



Pippa Bacca a través de su *performance Sposa in Viaggio*. Análisis de su obra y estudio del concepto de *verità*
Marc Montijano Cañellas
Arte e Investigación (N.º 19), e062, mayo 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e062>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PIPPA BACCA A TRAVÉS DE SU *PERFORMANCE SPOSA IN VIAGGIO* ANÁLISIS DE SU OBRA Y ESTUDIO DEL CONCEPTO DE *VERITÀ* PIPPA BACCA THROUGH HER PERFORMANCE SPOSA IN VIAGGIO ANALYSIS OF HER WORK AND STUDY OF THE CONCEPT *VERITÀ*

MARC MONTIJANO CAÑELLAS | marcmontijano@uma.es
Universidad de Málaga. España

Recibido: 6/1/2021 | Aceptado: 11/4/2021

RESUMEN

El presente estudio busca contextualizar y poner en valor el trabajo de la artista italiana Pippa Bacca, fallecida en Turquía en el año 2008 durante el desarrollo de la *performance Sposa in Viaggio - Brides on Tour*. Usando como hilo conductor del discurso el concepto de verdad u honestidad en la *performance*, analizamos esta obra junto al trabajo de conocidos artistas del arte de acción como Marina Abramović, Ana Mendieta, VALIE EXPORT, Chris Burden o Beth Moysés. El proyecto *Sposa in Viaggio* de Pippa Bacca supone un caso extremo y muy dramático en la historia de la *performance* de principios del siglo XXI.

PALABRAS CLAVE

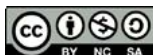
Pippa Bacca; performance; arte de acción; Sposa in Viaggio; arte feminista

ABSTRACT

Study that seeks to contextualize and value the work of the Italian artist Pippa Bacca, who died in Turkey in 2008 during the development of the performance *Sposa in Viaggio - Brides on Tour*. Using the concept of truth in performance as the main thread of the discourse, we analyze the project, together with the work of famous artists of action art such as Marina Abramović, Ana Mendieta, VALIE EXPORT, Chris Burden or Beth Moysés. The *Sposa in Viaggio* project by Pippa Bacca is an extreme and very dramatic case in the performance history of the early 21st century.

KEYWORDS

Pippa Bacca; performance art; action art; *Brides on Tour*; Feminist Art



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

El 31 de marzo de 2008 desaparece la artista italiana Pippa Bacca (1974–2008), mientras realizaba junto a Silvia Moro la *performance Sposa in Viaggio-Brides on Tour* [Novia de viaje]. Ambas creadoras habían partido de Milán tres semanas antes, el 8 de marzo de 2008, Día Internacional de la Mujer.

La *performance Sposa in Viaggio* consistía en hacer un largo trayecto, atravesando diferentes países en autostop, vestidas de novia. Un trabajo cuya finalidad era llevar un mensaje de paz y fraternidad a territorios que habían sufrido recientemente por la guerra. La idea era sencilla, las dos artistas tenían pensado interactuar con los habitantes de las diferentes zonas, explorar y recopilar el mayor número de testimonios posibles, y usar, en todo momento, el vestido blanco como hilo conductor y testigo que fuera acumulando esas vivencias. Sin embargo, el trabajo se truncó dramáticamente. Pippa Bacca fue violada y asesinada en Gebze, Turquía, durante la tercera semana del proyecto, después de haber hecho autostop por Italia, Eslovenia, Croacia, Bosnia, Serbia y Bulgaria (Antmen, 2010) [Figura 1].



Figura 1. Pippa Bacca y Silvia Moto lavan su vestido en Sarajevo (2008). Fotografía de Ars Aevi. © Pippa Bacca

ARTÍCULOS

La *performance* requiere una aproximación reflexiva, un análisis específico de cada trabajo, sin prevenciones. No es un género unitario, *Sposa in Viaggio* es un claro ejemplo de ello. La *performance* es ecléctica, no se para en prejuicios ni en dogmas apriorísticos; toma de cualquier parte aquello que puede serle útil y desdeña lo que no estima aprovechable. Adentrarnos en un proyecto de arte de acción con la voluntad de acotarlo suele llevar al fracaso, la *performance* es por naturaleza heterogénea y muy escurridiza, «la *performance* se ha caracterizado por esquivar toda definición que pudiera encerrarla» (Torrens, 2007, p. 12). *Sposa in Viaggio - Brides on Tour* cumple sin duda esta norma, es un trabajo híbrido y transversal, una *performance* de larga duración, itinerante, en la que se mezcla y confunde arte y vida completamente, pero también es, a la vez y en proporciones variables, arte social, activismo, arte feminista, videoarte, fotografía, una peregrinación interior o un viaje de autodescubrimiento. Como indica Esther Ferrer (2017), ahondando en esta misma idea de la *performance* como disciplina heterodoxa, «si se considera que hay que definirla, cada cual inventa su definición: todas son válidas o no válidas» (p. 56).

Más allá de las características básicas y de sobra conocidas (es una práctica artística en vivo en la que interviene el cuerpo como principal herramienta expresiva), las definiciones sobre el arte de acción, como hemos visto, poseen un fuerte componente subjetivo que las enriquece con infinitos matices y, a la vez, las aleja de patrones claros. Aun así, si buceamos en su naturaleza, hay una característica determinante que puede ayudar a abrirnos camino, y que en este trabajo de Pippa Bacca es fundamental, así como en muchas de las piezas más conocidas de la historia de la *performance*. Estamos hablando del concepto de verdad o, para hacerle un pequeño guiño en este estudio a la artista italiana, *il concetto di verità*. El arte de acción se sustenta en la honestidad y el compromiso de un artista con su trabajo.

La *performance* es una pieza desnuda, sin mucho que esconder, que nos brinda la posibilidad de contemplar la obra desarrollándose; sucede ahora, es vida y presente, no es una interpretación, el artista no representa un papel, experimenta y hace experimentar una vivencia. El arte de acción huye de la simulación, es lo contrario a la ficción o, dicho de otro modo, se aproxima lo más posible a la verdad, o al menos a eso aspira. Aunque vamos a tratar algunos ejemplos clásicos, el proyecto *Sposa in Viaggio* de Pippa Bacca supone un caso extremo, paradigmático y muy dramático de verdad u honestidad en la historia de la *performance*. Un trabajo valioso que merece la pena contextualizar y analizar con detenimiento. Supera ese límite difuso que tantas discusiones levanta sobre el concepto o anhelo de verdad en el mundo del arte de acción, frente a la representación más vinculada con el mundo teatral. Aunque esta afirmación posea infinitos matices.

EL CONCEPTO DE *VERITÀ*. LA HONESTIDAD EN LA *PERFORMANCE*

Volvamos al punto de partida, ¿qué significa verdad en el arte de acción? En un primer momento, como aproximación al concepto, podemos considerar que radica simplemente en no representar una ficción. Es la diferencia que existe entre vivir una experiencia e interpretar un papel. Lo que el espectador ve está ocurriendo, si el *performer* sangra es porque se ha cortado, las fronteras entre arte y vida son mínimas, si es que las hay. Cuando el 24 de octubre de 1975 Marina Abramović (Belgrado, 1946), en el desarrollo de la *performance Lips of Thomas* en la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria), se dibujó en el vientre una estrella de cinco puntas con una cuchilla de afeitar, la sangre que brotaba de su barriga no era ficción. Tampoco lo fue el corte que se hizo al romper un vaso o los violentos latigazos que se dio en la espalda. Durante las dos horas aproximadamente que duró la acción, la artista serbia sumió al público en una situación desconcertante y angustiosa. Aquello era de verdad, se estaba hiriendo, maltratando su cuerpo realmente.

La acción de Abramović no era ficción, era una realidad experimentada tanto por la artista como por los espectadores. Lo que nos traslada a otra experiencia creativa extrema, el caso de la conocida acción *Rape Scene* [Escena de violación] realizada en 1973 por Ana Mendieta (1948-1985) a raíz de la violación y el asesinato de una estudiante. Un proyecto que conecta tristemente con la biografía de Pippa Bacca [Figura 2].



Figura 2. Pippa Bacca hace autostop en Bulgaria durante el proyecto *Sposa in Viaggio* (2008). © Pippa Bacca.

La artista italiana murió en Turquía el 31 de marzo de 2008, el mismo día de su desaparición, según confesó su asesino, Murat Karatas. El cuerpo fue descubierto el 11 de abril. El responsable de su muerte, un desempleado de 38 años, padre de dos hijos, fue condenado a cadena perpetua, la máxima condena en el sistema legal turco. Sin embargo, no se esclarecieron todas las circunstancias del crimen, ni siquiera se detuvo a todos los participantes, «las pruebas forenses demostraron que no había actuado solo: en el cadáver había restos de semen y ADN de otra persona, a la que Karatas se negó a identificar» (Iriarte, 2012, s. p.).

Retornemos a la acción *Rape Scene*. Ana Mendieta, impactada por la violación y el asesinato de Sarah Ann Ottens —una estudiante de enfermería en el campus de la Universidad de Iowa—, exploró el tema de la violación. La artista cubana, que estudiaba en esa misma universidad estadounidense, invitó a sus amigos y compañeros universitarios a su apartamento. Al ver la puerta entreabierta, los invitados entraron en una habitación prácticamente a oscuras, en la que una única luz iluminaba a Ana Mendieta. Estaba semidesnuda, inclinada sobre una mesa, atada con una cuerda de pies y manos y cubierta de sangre. En el suelo había más restos de sangre y platos rotos.

La artista había creado un ambiente que desprendía violencia, una imagen dura en la que ella aparecía como víctima de una violación. Los asistentes «sin saberlo se convirtieron en intérpretes-cómplices de la misma violencia, la violencia de mirar, esa violencia que todas y todos ejercemos» (Ruido, 2002, p. 37). Ana Mendieta no estaba siendo realmente violada, no era el escenario real de una violación, pero trasladó al público toda esa violencia que ella sentía como real. Esa pieza está llena de verdad, ¿qué ocurre entonces? La verdad u honestidad aflora cuando arte y vida se dan la mano, el artista logra transmitir una emoción sincera, prescinde de filtros, y la fuerza del creador acaricia el alma del espectador.

Un caso opuesto, en este análisis enfocado en el concepto de verdad, es el de *Genital Panic* [Pánico genital] de Waltraud Höllinguer (n. 1940), artista conocida por el nombre de VALIE EXPORT. Creadora austriaca, referente del arte feminista, posee una obra muy destacada y fuera de cuestión con piezas como *Aus der Mappeder Hundigkeit* [Del archivo de la condición canina] y *TAPP und TASTKINO* [Cine de tacto], ambas de 1968, o *Body Sign Action* [Acción del signo del cuerpo] de 1970. Sin embargo, en el caso de *Genital Panic* de 1969, uno de sus trabajos más conocidos y una imagen icónica del arte de acción, sobrevuelan serias dudas de veracidad. La versión que ha pasado a la historia es que VALIE EXPORT entró en un cine de Múnich en el que se proyectaban películas pornográficas. Portaba una metralleta y vestía unos pantalones vaqueros con una abertura en la entrepierna que dejaba al descubierto su sexo. Se paseó entre el público, de fila en fila, amenazándolos con el arma, confrontando el sexo sumiso de la pornografía con el sexo desafiante y libre de la artista. Esta conocida versión, expuesta aquí a grandes rasgos, es fruto

de una entrevista de la artista en la revista *High Performance* (Askey, 1981). Origen del mito.

El recuerdo que ha quedado en el imaginario colectivo de VALIE EXPORT con el pelo revuelto, sentada con las piernas abiertas y un fusil en la mano, ha terminado sustituyendo a la versión real, si es que la hubo. Como indica Juan Albarrán (2019) «ninguna de las fotografías que se conservan y fueron publicadas en un sinnúmero de ocasiones, fueron tomadas durante la *performance* [...]. Hoy sabemos que en realidad posa en el estudio vienes del fotógrafo Peter Hassmann» (p. 49).

La conocida imagen fue tomada posteriormente y en otra ciudad. Su éxito reside en que fue muy reproducida, se hizo una gran edición en serigrafía a modo de cartel que fue pegado en la calle. Ocurriera o no la *performance*, esas fotografías de Hassmann a VALIE EXPORT, tituladas *Action Pants: Genital Panic* [Pantalones de acción: Pánico genital], se han convertido en unas imágenes de empoderamiento de la mujer, un símbolo feminista. Hasta el punto de que muchas artistas han reproducido o versionado la pieza. Entre las más destacadas, Marina Abramović con *Action Pants: Genital Panic* en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2005 o la luxemburguesa Deborah De Robertis (n. 1984), furtivamente en el Louvre en 2017, con su acción *Ma chatte, mon copyright* [Mi coño, mis derechos de autor].

Hoy en día, aunque se siga afirmando, sabemos que la historia del cine porno en Múnich con metralleta nunca ocurrió. En varias ocasiones, la propia artista ha negado la versión conocida de los hechos (EXPORT y otros, 2000). Philip Auslander (2006) propone dividir las imágenes en torno a la *performance* en dos categorías: la documental y la teatral. Explicado muy escuetamente, en la primera, entrarían aquellos documentos que describen la *performance* y sirven para testificar que realmente ocurrió, aportan una evidencia de su existencia. En la segunda categoría, la teatral, las *performances* se realizan exclusivamente con el objetivo de ser fotografiadas o filmadas, eliminando el evento presentado ante un público —como muchas piezas de Cindy Sherman o Matthew Barney— (Auslander, 2006). Aquí se incluirían lo que actualmente llamamos foto *performance*. La acción de VALIE EXPORT encajaría en esta categoría, eliminando obviamente la historia falsa, completamente innecesaria. Dentro de esta categoría teatral se incluiría lo que «podríamos llamar registros falsos, es decir, aquellos documentos que parecen corresponder a una *performance* que en realidad no ha sucedido nunca, como el célebre *Salto al vacío*, 1960, de Yves Klein» (Ayerbe & Cuenca, 2019, p. 7).

Entramos en un interesante pero muy farragoso terreno. ¿Es verdad lo que ocurrió realmente o se convierte en verdad lo que la sociedad afirma que es cierto? Al fin y al cabo, las *performances* son vistas en vivo por pocas personas, normalmente trascienden a través de fotografías, de videos, de la prensa o del testimonio de los autores y de los asistentes, todo con un fuerte componente de subjetividad.

Paradójicamente, parece que la ficción a base de repetirla puede convertirse en realidad, dando pábulo a una *performance* falsa, aunque sea solo en la imaginación de la sociedad. Pero, por el contrario, una *performance* real por exceso de repetición, puede caer en la teatralización y volverse ficción. Llegados a este punto resulta interesante abordar, aunque sea escuetamente, el concepto de repetición.

Muchos artistas de *performance* consideran que cada *representación* es una nueva obra y cada percepción individual del espectador supone una experiencia única, por lo tanto, no hay inconveniente en repetir una *performance* porque en realidad no se está repitiendo. Es obvio que cada espectador tiene una vivencia nueva, pero eso no justifica materializar la acción una y otra vez. El problema no radica en el público, sino en la coherencia del artista y en la intencionalidad original. No es un espectáculo que pueda representarse *ad infinitum*, ese momento ya pasó, el artista ya no es el mismo que concibió la obra, por lo que estaría realizando una actuación, no una *performance*. Sin duda, revivir una acción recurrentemente, puede hacer tambalear ese delicado concepto que hemos denominado *verità*. Pensemos en Chris Burden (1946-2015), haciendo la acción *Shoot* [Disparo] en 1971. Esta *performance*, tal vez su pieza más conocida, fue llevada a cabo durante el apogeo de la guerra de Vietnam. Burden cita a un grupo pequeño de amigos en la galería F Space de Santa Ana, California, y hace que un asistente le dispare, a una distancia aproximada de cinco metros, con un rifle calibre 22 en su brazo izquierdo. ¿Qué sentido tendría volver a realizar esta *performance* en otro contexto histórico?

Estrella de Diego (2015), en una publicación reciente sobre el arte desde la segunda mitad del siglo xx, menciona cómo en el contexto de la exposición retrospectiva de Abramović, celebrada en 2010 en el Museum of Modern Art (MoMA) (*Marina Abramović: The Artist Is Present* [Marina Abramović: la artista está presente]), una serie de artistas repitieron algunas de sus *performances* míticas. En concreto, habla de *Imponderabilia* y de que «el efecto cambia cuando una *performance* se repite con actores» (De Diego, 2015, pp. 130-131). En trabajos como este de Abramović brota la sensación de actuación, no de vida. Se pierde esa *verità*, que venimos apuntando; Este no es el caso de Giuseppina Pasqualino di Marineo, nombre real de Pippa Bacca, sobrina del célebre Piero Manzoni (1933-1963). Pippa Bacca fue asesinada en Turquía, mientras se encontraba desarrollando el proyecto *Sposa in Viaggio*, alejada de la protección del sistema del arte. Se expuso para mostrar a través de una *performance* su visión fraternal de la humanidad, un enfoque que podría tildarse erróneamente de infantil o ilusorio, en un mundo donde la bondad llega incluso a ridiculizarse. Un trabajo profundamente honesto con su modo de entender la vida, honesto con ella misma, y por el que la artista falleció en 2008, a los 33 años. Una carrera fugaz pero intensa, que dejó una profunda huella en el mundo de la *performance* y marcó a una generación de artistas. Unos años más tarde, en 2012, ocurrió algo parecido con la pérdida del *performer* brasileño

Marcus Vinicius, con tan solo 27 años, en Estambul, Turquía. Esto deja en claro que la *performance* no es un juego y que la fuerte exposición personal, tanto física como emocional, puede hacer pagar un alto precio a los artistas.

ANÁLISIS DE *SPOSA IN VIAGGIO - BRIDES ON TOUR*

Sin duda, la tragedia confirió notoriedad, visibilidad, al proyecto. La celebridad que Pippa Bacca alcanzó repentinamente entre el gran público se debe a su aciago final. Aunque moralmente pueda ser reprobable, es algo bastante común en el arte. En relación con esto hay unas palabras de Marcel Duchamp (en Cabanne, 2013) muy esclarecedoras: «El artista sólo existe si lo conocen [...]. El artista hace algo un día y llega al reconocimiento mediante la intervención del público, la intervención del espectador; y así es como llega más adelante a la posteridad» (p. 90). La tragedia le puso el foco y remarcó el compromiso de la artista con su trabajo, el sacrificio subrayó el concepto de verdad, la *verità* de *Sposa in Viaggio*. Pero el valor de su trabajo no tiene nada que ver con la popularidad mediática, por sí mismo era una *performance* redonda y de gran belleza, con un tinte político y social muy interesante, planteado desde un enfoque bondadoso, poco común en el mundo del arte de acción, que suele tener un punto más ácido.

Centrémonos ahora en el desarrollo del proyecto. A grandes rasgos, como muy bien relató la periodista Irene Hernández Velasco (2008) en un artículo de prensa, tras conocerse la muerte de Pippa Bacca:

La idea de la *performance* era que las dos artistas atravesaran a dedo los Balcanes y recorrieran todo Oriente Medio hasta llegar a Jerusalén vestidas siempre de novias, de tal manera que los trajes nupciales se convirtieran en una especie de lienzo en el que quedara plasmada la experiencia del viaje [...]. Pero a finales de marzo, en Estambul, las dos artistas decidieron separarse transitoriamente. Silvia quería visitar pequeños pueblos en busca de bordadoras que dejaran en su vestido muestras de su arte. Pippa, por su parte, quería seguir lavando los pies a comadronas, un gesto simbólico que ya había realizado en otras etapas del viaje. Las dos amigas se separaron y quedaron en reencontrarse en Beirut el sábado 5 de abril (p. 6).

El proyecto *Sposa in Viaggio* está sustentado formalmente por dos elementos: el vestido de novia y el medio de transporte escogido. Como indicaron Pippa Bacca y Silvia Moro¹ en el comunicado de prensa difundido el día de su partida, 8 de marzo de 2008, «la elección de hacer autostop es una elección de confianza en otros seres

¹ Durante este estudio apenas haremos mención a la compañera de viaje de Pippa Bacca, Silvia Moro. Ello se debe a que existe poca documentación sobre su participación y tampoco hemos podido conversar directamente con ella. Aunque la hemos localizado y nos hemos puesto en contacto, no hemos recibido respuesta. Así que queremos respetar su voluntad de permanecer al margen, lo que por otra parte es comprensible, debido a la dura experiencia vivida.

humanos» (Pippa Bacca, 2012).² El público, en este caso, no era un espectador pasivo, se requería su intervención activa, de hecho, sin su interacción carecía de sentido todo el trabajo, lo que le confería a la *performance* un carácter más azaroso, espontáneo y participativo, como en un *gran happening*. Los encuentros con los ciudadanos de los diferentes países podían modificar el curso de la acción cambiando lo que habían preparado las artistas, y, de hecho, tristemente así fue.

El otro eje fundamental de *Sposa in Viaggio - Brides on Tour* es el vestido de novia. La idea le surgió a Pippa Bacca en la boda de su amiga Margherita Rotondi en 2006³. Le resultó llamativa la atención que le dedicaba y el esfuerzo que se hacía por un vestido que iba a durar un solo día. Las celebraciones de bodas se han ido exagerando en nuestra cultura hasta llegar, en muchos casos, al absurdo, y el traje de la novia suele ser, en esta exhibición social, uno de los actores principales.

Ella pensó hacer al revés, confeccionar un vestido de novia que sirviera para una larga experiencia. Una prenda que pudiera recoger la vivencia, que sumara recuerdos en cada jornada, que se desgastara por el uso, que se ensuciara, que se enriqueciera con todo el proyecto. Un compañero de viaje que se manchara con polvo, barro y sudor. Una prenda que solo pudiera quitarse para dormir y para lavarla, y que siguiera acumulando muescas por el camino. El vestido blanco de novia estaba destinado a convertirse en el elemento icónico de *Sposa in Viaggio*.

Pero no se trataba solo del testigo principal del proyecto. Era un vestido ideado como un uniforme de batalla en un terreno peligroso. Una indumentaria cargada de simbología para hacer autostop en lugares donde un extranjero no debería estar, para ver cosas y escuchar historias que deberíamos obviar.

El aire festivo y alegre que desprendía Pippa Bacca, que se ha tachado injustamente de ingenuidad, era simplemente fe en la humanidad. ¿Qué hay de malo en querer llevar un mensaje de esperanza, positividad y hermandad en países asolados por la guerra y la violencia? La novia es un símbolo positivo universal, que se asocia con la celebración de la boda, teóricamente, un momento de alegría y felicidad compartida. El proyecto *Sposa in Viaggio* quería trasladar una imagen que se alejara lo más posible de la de la guerra y la del sufrimiento. Portando paz en países en conflicto —o que lo habían estado recientemente—, conviviendo con mujeres y artistas de esos lugares, viviendo el día a día, viajando con ellos. Pippa eligió llevar zapatos blancos de tacón, símbolo de feminidad,

² «La scelta del viaggio in autostop è una scelta di fiducia negli altri esseri umani».

³ La mayor parte de la información descriptiva sobre el proyecto *Sposa in Viaggio*, ha sido extraída de la actual página web de la artista (<https://www.pippabacca.it>), gestionada por su familia y publicada en 2012, con posterioridad al fallecimiento de Pippa Bacca. Datos que coinciden, en gran medida, con la página original del proyecto, ya desaparecida (<http://bridesontour.fotoup.net>), que conservamos en nuestro archivo personal.

pero dolorosos e incómodos de usar, porque el camino para construir la paz requiere sacrificio. Todos los elementos esconden un fuerte simbolismo. No era candidez, era valentía; Pippa Bacca realizó una obra con una verdad profunda y conmovedora, que la envió de cabeza a la crudeza del mundo real, alejándose de la comodidad de museos y galerías y del amparo del mundo ficticio de la cultura con un público a favor, por lo general manso e inocuo [Figura 3].



Figura 3. Pippa Bacca en la cabina de un camión durante el proyecto *Sposa in Viaggio* (2008).
© Pippa Bacca

El objetivo de este trabajo era explorar y recopilar todos los testimonios posibles, recogerlos mediante videos, fotografías y textos en un diario. Buscaba el encuentro con diferentes culturas. Un proyecto con un fuerte tinte social y político que contradecía el concepto de frontera y de límite geográfico. Hacer autostop le brindaba un acceso privilegiado a la gente local, sin barreras sociales o culturales. El conductor que la recogía podía ser un trabajador de un banco, una familia que llevaba los niños al colegio, un mecánico con su furgoneta o un camionero. Para facilitar la comunicación con estos conocidos casuales durante la segunda mitad del viaje, que tenía previsto atravesar Turquía, Líbano, Siria, Egipto y Jordania, Pippa estudió árabe durante más de un año. Es innegable que *Sposa in Viaggio* partía de un presupuesto básico: la fe en el prójimo, la idea de que la gran mayoría de los encuentros iban a ser positivos, con personas buenas y amables. Asumir estas premisas es un requisito indispensable para lanzarse a hacer autostop en solitario.

La verdad de una obra artística a veces se encuentra en la realidad, en el exterior tangible, pero otras veces reside en la creencia del creador, algo mucho más sutil e íntimo. Como es fácil de imaginar, en un trabajo de esta magnitud, no se trataba solo de un viaje exterior. Este proyecto consistía principalmente en una peregrinación interior, cargada de valentía; es necesario creer en la Providencia, de alguna manera dejar que algo o alguien superior guíe nuestro viaje para emprender una *performance* así. Pippa llevó consigo durante el trayecto un cuaderno con el texto de *Dum pater familias* [Cuando Dios Padre], antiguo canto del peregrino, referencia del culto jacobeo durante siglos, encontrado en el *Códice Calixtino*, de mediados del siglo XII en un apéndice musical final, cosido al mismo tras las composiciones polifónicas (Solana, 2014).

Que portara este texto consigo refuerza la tesis de una peregrinación interior de Pippa Bacca. No era un viaje cualquiera, era el viaje que le daba sentido a su existencia, una experiencia vital llevada a cabo mediante el arte, fusionando arte y vida completamente. Ofreciendo al mundo su verdad sincera, lo que podía conllevar un sacrificio. El *Dum pater familias*, también conocido como *Himno de los peregrinos* o *Canto del Ultreya* (Solana, 2014), es un texto que en sus primeros versos, del séptimo al décimo, habla del martirio de Santiago, profético en cierto modo: *Primus ex apostolis / Martir Jerosolimis / Jacobus egregio / Sacer est martyrio* [Primero entre los apóstoles / Martirizado en Jerusalén / El insigne Santiago / Fue santificado en su martirio].

Retomemos el tema del vestido. El vestido de novia de Pippa se componía de tres partes: una capa, una chaqueta delgada y ajustada, y una falda grande. La capa, hecha de dos piezas de lino, servía como abrigo y para que la artista secara los pies durante sus acciones de lavado de pies a comadronas o parteras. Un gesto de entrega y de reconocimiento a las personas que ayudan a traer vida al mundo, que Pippa Bacca realizó en diversas ocasiones durante el proyecto [Figura 4].

La falda tenía forma de lirio, símbolo de pureza e inocencia, y cada una de las once capas que la componían representaba un pétalo, en representación de los once países que iban a atravesar Pippa Bacca y Silvia Moro durante su ruta (Eslovenia, Croacia, Bosnia, Serbia, Bulgaria, Turquía, Líbano, Siria, Egipto, Jordania e Israel). En ciertos lugares de la falda se podían observar las estrellas de la bandera de Bosnia y la luna de la turca, el tablero de ajedrez croata y las montañas de Eslovenia, lo que resaltaba el carácter multicultural del proyecto. El vestido evidenciaba la intención de realizar un viaje de hermanamiento, vulnerable y sensible, abierto a las desigualdades y a los problemas de las sociedades que planeaba visitar.



Figura 4. Pippa Bacca, prueba del vestido antes de partir (2008). Fotografía de Danilo Borrelli. © Pippa Bacca

El vestido de novia es también un elemento icónico en el trabajo de Beth Moysés (São Paulo, 1960), artista brasileña con la que conecta el trabajo de Pippa Bacca. Formalmente comparten un universo femenino, delicado y elegante. Una pieza clave, que seguramente conoció Pippa Bacca, es *Memória do afeto / Memory of affection* [Memoria de afecto], del año 2000, *performance* realizada el 25 de noviembre, Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. En ella, 150 mujeres vestidas con trajes de novia blancos desfilaron por la avenida Paulista, una de las calles principales de São Paulo. Mientras caminaban iban arrancando pétalos de rosas. Al final de la acción, en una plaza pública, enterraron los tallos, sin pétalos, ya solo con las espinas.

Es curioso comprobar cómo el mismo elemento, el vestido de novia, con toda su potencia visual y semántica, posee significados completamente distintos en cada artista. Pippa Bacca habla de la novia festiva, la que porta felicidad y esperanza, la del comienzo de una nueva vida, la novia que celebra, llena de alegría. Beth Moysés desmitifica el amor romántico, habla de otro momento, el velo ya ha sido rasgado, el vestido manchado y las flores se han ido marchitando. La artista brasileña trabaja «con esa terrible memoria común del sufrimiento, generando, con actuaciones públicas, una especie de purgación del dolor en la que se vislumbra una fuerte connotación autobiográfica» (Hermoso-Espinosa García, 2015, s. p.). Las acciones sirven para ahondar en una problemática, para sanar heridas de las participantes y liberarse, en un ritual colectivo, además de darle visibilidad y combatir con ello el problema de la violencia hacia la mujer.

Como se expone en el apartado dedicado al nacimiento del proyecto, en la web de la artista que actualmente gestiona su familia (2012), se confeccionaron cuatro vestidos de novia, dos para cada una de las artistas, diferentes entre sí respetando las necesidades e ideas de Bacca y Moro e interpretando sus diferentes personalidades. Ambas prendas fueron concebidas por el director artístico de la marca Byblos, Manuel Facchini. Una de las copias de cada artista permanecería intacta en Italia, la otra iría acumulando vivencias. A su regreso estaba previsto exponer los cuatro vestidos en la Byblos Art Gallery de Verona, junto a fotografías y videos del viaje, estableciendo una interesante comparación entre las prendas nuevas y las usadas, las que estaban por estrenar y las que habían sido vividas, con numerosas evoluciones sufridas durante el trayecto, con la pérdida del inocente candor para enriquecerse y convertirse en soporte y testimonio.

CONCLUSIONES

El triste final de la artista italiana hizo, lógicamente, que el proyecto no llegara a su conclusión. Sin embargo, más allá de la tragedia indiscutible que supuso, tuvo una utilidad inesperada y muy benigna. Sirvió como acicate involuntario para movilizar a la sociedad turca. No sabemos si trajo paz durante el proceso, suponemos que sí, pero sin duda fue de gran ayuda después. Su muerte sacó a la luz el grave problema de la violencia contra las mujeres en este país. Turquía, como tantos otros países, posee una cultura de la violación que va más allá de la agresión a una mujer extranjera, que pasa por todo tipo de aberraciones como el incesto, la violación intrafamiliar o el abuso sexual en el matrimonio. Actos que muchas veces son silenciados por la tradición y la familia, y consentidos debido a la dejadez del Estado y el desinterés de la justicia. El asesinato y la violación de una artista extranjera, con toda la potencia mediática que ello supuso, impidió una política de silencio, como tantas otras veces, y fue el detonante que terminó con la paciencia y la resignación de la sociedad, hasta el punto que «a día de hoy Pippa Bacca, se ha convertido en un símbolo de liberación para las mujeres turcas» (Mayordomo, 2019, s. p.). Para Pippa Bacca este proyecto supuso un sacrificio real, haciendo aflorar la versión más comprometida del arte de acción. *Sposa in Viaggio* es arte ligado al activismo político y social desde una mirada bondadosa, en un mundo no tan bondadoso [Figura 5].

Ana Mendieta obligó a mirar a los espectadores en *Rape Scene*, no pudieron dejar pasar esa violación. Había ocurrido, era real, y se materializaba de nuevo. La artista reflexionaba con esta acción sobre la violencia hacia la mujer y el papel impasible que demasiadas veces adopta la sociedad. Pippa Bacca, con la *performance Sposa in Viaggio - Brides on Tour*, reacciona ante la violencia de mirar sin ver, de observar sin ninguna profundidad, insensiblemente, como hacemos con tantos hechos desagradables que ocurren a nuestro alrededor. La artista italiana busca potenciar esa fraternidad que nos une como seres humanos, que nos conecta al

mundo, independientemente de la raza o de la religión. Y dentro de esta conexión, quiere fomentar especialmente la solidaridad entre mujeres, una mirada femenina valiente pero cargada de amor, que nos aleja del modelo egoísta impuesto en la actualidad. Su sacrificio, por desgracia, puso el foco en lo mucho que le queda al feminismo por conquistar. Reitera, una vez más, que en el arte, desde el siglo pasado, con nombres como Adrienne Fidelin, Lee Miller, Meret Oppenheim, Elsa Hildegard Plötz, Carolee Schneemann, Gina Pane, Hanna Wilke, VALIE EXPORT, Rebecca Horn, Annie Sprinkle, Cosey Fanni Tutti o la propia Mendieta, el cuerpo de la mujer se ha convertido en el territorio de combate por excelencia.



Figura 5. Persona que acogió a Pippa Bacca durante el trayecto colabora haciendo el cartel para la etapa siguiente (2008). © Pippa Bacca

REFERENCIAS

- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo*. Madrid, España: Cátedra.
- Antmen, A. (2010). Performing and Dying in the name of World Peace: From Metaphor to Real Life in Feminist Performance [Performar y morir en nombre de la paz mundial: De la metáfora a la vida real en la performance feminista]. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2(1), 59-64.

ARTÍCULOS

Askey, R. (1981). Ein Interview mit VALIE EXPORT [Una entrevista con VALIE EXPORT], *High Performance*, 4 (1), 80.

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation [La performatividad de la documentación de la performance]. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.

Ayerbe, N. y Cuenca, J. (2019). El selfie como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción. *Papeles del CEIC*, 2 (213), 1-16.

Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid, España: This Side Up.

De Diego, E. (2015). *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo xx*. Madrid, España: Cátedra.

Export, V., Weiner Longhauser, E. y Fleck, R. (2000). *Valie Export: Ob/De+Con(struction)*. Los Ángeles, Estados Unidos: Santa Monica Museum of Art.

Ferrer, E. (2017). *Performance y utopía*. Murcia, España: CENDEAC.

Hermoso-Espinosa García, S. (16 de julio de 2015). Entrevista a la artista Beth Moysés [Entrada de blog]. Recuperado de https://www.homines.com/arte_xx/beth_moyses_entrevista/index.htm

Hernández Velasco, I. (20 de abril de 2008). El último viaje de Giuseppina. Asesinada por «confiar» en los demás. *Crónica N.º 653 de El Mundo*, p. 6.

Iriarte, D. (20 de abril de 2012). Cadena perpetua en Turquía para el asesino de la novia artista. ABC. Recuperado de https://www.abc.es/internacional/abci-condena-asesino-novia-artista-201204200000_noticia.html

Mayordomo, C. (2019). *Pippa Bacca*. Recuperado de: <http://conchamayordomo.com/2019/09/21/pippa-bacca>

Pippa Bacca. (2012). *Sposa in Viaggio – Bride on Tour*. Recuperado de <https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>

Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa, España: Editorial Nerea.

Solana, A. (28 de octubre de 2014). Dum Pater Familias o Canto del Ultreia [Entrada de blog]. Recuperado de <https://albertosolana.wordpress.com/2014/10/28/16-dum-pater-familias-o-canto-del-ultreia>

Torrens, V. (2007). *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca, España: Diputación Provincial.