

TO CARE, BY QUEER SOCIALISM

Igor Koruga

Octubre 2023

Esta conferencia se divide en dos partes. La primera parte proporciona algunas ideas sobre mi propia práctica artística y mis intereses en danza y coreografía. La segunda parte se centrará en la investigación artística en la que estoy inmerso en este momento, y que llevé a cabo durante mi residencia a través del programa residentes del LAV. Esta investigación trata sobre la historia de las prácticas artísticas feministas-queer en la Yugoslavia socialista. Por lo tanto, a lo largo de la conferencia daré una perspectiva histórica sobre el socialismo yugoslavo, y proporcionaré algunos ejemplos de prácticas desde enfoques queer-feministas que desafiaron dicha ideología de estado durante sus 45 años de vida (1945-1992). Esta investigación constituirá la base de mi próximo trabajo de danza en la primavera de 2024 en Belgrado, en el marco de una cooperación y coproducción entre *Station Service for contemporary dance* de Belgrado, el Centro Nacional de Danza de Bucarest, el proyecto Brainstore de Sofía y la red europea de danza APAP.

Danza y coreografía con antropología y archivo

La educación paralela en antropología y danza me llevó a pensar de forma crítica en la coreografía: no sólo cómo se ve en la performance y cómo retrata/visualiza un determinado tema, sino también cómo afecta cognitivamente y afectivamente a los espectadores en relación con el tema que trata: si es comunicativa, hermética, aburrida, entretenida, perturbadora, etc. Para mí, el artista es un sujeto social interventor cuya función de la creatividad no es sólo expresarse, (su profundidad), sino también influir en los sistemas de valores, ideológicos y otros sistemas dominantes que una reconoce en el contexto en el que crea. Aplico la coreografía como herramienta artística para interpretar diversos fenómenos sociales y aspectos sociopolíticos que condicionan los modos de producción de arte y conocimiento, (ejemplos: la (im)posibilidad de hablar en público, la posición de las personas con enfermedades raras, los sentimientos negativos -ansiedad, depresión, desesperanza- como bienes de dominio público, las precarias condiciones de trabajo en la(s) escena(s) cultural(es) y artística(s) independiente(s), la relación entre arte y política y muchas otras cuestiones).

Por lo tanto, en mi trabajo artístico no sólo diagnostico problemas dentro de las ideologías y estructuras dominantes del contexto, sino que también conceptualizo la reparación (Eve Sedgwick). Esto no significa ofrecer nuevas soluciones, recetas, respuestas, sino más bien un espacio para el análisis autorreflexivo colectivo de diversos problemas sociales. Por eso en mis performances busco la criticidad o un espacio de diálogo o intercambio bidireccional, que

distingo de la "crítica" (es decir, de la sociedad, I. Roggoff). En estos esfuerzos, la coreografía sirve de lente para interpretar los aspectos sociales salvando las distancias entre el artista, la representación y el público dentro del entorno del teatro/museo. Esta interacción dinámica se mueve entre los ámbitos de la estética y las interacciones sociales, creando un espacio en el que todo lo que se muestra en el escenario público puede influir potencialmente en el contexto social. He llevado a cabo varios experimentos en teatros, museos y entornos multimedia, explorando diferentes formatos, incluidas piezas de danza participativas y tradicionales, estructuras individuales y colectivas, y diversos papeles de autoría, tanto dentro como fuera de los marcos institucionales. También he profundizado en estos aspectos a través del trabajo teórico, pedagógico y cultural en contextos como el *Station Service for contemporary dance* y la *Nomad Dance Academy*.

Además de la práctica artística, me dedico a archivar e historiar la danza contemporánea en la región de los Balcanes (antigua Yugoslavia). Actualmente trabajo en tres aspectos. **(1) Base de datos regional en línea** - como miembro de un equipo regional para archivar e historiar la danza contemporánea en Eslovenia, Croacia, Serbia y Macedonia - a través de la red regional *Nomad Dance Academy*. Nuestro principal objetivo es establecer una base de datos digital oficial de documentos y materiales relacionados con las prácticas de la danza contemporánea y las diversas culturas de la danza que la rodean en la región de la antigua Yugoslavia, teniendo en cuenta que todavía no existe una sola colección oficial de danza en ninguno de los antiguos países de Yugoslavia. Esta base de datos permitirá a teóricos, investigadores, estudiantes, artistas y periodistas de toda la región acceder a documentos originales que faltan en los procesos de historización de la danza, y también se podrá reexaminar la propia región como zona de antagonismos o coincidencias culturales, artísticas y políticas clave en el campo de la danza (contemporánea). Se abrirá al público en noviembre de 2024, mediante una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb.

(2) El archivo como práctica artística y la obra artística como archivo - es otra capa de archivo que estoy desarrollando. Los dos mejores ejemplos pueden ser la videodanza *One, two, three, come, friend, dance with me (2021)*, que examina las prácticas artísticas y pedagógicas de los fundadores de la danza moderna en Yugoslavia, Maga Magazinović y Lujo Davičo, durante 1930 - 1945. Cuestiono su posicionamiento social y político entre las ideologías de derecha, nacionalistas, fascistas, y de izquierda, socialistas/comunistas de la época en el Reino de Yugoslavia. La obra se plasma a través de un formato de vídeo largo de TikTok. La investigación examina los mecanismos de establecimiento y mantenimiento transgeneracional de los discursos entronizados sobre el arte de la danza moderna/contemporánea en nuestra escena local y sus políticas culturales dominantes. El segundo ejemplo es una producción de danza *Desire to make solid history will end up in failure (2023)*, en el que reuní a seis artistas - pioneros de la danza contemporánea en la escena local de danza independiente - centrada en

la sostenibilidad de sus consolidadas carreras a lo largo de cuatro décadas (1980 - 2020), turbulentas en términos de cambios sociopolíticos: de la Yugoslavia socialista a la República de Serbia neoliberal-capitalista. Esto abrió otros interrogantes: cómo se adaptaron las prácticas de danza a las circunstancias sociales y políticas de este(os) periodo(s); qué conexiones existían entre la escena de la danza y los acontecimientos históricos; cómo se posicionaron políticamente los artistas durante la guerra y los cambios en el Estado, y cómo afectaron tales decisiones y actitudes a su trabajo artístico; cómo se expresaron los valores feministas a través de las prácticas de danza y la educación de los artistas durante diferentes periodos, etc.

(3) (Post)socialist dance: in search for hidden legacies - un libro que co-editaré junto con la antropóloga serbia Dunja Njaradi y la teórica Milica Ivić, y la antropóloga belga Annelies Van Assche. Este libro analizará la historia, las prácticas y la producción de la danza en los antiguos mundos artísticos socialistas y (post)socialistas de todo el mundo: Rusia, Polonia, China, Cuba, Yugoslavia, etc. En esta búsqueda de los mundos y paisajes "perdidos" de la danza, el libro pretende en particular plantear y debatir "preguntas incómodas" sobre la legitimidad: ¿qué consigue ser recordado como una historia "legítima" de la danza (Bourdieu 1984)? ¿Qué se pone en escena como práctica de danza "de calidad"? ¿Qué prácticas "merece la pena" archivar e institucionalizar? ¿Cuáles son los límites de la comprensión de los estudios de danza sobre lo que es la danza (y lo que debería ser)? Con vistas a reivindicar el Segundo Mundo a través de la danza, el libro pretende recuperar el papel y el significado de la danza y ofrecer utopías necesarias para vivir en un mundo desgarrado por múltiples crisis. El libro se publicará en mayo de 2024 (Bloomsbery, Londres).

Desde 2019 mi práctica artística se centra específicamente en los discursos del cuidado y la vulnerabilidad basados en ideas feministas-queer y anti-anthropocéntricas de: Maria Piugh de la Bellacasa, Isabel Lorey, Bojana Kunst, Judith Butler, Donna Haraway, Paul B. Preciado, Cinzia Auruzza, Tithy Bhattacharya, Nancy Frazer, Karin Barad, Franco Berardi Bifo y Bruno Latour. Mi objetivo era idear prácticas físicas y afectivas a través de las cuales el reconocimiento público del discurso del cuidado - como forma de resistencia al actual realismo capitalista omnipresente y patriarcal - pueda explorarse, iniciarse, ensayarse y representarse. Estas prácticas del cuidado se alejan tanto del altruismo - o sacrificio por los demás - como del cuidado utilitario: Cuido la Tierra porque "me proporciona" (el Anthropos). Más bien, se apoyan en concepciones específicas de las relaciones basadas en la vida que intervienen en un ethos de la identidad moderna (occidental) del Yo (controlador de todo lo ajeno, definiéndolo como una "amenaza" social, política, biológica, económica). Tales actos críticos de cuidado escapan a la construcción de la comunidad política definida por intereses comunes, y más bien buscan poderes y habilidades físicas y sociales asimétricas.

Algunas de esas posiciones asimétricas dentro de la sociedad neoliberal-capitalista y patriarcal actual las investigué artísticamente a través de: la posición de las mujeres (*How to explain pictures to a man 2021, Children 2022, Landscape of desire 2023*), la posición de los queers (*Crystal Ball 2021*), la posición de las personas inmunodeprimidas (*Closeness of touch 2022*); y la posición de las prácticas de danza marginales no institucionales en condiciones precarias (*Constituents 2020, Why not? 2022, Desire to make solid history will end up in failure, 2023*).

En estas obras exploré físicamente varios métodos y principios coreográficos: prácticas cinéticas, (quietud, respiración, tos, caminar, tocar, girar en espiral); prácticas y movimientos somáticos (centrar la mente en el cuerpo, fluidos corporales); danza punk, danza erótica, danza exótica; reuniones masivas de rave-club, protestas callejeras, bandadas de animales, agrupaciones vegetales; estructuras dramáticas paisajísticas y feministas; edición de vídeo-audio como método coreográfico, etc. Además, estos métodos se situaban entre el trabajo coreográfico en directo y el ámbito digital, (trabajo en vídeo y redes sociales). El uso del dominio digital - hoy en día un espacio y una condición inevitables de la comunicación, la interacción, la producción de conocimiento y un espacio para archivar, documentar y almacenar - abrió para mí una pregunta importante sobre el cuidado hoy en día, que es: ¿cómo tocar el cuerpo que toca la pantalla? (Bifo). Para mí, la respuesta es - a través de diversas formas de vulnerabilidades físicas, sociales, emocionales, biotecnológicas, médicas, económicas, ambientales y otras (en su mayoría invisibles), enmarcadas entre lo digital y la performatividad en vivo - que sólo cuando defendemos públicamente que somos tan diferentes unos de otros, y sin embargo iguales, resquebrajamos el patriarcado y el capitalismo. En ese sentido, para el final de esta parte de la conferencia, adelanto una breve obra de videoarte - algunas partes realizadas en Santa Cruz, Tenerife - llamada *GAYSMURDERME*.

Cuidado y vulnerabilidad a través del socialismo/comunismo queer en Yugoslavia

Teniendo en cuenta estos intereses con el tiempo, he empezado a explorar históricamente con mayor profundidad el contexto en el que estoy produciendo mi arte, que en comparación con cualquier otro que haya conocido, proporciona un espacio para el cuidado entre posiciones sociales asimétricas: la Yugoslavia socialista (1945-1992). Yugoslavia, que significa "Tierra de los eslavos del sur", fue una nación del sureste y centro de Europa que tuvo una vida de 1918 a 1992, (como monarquía y luego como estado socialista). Se enfrentó a la invasión de Alemania el 6 de abril de 1941. En 1943, el ejército partisano o resistencia del Movimiento de Liberación Nacional declaró una Yugoslavia Federal Democrática. Las infraestructuras de Yugoslavia resultaron gravemente dañadas por la ocupación y la lucha de liberación durante la Segunda

Guerra Mundial. Incluso las regiones más avanzadas del país eran predominantemente rurales, y la limitada capacidad industrial del país había sufrido daños importantes o su destrucción completa.

Posteriormente, en noviembre de 1945, se abolió la monarquía y el país pasó a llamarse República Popular Federal de Yugoslavia, estableciéndose un gobierno comunista y un Estado multinacional y multiétnico formado por seis repúblicas (Eslovenia, Croacia, Serbia, Bosnia, Montenegro y Macedonia). Bajo la dirección del líder partisano Josip Broz Tito, desde 1944 hasta su muerte en 1980, Yugoslavia experimentó varias mejoras. El Estado rompió los lazos con el bloque del Este y la Unión Soviética (1948), persiguiendo la posición política independiente entre Occidente y Oriente (pero aferrándose a Occidente) y transformando su economía del socialismo de planificación central de tipo soviético a la propiedad social. La economía yugoslava mezclaba las fuerzas del mercado y la planificación dirigida por el Estado, dando prioridad al autogobierno de los trabajadores y a la toma de decisiones descentralizada. A pesar de enfrentarse a diversos obstáculos, como la inestabilidad política y las influencias externas, la economía yugoslava avanzó sustancialmente tanto en crecimiento como en modernización a lo largo de su mandato, dando gran importancia a la educación, la sanidad y el bienestar social al alcance de todos los ciudadanos. Se mejoraron especialmente los derechos y la emancipación de la mujer:

En agosto de 1945 las mujeres fueron declaradas legalmente iguales a los hombres; ya en 1951 se despenalizó el sexo lésbico, se legalizó el aborto en 1952, y la baja por maternidad remunerada y el derecho al divorcio fueron aceptados social y legalmente en la década de 1950. (Tumbas).

Sin embargo, el sistema acabó resultando insostenible ante los cambios económicos mundiales de la década de 1980 y las tensiones políticas que condujeron a las guerras yugoslavas (1991-1995) y a la desintegración de Yugoslavia en la década de 1990, pasando de una identidad paneslava a (seis) identidades nacionales independientes fusionadas con el etnicismo, la misoginia, la homofobia, el chovinismo, etc. Sin embargo, mucho antes de que Yugoslavia se enfrentara a esta crisis económica y política, ya en 1953 los impresionantes avances de la mujer habían llevado a los dirigentes socialistas de Yugoslavia, dominados por los hombres, a afirmar que habían logrado con éxito la liberación de la mujer. En consecuencia, consideraron que otros avances en los derechos de la mujer (feminismo) eran redundantes, contraproducentes para la liberación de la sociedad en general, egocéntricos y divisivos. Como señala Jasmina Tumbas, en 1953 se disolvió el Frente Antifascista Femenino (AFV) y se animó a numerosas mujeres a volver a los roles de género tradicionales (shpere del hogar). Las mujeres partisanas, que fueron una fuerza indispensable durante la Segunda Guerra Mundial,

quedaron de repente fuera de las listas del ejército yugoslavo y de los libros de historia. Lo mismo ocurría en la cultura y las artes, donde dominaban los hombres heterosexuales. En lo que respecta a las identidades, el reconocimiento y los logros de los homosexuales, aunque en Yugoslavia hubo muchos menos casos de persecución incluso antes de que se despenalizara la homosexualidad en 1977, sobre todo si se compara con los países de Europa Occidental, apenas se hablaba de la homosexualidad en las familias, especialmente en las zonas rurales, y la vida gay o la cultura homosexual seguían estando estigmatizadas e invisibles, ocultas, etc.

En consecuencia, numerosas expresiones artísticas y compromisos políticos feministas y queer surgieron en los años setenta y ochenta, respectivamente, como críticas a las políticas patriarcales del Estado y a la propaganda socialista, aunque no siempre se declararan como tales. Lo que une a estos diversos métodos es su énfasis compartido en la expresión política liberadora a través de la performance en los ámbitos de la música pop y punk de los años ochenta, el cine, la performance, la danza y las creaciones activistas de la escena feminista y queer (LGBTQ) underground. Una de las portadoras de estos movimientos, la artista y teórica eslovena Marina Gržinić, explicó el periodo de la siguiente manera:

La aparición del punk esloveno en 1977, junto con la primera salida del armario de la escena gay en 1984 (el Festival Magnus) representaron algo totalmente nuevo y diferente tras el Telón de Acero en Europa. Estos dos movimientos (punk y homosexualidad) nos transformaron en entidades urbanas; abrieron la posibilidad de conceptualizar la antiautoridad, la sexualidad diferente, la batalla antihegemónica contra el patriarcado y el machismo, la normalización de la vida cotidiana y la revuelta contra la despolitización. [...] Defendimos y abrazamos la posición del lesbianismo político con el ciberfeminismo y el transfeminismo por venir. Por lo tanto, las secuencias explícitas de lesbianas, drags y transexuales (desde mamadas hasta bailes peep-show) se conceptualizaron políticamente, y los objetivos eran las reivindicaciones políticas y la visibilidad de los homosexuales y operar contra la realidad socialista heterosexista oficial (Gržinić en Munt:2020).

Estas prácticas ilustran la disposición simultánea a actuar para influir en la infraestructura o la realidad circundante, y también a aceptar la propia susceptibilidad y dependencia de esas infraestructuras que también conforman, normalizan y posibilitan nuestras vidas. Reconocer esta vulnerabilidad bidireccional en un clima de libertad y exploración artística durante la Yugoslavia de Tito nos anima a reconsiderar nuestra concepción del "totalitarismo" en aquella época y su interpretación contemporánea. Esto es especialmente evidente en las obras de artistas procedentes de la antigua Yugoslavia, cuyos planteamientos emancipadores feministas y queer podrían desvelar, celebrar y examinar críticamente la ideología política asociada a la gobernanza heteronormativa y centrada en el hombre del Estado socialista y sus efectos resultantes. Además, nos permite ahondar en los factores que contribuyeron al auge de

la retórica nacionalista, misógina, racista y homófoba tras la desintegración de Yugoslavia (y también del socialismo en 1989).

Sin embargo, cuando inicia y reúne los cuerpos de los vulnerables, que están inevitablemente en relación con otros cuerpos, la vulnerabilidad es una resistencia a los poderes del orden centralista, patriarcal y antidemocrático. Reivindicar hoy este proceso de vulnerabilidad de dos capas abre un espacio para establecer nuevas historias del socialismo observándolo no como un espacio para la idealización del pasado, ni de proyección para el futuro, sino más bien como una herramienta, y un marco, y una fuente, para constituir y apoyar el logro pleno y la sostenibilidad del socialismo hoy, en el momento de la dominación general de la política fascista y su conexión intrínseca con la violencia patriarcal, la ocupación, el colonialismo, el imperialismo, los genocidios en la Europa del siglo XXI y más allá. Proporciona un espacio para pensar y actuar sobre las formas de cuidado entre nuestras posiciones asimétricas de habilidades y poderes sociales y físicos y nuevas alternativas dentro de las conceptualizaciones contemporáneas de lo común.

Mapeo de algunas referencias clave del arte queer-feminista en la Yugoslavia socialista

Entre las mujeres activas en el campo del vídeo, la danza y la performance artística, además de artistas de fama internacional como Marina Abramović y Sanja Iveković, me llamaron la atención las obras de Vlasta Delimar y Smiljana Mandukić, artistas femeninas que en diferentes medios desafiaron el mundo del arte de Yugoslavia, dominado por los hombres. Smiljana Mandukić fue una de las primeras coreógrafas de la Yugoslavia socialista que tuvo su propio grupo de danza (desde 1964) - el estudio de ballet experimental de Belgrado - basado en diversas técnicas de danza moderna. Aunque nunca se declaró feminista ni reivindicó transparentemente el feminismo en sus obras de danza, sus antiguas alumnas me informaron, (durante nuestro proceso creativo en la obra de danza *Desire to make solid history will end up in failure (2023)*, de que el principal valor de su compañía era: “una mujer nunca debe depender de un hombre, puede hacer mucho más que quedarse en casa y criar hijos”. También cabe mencionar que, con el tiempo, estos valores, estéticas y narrativas de sus coreografías se hicieron gradualmente visibles en diversos escenarios de Belgrado y Yugoslavia, incluso en la televisión nacional. El mejor ejemplo lo encontramos en su obra *Ćele kula (La torre de Ćele, 1973)*, filmada y emitida en la televisión nacional en 1979, con motivo del 173 aniversario del Primer Levantamiento Serbio, (contra el Imperio Otomano), que sitúa a las mujeres como principales iniciadoras del levantamiento, (en contra de las interpretaciones históricas).

Un mensaje mucho más directo dentro de su práctica artística y el contexto de sus obras puede encontrarse en el trabajo de Vlasta Delimar, artista visual y de performance croata

activa en toda Yugoslavia, que centró su práctica principalmente en los actos sexuales a través de los cuales cuestionaba el papel de género de la mujer en la sociedad, señalando de forma transparente su sexualidad y sus deseos sexuales, especialmente en relación con una sexualidad dominada por los hombres (*obras: Ball painting 1980, Visual orgasm 1981, Tied to a tree 1985, I love dick 1982, Fucking is sad 1986*). En *Visual orgasm* Delimar muestra públicamente sus expresiones faciales durante el orgasmo, mientras que en *Ball painting* pintó los genitales de cinco destacados artistas masculinos croatas, algo extraordinario en aquella época, teniendo en cuenta que las mujeres rara vez podían utilizar los cuerpos de los hombres en el arte. (Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas). En la imagen vemos a Delimar sosteniendo el pincel y la paleta de acuarela en la mano: ella es la autora en esta alineación y ostenta el poder sobre todos esos “capullos”.

En Yugoslavia hubo prácticas queer-feministas y ciberfeministas más directas desde finales de la década de 1970, dentro del movimiento queer y punk underground. La ya mencionada artista Marina Gržinić, en colaboración con la historiadora del arte y artista Ana Smidt, creó numerosas obras de vídeo que destacaban el papel central de la mujer en la configuración del discurso en torno al arte y la cultura en Eslovenia. Estas obras fueron parte integrante de debates sobre la consecución de una vida políticamente emancipada que desafiaba la percepción convencional de clase media de la sociedad y la realidad eslovenas. Por ejemplo, en su colaboración con los artistas Aldo Ivančić, Zemira Alajbegović de Borghesia - una banda eslovena de música electro-rock - crearon un vídeo-arte Cindy como homenaje a la obra feminista de Cindy Sherman, centrándose en el vídeo y la performance como medios para examinar la política del placer femenino, la sexualidad, etc. En el vídeo, las intérpretes "adoptan poses" que encarnan identidades desconocidas y juegan con la liberación y la emancipación al tiempo que expresan el placer exhibicionista. Gržinić también aparece como una bailarina punk ciborgiana que exhibe sus pechos, entrando periódicamente en el erotismo lésbico con Alajbegović, concretamente en el escenario de la cocina y delante de la olla (el espacio impuesto de los roles femeninos). En otra escena, Gržinić nos mira (a los espectadores), recordándonos que sabe que está siendo observada y que es dueña de su propia mirada.

A partir de 1977, algunas prácticas proto-drag y proto-queer aparecieron en la escena alternativa de Belgrado (SKC). Así fue el trabajo de Kosta Bunuševac, diseñador de vestuario, escenógrafo y artista de performances que no era queer, sino heterosexual. Sin embargo, desde su primera actuación, en la que jugó con la danza vestido de travesti, Bunuševac jugó mucho con los roles de género en su arte a lo largo de la década de 1980. Su obra más famosa, Belgrado de noche (Beograd noću), con el famoso artista pop de vanguardia Oliver Mandić, se emitió en la televisión nacional en 1980 y provocó un escándalo, ya que por primera vez en la

historia de Yugoslavia aparecía un hombre vestido de mujer. Sin embargo, obtuvo un enorme reconocimiento regional e internacional. Algo parecido ocurrió en 1985 con el espectáculo Homo-theatre, cuando se exhibió una gran imagen de una mujer transexual en el tablón de anuncios del Centro Cultural de la Juventud de Belgrado, con los pechos transparentes y los genitales cubiertos por una mano. El escándalo fue difundido por las noticias de la noche de la televisión nacional. Aunque escandalosas, estas prácticas abrieron las puertas a otros ejemplos y prácticas similares que surgieron más tarde en la Yugoslavia postsocialista de los noventa, con obras del coreógrafo Boris Čakširan, el músico Milan Delčić Delča, etc. En cuanto a las identidades, prácticas y arte transexuales, durante los años ochenta y noventa, en una época de crecientes tensiones étnicas, racismo, homofobia y misoginia, uno de los defensores más importantes de los derechos de los transexuales y los homosexuales fue Vjeran Miladinović - Merlinka (Marylin). Merlinka fue la primera persona trans declarada públicamente en la historia de la Yugoslavia socialista. Habitualmente travestida de forma surrealista como los personajes de las películas de Almodóvar, Merlinka era una conocida trabajadora sexual en las calles de Belgrado. El director de cine Želimir Žilnik quedó encantado con su talento, y en 1986 Merlinka actuó en dos de las películas de Žilnik: Belgrado, buenos días y Hermosas mujeres atraviesan la ciudad. En 1995 interpretó el papel principal (ella misma) en la película Marble Ass, que ganó el premio Teddy en el festival de cine de Berlín. A medida que aumentaba su gloria, se hacía oír en la televisión nacional para hablar de los derechos de las personas LGBTQ+ y mostrar públicamente a sus clientes (desde ciudadanos de a pie hasta políticos muy famosos y de clase alta). Fue brutalmente asesinada en Belgrado en 2003.

Este pequeño repaso de sólo unos pocos ejemplos dibuja un trasfondo histórico y de enorme campo de prácticas queer-feministas en la Yugoslavia socialista. Además de completar mi investigación sobre el cuidado y la vulnerabilidad, estas prácticas también marcan algunos de los enfoques en los que me baso dentro de mi propia práctica artística, en la que exploro el cuidado y la vulnerabilidad entre actuaciones coreográficas en directo y obras de videoarte (como en las obras Gaysmurderme; Closeness of touch; One, two, three, comrade come dance with me, etc.). Lo que más me llama la atención son los principios que se utilizan como herramientas dentro de la obra de arte, por ejemplo: cómo se establece la mirada del intérprete, qué uso se hace del cuerpo (desnudez, erotismo, feminidad, masculinidad, qué movimientos, qué tipo de danza, somática), cómo se edita el vídeo, cuál es la identidad visual, cuál es la calidad del vídeo (alta definición o baja fidelidad), etc. Mis siguientes exploraciones en esta investigación se centrarán en mapear a partir de estas referencias históricas las metodologías y principios artísticos dentro de los campos de la perfromance, el vídeo y la danza artística, conceptualizándolos para la próxima producción de danza en mayo de 2024.

LISTA DE REFERENCIAS:

- Cinzia Auruzza, Tithy Bhattacharya, Nancy Frazer, *Feminism for the 99%*, Verso Books London 2019.
- Bojana Kunst, *Beyond the Time of the Right Care: A Letter to the Performance Artist*; Schauspielhaus Journal, 21/04/2020; www.neu.schauspielhaus.ch
- Bojana Kunst, *The Life of Art: Transversal Lines of Care* 2021.
- Maria Puig da le Bellacasa, *Matters of Care – Speculative Ethics In More Than Human Worlds*, University of Minnesota Press, 2017.
- Isabell Lorey, *Politics of Immunization and the Precarious Life, u: Dance, Politics & Co-Immunity – Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Vol. 1, ed. Gerald Siegmund und Stefan Holscher, diaphanes, Zfuch-Berlin 2013.
- Judith Butler, *Mourning Is a Political Act Amid the Pandemic and Its Disparities*; <https://truthout.org/articles/judith-butler-mourning-is-a-political-act-amid-the-pandemic-and-itsdisparities/>
- Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identit*, 1990.
- Judith Butler, *On Vulnerability as Judith Butler’s Language of Politics: From Excitable Speech to Precarious Life* by George Shulman 2011.
- Judith Butler, *Bodies of Allience and the politics of the strees*, Harward University 2011.
- Paul B. Preciado, *Learning from the virus 2020* <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823>
- Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, The Feminist Press at CUNY, 2013.
- Karin Barad, *On Touching; The Inhuman That Therefore I am*, differences no 23, 2012.
- E. Cohen, *A Body Worth Defending: Immunity, Biopolitics, and the Apotheosis of the Modern Body*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- Donna Haraway, *When species meet*, Minneappolies: University of Minesota Press, 2007.
- Timothy Morton, *Humankind: Solidarity with Non-Human People*, Verso books 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1AEy2KmHwh0>
- Bruno Latour, *This Is a Global Catastrophe That Has Come from Within*, 2020; www.theguardian.com
- Ann Cvetkovich, *Depression, a Public Feeling*, 2012.
- Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, 2011.
- Eve Sedgwick Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* 2002.
- Tamara Antonijević and Henrike Kohpeiß, *I Know You’ve Been Hurt: Solace and Semblance of Self-Care* 2018.
- Arne De Boever, *All of us go a little crazy at times: Capital and Fiction in a State of Generalized Psychosis* 2013.

- Franco Bifo Berardi, How Do We Express Depression to Ourselves? 2017.
- Franco Bifo Berardi, How to Heal a Depression? 2018.
- Franco Bifo Berardi, Heroes: Mass Murder and Suicide 2015.
- Alina Popa and Florin Flueraș, Unsorcery, 2018.
- Roland Barthes, A Lover's Discourse, 1977.
- Brian Kuan Wood, Is it Love?, 2014.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, 1972.
- Slavoj Žižek, The Courage of Hopelessness: Chronicles of a Year of Acting Dangerously, 2017.
- Beverley Skegg Spaces of Commoning: Artistic Research and the Utopia of the Everyday – eds Values beyond Values: Is Anything Beyond the Logic of Capital? 2014.
- Anthony Huberman, Take Care, 2011.
- Jasmina Tumbas, „I am Jugoslovenka!“ Feminist performance politics during and after Yugoslav socialism, Manchester University Press 2022.
- Works by authors from the Yugoslav region, focusing on the art in socialist and postsocialist yugoslav context, available in yugoslavian languages: Slavčo Dimitrov; Biljana Tanurovska Kjuklavski; Jasmina Založnik; Saša Kesić; Dušan Maljković; Bojan Bilić; Franko Dota, Tonči Batalić; Marina Gržinić etc.

Traducción (ENG - SPA): Darío Barreto Damas.