM, 2024, párr. 1, trad. nuestra).

Al sustituir la mano masculina de Todosijević por la mano femenina de mi esposa y compañera artística, Verena Stenke (con quien trabajamos como dúo artístico VestAndPage desde 2006), sacudiendo mi rostro masculino, hicimos referencia explícita a una reivindicación de la agencia de las mujeres en la toma de decisiones, cuestionando y desafiando libremente en lugar de sucumbir a las estructuras patriarcales y las presiones sociales que históricamente han limitado la autonomía de las mujeres y que la performance original parece revelar desde una perspectiva contemporánea.

Figura 6 – Raša Todosijević. “Was ist Kunst?”, 1978. Del catálogo de la exposición *Thank You, Raša Todosijević*. En la imagen, parte de la documentación de la performance p. 38–39.

»Stojeći leđima okrenut publici ispred mikrofona on je, u različitim tonovima i intonacijama, šaputao, vikao, drečao, vriskao, molio, kumio, jednostavno postavljao isto pitanje u nekoliko navrata – ‘Šta je umetnost?’ – licem okrenut kulisi na kojoj su iste reči bile rukom upadljivo ispisane, i uz koju je nepomično sedela nema žena (Patricia Hennings) licem okrenuta publici i stajao čovek glave pokrivena crnim platnom i s konopcem vezanim oko vrata i ramena. Akcija je trajala nekih dvadeset pet minuta dok Todosijevića nije savladala iscrpljenost, a njegov dubok, hrapav glas se jedva mogao čuti. Bilo je mučno gledati, slušati, prisustvovati.«

Kristine Stiles o performansu u Beču, 1977

»Standing with his back to the audience before a microphone into which, in various tones and intonations, he whispered, shouted, ranted, screamed, pleaded, begged, simply asked the same question over and over again – ‘What is Art?’ – while facing a hand-written backdrop on which the same words were boldly written, and against which a silent woman (Patricia Hennings) sat impassively facing the audience and a man stood with a black cloth over his head and shoulders tied with a rope around his neck. The action lasted some twenty-five minutes until Todosijević was exhausted and his deep, husky, powerful voice could barely be heard. It was excruciating to watch, to hear, to witness.«

Kristine Stiles on performance in Wien, 1977

KUNST?

Kino / Aktion / Aktion in Kino / London '67, Beograd, 1973.



Figura 7 – Raša Todosijević. *Was ist Kunst, Marinela Koželj?*
 Fotogramas del vídeo, color, sonido, 16:20, 1978. © Kontakt Collection, Viena.



Figura 8 – VestAndPage. *Hast du Kohle, Andrea? Svalbard*, 2025. Fotograma.



En este sentido, propongo entender el *reenactment*, a menudo considerado retrospectivo (a modo de mirada hacia atrás), como una práctica capaz de participar en la construcción de futuros y que, por lo tanto, no se orienta únicamente hacia el pasado.

Cuando reflexiono sobre la práctica performativa que he desarrollado a lo largo de veinte años con Verena Stenke, como VestAndPage, me inclino a pensar que recrear implica asumir la responsabilidad por las repercusiones y las reverberaciones de las propias acciones y gestos. Reconozco, además, de que esta cuestión se encuentra entre los aspectos con mayor carga ética del *reenactment* vis-crítica: cuando volvemos a un gesto que en su momento nos desafió, hirió, expuso o afectó, nos enfrentamos a las implicaciones éticas de lo que la performance hizo —y sigue haciendo— en la realidad concreta que habitamos, aunque sea una realidad limitada.

Creo que el *reenactment*, en cualquier caso, plantea preguntas sobre las consecuencias relacionales que produce la performance que recreamos y si estas consecuencias siguen siendo justificables. Me refiero a: ¿qué ética se aplica ahora a creaciones similares que regresan? ¿Ha cambiado la realidad en la que vivimos y observamos hasta el punto de que la performance que vamos a recrear requiera un reajuste? ¿Qué nuevas responsabilidades surgen de la reactivación de esas acciones y gestos?

En nuestra práctica de arte performativo como VestAndPage, donde nuestros cuerpos se exponen al riesgo —ya sea a través del vidrio, el hielo, la suspensión, la desnudez o el fuego—, la recreación exige una mayor sensibilidad ética. El cuerpo que una vez actuó puede que ya no consienta los mismos riesgos. Las expectativas del público y el significado político de la vulnerabilidad pueden haber cambiado.

Por ejemplo, una acción que en su momento transmitía vulnerabilidad personal, como la extracción de sangre, puede, años más tarde, tener resonancia política al abordar temas como la violencia de género, la fractura social o la devastación ecológica. Cada reenactment, por lo tanto, puede convertirse en un acto de desaprendizaje y, al mismo tiempo, en una nueva indagación experiencial y ética.

La crítica somática se hace especialmente evidente en las obras performativas que abordan la asunción de riesgos o la precariedad. Por ejemplo, en el ciclo de performances *Balada Corporal* (2010-2011), nuestros dos cuerpos permanecieron en posturas vulnerables durante largos periodos de tiempo. Estaban conectados a una gran placa de vidrio mediante hilos de pescar transparentes, con pequeños anzuelos que nos perforaban la piel: nuestra condición física era inseparable de la intención conceptual y de la inestabilidad de la placa de vidrio.

Las posiciones corporales precarias —como apoyarse contra estructuras frágiles, como láminas de vidrio del tamaño de una persona, y rendirse a la gravedad— servían como metáforas de la fragilidad humana.

Figura 9 – VestAndPage. *BALADA CORPORAL Parte I: Cuerpo sólido - Cuerpo emocional*.
Galería Homero Massena, Vitoria, 2011. Foto: Sérgio Prucoli.



Volver a estados similares años más tarde en *No More Idols: All and None* (2019) y el ciclo de performances *1 9 Monologue* (2021-en curso) reveló dimensiones que el archivo documental no puede captar por sí solo: el temblor de los músculos, la negociación entre el cuerpo y la gravedad o los paisajes psicológicos internos activados por la vulnerabilidad. El *reenactment* permite acceder de nuevo a esas dimensiones desde condiciones alteradas. De este modo, el cuerpo vivo y actuante desestabiliza la idea de que la documentación pueda contener el original o agotar el significado de la obra.

En *1 9 Monologue*, acentuamos el significado de la fragilidad y la precariedad corporales. Las acciones recreadas que en su día simbolizaron la fuerza y la resistencia en *Balada Corporal* se transformaron en una meditación sobre el cuerpo enfermo. El cuerpo ya no demostraba su capacidad de resiliencia, sino que confesaba su fragilidad, permitiendo que la recreación se convirtiera en una

reflexión sobre la mortalidad y la finitud de la existencia humana.

Figura 10 – VestAndPage. *19 Monologue*. Quarterhouse, Folkestone, 2021. Foto: Chelsey Browne.



En algunas de nuestras obras en directo, como el ciclo de óperas colectivas *HOME* (2017-2020), centrado en temas de pertenencia y desarraigo para explorar cómo el arte performativo puede poner en práctica el cuidado comunitario o provocar una ruptura, las acciones performativas recurrentes, como entrelazar cuerpos en entornos performativos restrictivos, no funcionaron como una mera réplica. En 2020, durante la pandemia y la prolongada crisis de los refugiados sirios, estas acciones adquirieron nuevos significados vinculados al desplazamiento, la fragilidad del hogar y la vulnerabilidad compartida (VestAndPage, 2025b).

En nuestras obras, el reenactment se convierte en una práctica especulativa —una que se relaciona no solo con la memoria, sino también con la potencialidad—, para reflexionar sobre el endurecimiento del clima político y el

desgaste del tejido social. Es también lo que hacemos cuando, en nuestras actuaciones en directo, utilizamos instrumentos para extraer nuestra sangre y la empleamos como herramienta simbólica, performativa y orgánica: una tinta fluida y corporal con la que escribir textos poéticos relacionados con el tema de la performance y los escenarios políticos actuales. En este sentido, la recreación puede revelar cómo el tiempo altera el significado del gesto, haciendo a menudo visible lo que la iteración inicial no podía articular ni prever.

De hecho, en el interior del cuerpo que recrea, persisten huellas emocionales, residuos de luchas psíquicas y ecos relacionales, pero no como cabría esperar en un archivo tradicional. La memoria se filtra a través del cuerpo, modulada por su estado actual. Un gesto recreado, por ejemplo, pisar descalzo el hielo fino de un fiordo ártico, que puede romper, cortar y quemar la piel, soporta precariamente el peso de la vida acumulada, el dolor, la conciencia política, las limitaciones físicas y nuevas formas de valentía, al igual que pisar descalzo el vestíbulo de un palacio veneciano lleno de fragmentos de cristal.

Figura 11 – VestAndPage. *Bone-cracking Frost*. Fotograma, Svalbard, 2025.



Figura 12 – VestAndPage. *Traversal #10*. Fotograma, Venecia, 2019. Vídeo de daz disley.

Una última nota

En última instancia, en el arte performativo, considero que el *reenactment*, cuando se aborda y reflexiona desde una perspectiva vis-crítica, no es una restauración nostálgica ni una réplica atenuada de una performance pasada, sino una tensión ética y una operación filosófica que presenta la recreación como un retorno necesario. Este retorno no restituye un origen estable: perturba en lugar de afianzar, reabre una relación entre cuerpos, gestos, contextos y memorias y, al hacerlo, transforma tanto la performance original como al performer que la reactiva y la recrea.

La idea de Rebecca Schneider sobre los “restos” resulta útil aquí: los restos no son ni residuos inertes del pasado ni reliquias que hayan sobrevivido a una etapa anterior. Son semillas del futuro para las actividades de recreación. Para Schneider, este proceso se despliega a través de múltiples temporalidades asincrónicas en las que, durante la performance, el pasado y el presente colapsan el uno en el otro, convirtiendo la historia en un encuentro vivo y continuo.

En este sentido, igualmente útil es la temporalidad espiral descrita por Leda Martins, que permite a la recreación perturbar el flujo lineal del tiempo, creando espacio para lo que aún no es el horizonte incierto y una ruptura temporal que

sirve como invitación futura a nuevas racionalidades, incluso cuando la realidad se endurece y la desesperación amenaza. Es decir, en este sentido, el *reenactment* puede entenderse como una ética de la esperanza. Una esperanza que no brota de un mero optimismo, sino de un compromiso feroz de permanecer junto a lo que exige cuidado y reimaginación.

Por lo tanto, proponer el *reenactment* en el arte performativo como una fuerza crítica —moldeada por temporalidades fugaces, porosas, arraigada en el conocimiento encarnado, políticamente decidida a contrarrestar el borrado y orientada hacia el futuro y hacia posibilidades aún no imaginadas— nos recuerda que nada en la performance desaparece realmente. Pero más que confirmar que nada desaparece, permite interrogar qué persiste, de qué manera persiste y bajo qué nuevas condiciones vuelve a adquirir legibilidad.

Lo irrepetible no se desvanece, sino que muta, perdura e insiste, pero no retorna intacto: reapareces como afecto, documento, huella, memoria corporal, resto o posibilidad de reconfiguración. Esta insistencia reabre heridas que aún interpelan porque el pasado no ha terminado; sigue acechándonos. El cuerpo permanece inestable y la presencia en devenir perpetuo. Todos exigen una renegociación constante mientras navegamos por el frágil espacio de la existencia y el terreno luminoso de la creatividad —no para repetir, sino para escuchar y aprender.

Como comentario más visceral y concluyente, más poético que académico, deseo añadir que reactualizar una performance pasada requiere, primero, plantearse si puedo soportarlo, ya que entre ellas se encuentran algunas de las composiciones más desafiantes, como las que Abramović volvió a interpretar en su serie *Seven Easy Pieces*. Estas performances no solo son técnicamente exigentes, sino que también implican una negociación ética situada y pueden resultar emocionalmente devastadoras y físicamente dañinas al canalizar, al mismo tiempo, dolor, rabia, reflexión y belleza. Es casi imposible recrearlas tal como se representaron originalmente.

Aun así, la decisión de recrear una performance pasada debería ser para expresar algo nuevo a través de ella, porque lo que importa es lo que se dirá con

ella. Lo que quiero decir es que, aunque posea destreza técnica, mi inteligencia emocional debe estar presente en cada gesto que estructura mi recreación para transmitir emoción y significado. Debe existir una profundidad de comprensión que sugiera que no me he limitado a recrear una performance pasada, sino que he atravesado, de algún modo, la experiencia que estoy recreando, permitiendo así una integración física, intelectual y emocional con ella.

Así pues, el *reenactment* no es meramente una reproducción de la performance original. Significa ampliarla, construir sobre ella y mostrar en qué se habría convertido si el artista que la concibió originalmente hubiera vivido lo suficiente para desarrollarla más, explorando así las posibilidades creativas que el original había dejado sin resolver: a veces tan suave como un susurro o una lágrima silenciosa, otras veces tan agresiva como un grito, pero expresada con tal claridad y control que parezca alterar la percepción de la realidad. De hecho, toda recreación debería parecer una conversación con el original, de modo que cada movimiento sea económico, cada gesto tenga un propósito, convirtiéndose en una sola entidad con el original mismo sin cancelar su procedencia, canalizando al fin algo más grande de lo que yo, el performer que la recreo, podría lograr por mí solo.

Al recrear una performance pasada, los límites y las complejidades se trascienden y se redefinen en tiempo real. Es decir, que puedo incluso hacer completamente mía la performance pasada, sin dejar de honrar la performance inicial y a su autor: una fusión de reverencia e innovación, humildad y confianza profesional, con una mezcla de simpatía y expectativa, tal vez actuando en lenguajes que no tienen palabras, sino precisión fluida, encontrando otros gestos que parecían imposibles pero que ahora suenan inevitables —gestos que sugieren que la belleza podría surgir de la destrucción, transformando el sufrimiento en algo trascendente.

En definitiva, la cuestión no es si una performance pasada puede reproducirse fielmente, sino qué riesgos, responsabilidades y sentidos adquiere su retorno en otro cuerpo, otro momento y otro contexto. Ciertamente, la competencia técnica es útil, participa en este proceso, pero no lo agota: la memoria encarnada, la atención, la experiencia y la relación con el entorno también intervienen en la producción de sentido.

De esta manera, recrear puede implicar admitir la vulnerabilidad antes que emular una obra anterior y también puede funcionar como una conversación crítica con ella para explorar qué puede llegar a significar bajo condiciones distintas y, entonces, abrir una reflexión sobre la jerarquía artística, la técnica, la temporalidad y la responsabilidad.

Sin embargo, el *reenactment* no funciona como un conducto hacia una verdad preexistente que debe ser descubierta. Lo que produce es, más bien, un conocimiento situado y provisional que emerge del encuentro entre cuerpos, memorias, espacios, materiales y tiempos. Volver, entonces, no significa alcanzar una verdad final sobre la performance, sino escuchar lo que persiste, atender a lo que ha cambiado y reconocer qué posibilidades críticas, relacionales y futuras pueden abrirse en el acto mismo del retorno.

Referencias

ABRAMOVIĆ, Marina. *7 Easy Pieces*. Milán: Charta, 2007.

ALAIMO, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

ASHTAR Theatre. *Introduction to the New Gaza Monologues texts*. Consultado el: 15 sept. 2025. Disponible en https://www.ashtar-theatre.org/uploads/3/0/5/2/30521490/new_gaza_monologues_2024.pdf.

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.

BURDEN, Chris. *The TV Commercials 1973–1977*, ed. Peter Kirby, Nueva York: Electronic Arts Intermix, 2000, vídeo, 3:46. Disponible en <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977>.

DA CORTE, Alex y LETH, Jørgen. “Eminem and Warhol”, *Louisiana Channel*, 2016, vídeo, 27:23. Disponible en <https://channel.louisiana.dk/video/alex-da-corte-joergen-leth-eminem-and-warhol>.

DE FREITAS, Elizabeth. “Karen Barad’s Quantum Ontology and Posthuman Ethics: Rethinking the Concept of Relationality.” *Qualitative Inquiry*, v. 23, n. 9, p. 741–748, 2017. Consultado el: 29 abril 2026. DOI: 10.1177/1077800417725359.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*. Nueva York: Peter Lang, 2001.

FABIÃO, Eleonora, LEPECKI, André (eds.) *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Artes, 2015.

GIL, José. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

GREINER, Christine. “O Reenactment político da performance e seus microativismos de afetos.” *Revista Científica FAP*, v. 21, n. 2, p. 18–32, 2023. Consultado el: 6 junio 2026. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2019.21.2.3179>.

JONES, Amelia. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nueva York: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances.” *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28–48, 2010. Consultado el: 30 abril 2026. DOI: 10.1017/S0149767700001029.

MANGOLTE, Babette. *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*. Película, 1:33:00. San Francisco: Microcinema International, 2010.

MARTINS, Leda M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MG+MSUM. “Todosijević, Raša. Was Ist Kunst, Marinela Koželj? 1978”. *Moderna galerija / Museum of Modern Art*, 2024. Consultado el: 8 mayo 2026. Disponible en: www.mg-lj.si/en/exhibitions/1960/rasa-todosijevic-was-ist-kunst-marinela-kozelj-1978/.

MORTON, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.

NEIMANIS, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Londres: Bloomsbury, 2017.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York: Routledge, 1993.

SANTONE, Jessica. “Marina Abramović’s Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art’s History”. *Leonardo*, v. 41, n.º 2, p. 147–152, 2008. Consultado el: 30 abril 2026. DOI: 10.1162/leon.2008.41.2.147.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres: Routledge, 2011.

TURNER, Bryan. *Body and Society: Explorations in Social Theory*. Nueva York: Basil Blackwell, 1984.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

VESTANDPAGE. *sin∞fin*. Página web de la película, 2012. Consultado el: 4 mayo 2026. Disponible en: http://www.sinfin-themovie.de/SINFIN/The_trilogy.html

VESTANDPAGE. *Plantain*. Página web de la película, 2021. Consultado el: 4 mayo 2026. Disponible en: <https://www.plantain-themovie.de/>.

VESTANDPAGE. *STRATA*. Página web de la película, 2025a. Consultado el: 4 de mayo de 2026. Disponible en: <https://www.plantain-themovie.de/>.

VESTANDPAGE. "Obras seleccionadas". Página web del artista VestAndPage, 2025b. Consultado el: 4 mayo 2026. Disponible en: <https://www.vest-and-page.de/selected-works>.

Recebido em: 06/06/2026

Aprovado em: 12/08/2026