

Carlos Tejo

POR UN ARTE-ACTIVO

## I. ACOMODADOS EN EL LABERINTO

En los inquietos años de lo que ya era una avanzada modernidad, el arte considerado *puro* cobijaba un conjunto de preceptos que luchaban por conseguir una codiciada autonomía en el controvertido paisaje de las disciplinas. En este sentido y concretamente desde la pintura, se reclamaban estrategias que vindicaban la utilización del soporte plano, la delimitación física del cuadro y otros desvelos de índole puramente formal, haciendo posible la defensa de una ortodoxia artística hoy en día injustificable<sup>1</sup>. Contrariamente, el paso de los años nos advierte que no solamente la expresión pictórica, sino una tendencia general en la producción cultural internacional exigirá una cartografía de entrecruzamientos, donde el préstamo, la contaminación y los movimientos asimétricos mantienen un evidente protagonismo; situación que como veremos en adelante acabará mostrando peligrosas fisuras.

Partiendo de este pensamiento general que aboga por un casi obligado sincretismo entre nuestros productos culturales –en ocasiones tan dogmático como las tácticas de la pintura antes

mencionadas— el contemporáneo *A, B, C* del arte de acción presentará grandes peligros; aspectos tan resbaladizos que nos parece importante reflexionar ahora sobre las maneras de esta práctica que con el comienzo del nuevo siglo ha cambiado significativamente sus formas. Parece entonces inevitable tejer una definición que pueda sosegar la incertidumbre provocada por un hacer que, ajeno a las categorías, se nutre de múltiples mecanismos expresivos. Sabemos, sin embargo, que todo intento de aclaración podría conformar un peligroso búnker de significado convirtiendo nuestro esfuerzo en una labor estéril, en un endele enunciado condenado a disolverse entre la enmarañada realidad artística que nos envuelve. Desafiando este arriesgado escenario, hemos descubierto numerosas aproximaciones que desde diferentes líneas de investigación intentan ofrecernos convincentes definiciones de esta compleja disciplina. Es así como, especialmente desde los agitados años ochenta, hemos encontrado un amplio abanico de formulaciones que podríamos situar entre dos grandes posicionamientos: un extremo alimentado por categóricos pronunciamientos que defienden una esencia casi *religiosa* de la acción y otro que articulará su estructura en base a ligeras teorías que identifican la performance<sup>2</sup>

como un espacio infinito donde todo parece tener legitimidad y vigencia. Complementando a una y otra opción, hemos podido escuchar voces que reclaman la práctica de la acción fuera de toda protección institucional, otras que defienden el carácter efímero como signo característico o aquellas que se empeñan en rechazar cualquier proceso performativo que tenga afinidad con lo teatral; con algo ya escrito de antemano. Como vemos, las tentativas de interpretación adoptan múltiples y dispares direcciones dando forma a un discurso difícil de contener en un corpus teórico delimitado: la corriente que podría articular un concepto se desborda continuamente. Pero no solamente encontramos discrepancias en el terreno teórico, incluso en la manera de presentar las acciones al público se aplican heterogéneas *puestas en escena*; formulas que en ocasiones enriquecen la propia acción y en otras potencian nuestra pérdida de interés debido a su escasa consistencia<sup>3</sup>. Inmersos en esta maraña de ideas y actuaciones hemos considerado oportuno abandonar enunciados estáticos para exponer nuestra preferencia por un tipo de acción que no se encuentre maniatada ni por la intransigencia de lo canónico, ni por la laxitud del todo vale. No obstante, sabemos que desde el indispensable esclarecimiento que debe acompañar a toda

hermenéutica esta *media tinta* podría parecer una postura cobarde. Dado nuestro lugar de nacimiento, habrá incluso personas que puedan encontrar una influencia solapada del desafortunado tópico que define al gallego como un ser indeterminado que en una escalera nunca se sabe cuando sube y cuando baja. Superada la presión psicológica que nos produce el dicho popular, hemos preferido sortear el riesgo inmanente a todo análisis de la performance y con ello esquivar la posible imprecisión de lo que una definición cerrada pudiera excluir. Sin embargo y para escapar de un posicionamiento que se pueda interpretar como una falta de compromiso por nuestra parte, vamos a intentar aclarar a continuación algunas cuestiones que rodean al arte de acción y que por su trascendencia limitan con otras problemáticas del arte contemporáneo. Y ya de paso, subir con decisión unos cuantos peldaños...

Como ya hemos comentado al iniciar este escrito, la condición diversa del arte –con mayor insistencia después de la segunda mitad del siglo veinte– podría facilitarnos una airosa salida al complejo galimatías meticulosamente construido por la exégesis de una práctica que paradójicamente parece indefinible. Alu-

dir al carácter multidisciplinar y contingente de la performance contemporánea, apoyándonos en el imparable big bang que parecen experimentar las zonas de fricción entre las disciplinas de la producción artística actual, sería como encontrar el extremo del famoso hilo de Ariadna. Pese a que por fin podríamos salvarnos del temido Minotauro, esta fuga no nos parece lo más oportuno. Proponemos por lo tanto, desechar esta posibilidad y comenzar a caminar con cautela ya que esta orgía de las categorías a menudo nos descubre una senda de difícil acceso. En relación con esta idea, pensemos por un momento que llevamos ya más de cuarenta años poniendo en práctica toda suerte de mestizajes y aun reconociendo un giro esperanzador en los productos culturales que parte de la crítica ha denominado posmodernos, sospechamos que desde los últimos lustros del siglo pasado se comienza a perder buena parte de ese necesario interés, firmeza y frescura aportados por los clásicos de los cincuenta y los sesenta<sup>4</sup>. Hoy en día la desgastada bandera de *lo multidisciplinar* y otras problemáticas relacionadas con el propio mercado del arte, no sólo no han conseguido integrar el arte con la vida sino que lo han convertido en una práctica que para la mayoría de los ajenos espectadores no produce ningún tipo de rendimiento. Se

origina entonces un arte ruidosamente contaminado, una producción cultural que en muchos casos desemboca en una masa compacta sin personalidad<sup>5</sup>. Acomodados en el laberinto, seguimos sin saber hacia dónde debemos tirar. La situación tiende a complicarse cuando realmente nos percatamos que el vórtice de este ciclón no se encuentra solamente en la probable inestabilidad de los diferentes medios empleados en la performance o en las trampas de un insaciable mercado; sino más bien en cómo se producen, distribuyen y reciben las distintas manifestaciones culturales generadas en nuestra *sociedad del bienestar*. No parece encontrarse solución ni en ciertas tribunas institucionales que de una u otra forma condicionan la selección y la recepción, ni en los discursos alternativos que –si realmente lo son– están condenados a desaparecer.

Al hilo de estas reflexiones, podría resultarnos interesante tener más en cuenta algunas dinámicas derivadas de prácticas periféricas asociadas por lo general a contextos con graves problemáticas a nivel económico, político y social. Precisamente, la urgencia que provoca este complejo tejido se acabará convirtiendo en beneficioso motor de muchas de las propuestas interesadas en

iluminar todo tipo de penumbras. Posicionados en *lo otro* y disculpando el necesario desarrollo teórico que implicaría todo acercamiento en profundidad al arte producido desde los márgenes, sí podemos afirmar que muchos de los productos culturales que flotan apartados de los grandes centros de dominación presentan acertadas estrategias discursivas que saben cómo rescatar aquellos principios éticos que en la década de los sesenta y setenta dinamitaron los cimientos de un anquilosado arte internacional. Evitando que esta comparación se identifique con la eterna cuestión de la mimesis o con el consabido *retraso* cultural de la colonia, nos gustaría resaltar que parte de los relatos nacidos fuera del *mainstream* están contribuyendo intensamente a que el cardinal binomio arte-vida conserve aún entidad y validez. En este sentido y sin olvidar que la voracidad del mercado internacional acabará convirtiendo esta energía en un patético museo, podemos todavía asegurar que el arte de acción desarrollado en estas latitudes sigue participando como un efectivo interlocutor social. En ocasiones, incluso retroalimenta a la producción internacional, funcionando como un efectivo antídoto contra la condición pusilánime que trasparentan algunas prácticas realizadas en la órbita de *lo desarrollado*<sup>6</sup>. Como contrapun-

to e incluso dentro de territorios extra-oficiales, el esquema occidentalista que rodea a determinadas estructuras donde la performance mantiene un crucial protagonismo, contribuye a la construcción de vastos espacios de desasosiego. Nuevamente desanimados, vemos como la práctica de la acción comienza suavemente a integrarse en esa peligrosa homogeneización a la que antes hacíamos referencia, perdiendo progresivamente mucho del interés que despertaba otros años, en otros círculos<sup>7</sup>. ¿Quizás deberíamos comenzar a intranquilizarnos por el éxito arrasador de la tele-basura o por la dictatorial uniformidad cultural que imponen industrias como la factoría hollywoodiense?

Hechas estas observaciones, hemos decidido priorizar un tipo de performance que, alejado de cualquier imposición de moda o mercado, se construya en base a un trabajo verdaderamente riguroso por parte del artista. Al lado de esta premisa que, dada su preocupante ausencia creemos oportuno recordar, concederemos un papel destacado a dos elementos que bajo nuestro parecer proporcionan a la acción un carácter singular que nos interesa: el tiempo, entendido como un mecanismo vivo compartido entre el artista y el espectador y el uso del cuerpo como

soporte esencial de aquello que está pasando<sup>8</sup>. Por otro lado, la herencia de lo que en otro tiempo fue una indómita expresión, permite que la performance pueda construir significado fuera de los espacios institucionalizados del arte, traspasando los reducidos límites que presentan otros modos de hacer. Esta última apreciación nos parece sumamente interesante pues pudiera llevar implícitas consecuencias tan esperadas como la definitiva desacralización de la práctica artística, la derrota de la autoría o el cuestionamiento de la representación tradicional; posibilitando la aparición de contenidos que puedan realmente abrigar alguna función o vigencia. Del mismo modo, la esnob actitud de muchos artistas podría verse menos justificada interrogando la pertinencia del actual *establishment* del arte, facilitando una esperada popularización no populista ya defendida desde ciertos sectores de la cultura muchos años atrás<sup>9</sup>. Así mismo, es importante advertir que integrando la acción dentro del ámbito académico ésta gana un nuevo territorio escasamente explorado en Galicia. En esta excepcional situación, la presencia de este tipo de manifestaciones originará una beneficiosa relación simbiótica ofreciendo a menudo excelentes resultados. En este sentido y gracias al esfuerzo de todos, la universidad se convertirá

así en un espacio plural y abierto, un terreno donde además de debatir y transmitir conocimientos mediante el enriquecedor ejercicio de la investigación y la docencia se abren otras ventanas a través de procesos creativos como el que hoy centra nuestro interés.

## II. SOBRE EL TIEMPO Y EL CUERPO

Como ya hemos apuntado anteriormente, el tiempo –o más concretamente el tiempo psicológico o el tiempo de la conciencia– se nos confirma como un elemento cardinal en el proceso de construcción de la performance, funcionando de manera similar a una cinta transportadora que circula incansable por epicentro de un *ahora* irrepetible. Sin relacionar este hecho con un estado *excepcional* de la producción artística, sí reconocemos que ello establece una particular proximidad entre el emisor y el receptor; posibilitando la aparición de un contexto que conduce a la acción hacia el intenso espacio de la vivencia compartida. Será precisamente esta presencia de un tiempo que contradictoriamente deja de ser un mecánico-tiempo para convertirse en sustancioso alimento de nuestro presente, lo que en ocasiones

se produce en el lugar de la acción. Del mismo modo, este *imaginarse el tiempo* como un estado placentero en continua metamorfosis, como algo –en definitiva– liberador, permitirá vencer el cansado estatismo que en ocasiones subyace en la recepción de otro tipo de discursos, posibilitando un fértil diálogo entre el productor y una activa concurrencia. Además, resulta interesante no olvidar que la magnitud temporal en la performance dejará de entenderse como un proceso pasado para convertirse en un presente continuo, ofreciéndose como material que el artista puede moldear a su antojo. Descubrimos entonces una magnífica herramienta expresiva realmente despreocupada de una mera fabricación objetual; hecho que establece una estimulante distancia frente a soportes más convencionales como la pintura, el vídeo o la fotografía. Así, el tiempo y sus diferentes modos de percepción estarán integrados como partes privilegiadas de la acción, edificando un locus singular donde seremos testigos directos de sugerentes cambios en la sensación que nos produce el avance vertiginoso de las agujas de nuestros relojes.

Centrándonos ahora en el uso del cuerpo, nos gustaría advertir que no deberíamos asimilar su importancia como un rasgo ex-

clusivo del arte de acción sino como una estrategia creativa vindicada desde numerosos ámbitos de la práctica artística contemporánea. Desde esta afirmación, proponemos entender este común denominador como consecuencia de una serie de importantes mutaciones en campos tan esenciales como la antropología, la filosofía, la medicina o la sociología; parcelas del saber que han estimulado la exploración constante de nuevas cartografías para la producción artística. Ya desde finales del siglo diecinueve y tras las valiosas aportaciones de pensadores como Nietzsche y Freud fundamentalmente, el alma dejará de percibirse como una entidad aislada de la carne, presentándose como un ingrediente indisociable de nuestra propia corporeidad. Todo ello permitirá entender lo físico como una sustancia permeable que interactúa con el plano mental, siendo prácticamente imposible –sobre todo en las sociedades occidentales y su radio de influencia– pensar el dolor, el placer, la alegría o el hastío como sentimientos aislados de nuestra propia carne. El cuerpo material y el cuerpo espiritual se fundirán inevitablemente en un todo, dando mayor sentido a un periplo que se inicia con el nacimiento y se consuma con la muerte. Reflexionando a partir de este planteamiento, parece lógico que la representación contemporánea de nuestra

propia fisicidad abandone la conflictiva dualidad alma-cuerpo, convirtiendo el *envoltorio* que nos define en un nítido reflejo de factores económicos, políticos y culturales contenidos en las diferentes sociedades que pueblan y han poblado nuestro planeta desde el principio de los tiempos hasta la actualidad. En relación con esta observación, episodios tan trascendentales como la barbarie generalizada tras las dos guerras mundiales, la terrible crisis del sida o el punto de inflexión marcado por sucesos como el once de septiembre, se convertirán en activos acontecimientos que originarán otras estructuras sociales y, por ende, otros cuerpos. Asimilando las múltiples secuelas de estas sacudidas, el ser humano modificará forzosamente su propia apariencia poniendo en práctica toda suerte de herramientas que –sobre todo en la contemporaneidad– descubren una representación cómoda en la fragmentación, la ambigüedad o la ocultación.

Deudores de las interesantes aportaciones propuestas desde el campo de la antropología y la sociología del arte, debemos reconocer una *experiencia física* del cuerpo entendida como un significante en continua alteración<sup>10</sup>. Atendiendo a este enunciado, nuestro cuerpo negará una única catalogación general

permitiendo la influencia de un conjunto heterogéneo de dinámicos agentes que modificarán nuestra epidermis al tiempo que dirigirán nuestro comportamiento social. Ya centrados en la modernidad, estas estructuras sociales estarán profundamente condicionadas por arcaicos patrones de conducta que han sido cuestionados a posteriori desde algunas plataformas donde se desarrollaba el arte de acción, la práctica cultural periférica, un luchador arte hecho por mujeres o el ámbito de lo *queer*, entre otros comportamientos de resistencia. Estos patrones –estudiados profundamente por autores como Foucault y también sugeridos desde el constructivismo en sociología, o desde la negación de la *conducta natural* sostenida por Marcel Mauss– tendrán una importancia capital a la hora de modelar nuestro comportamiento social, generando la aparición de diferentes *sujetos* que conformarán esa variada cartografía de lo corpóreo a la que antes nos referíamos.

A partir sobre todo de la década de los sesenta y sus grandes convulsiones entrarán en juego nuevas situaciones que a su vez propiciarán la aparición de otras categorías para el cuerpo, presentándonos –y en esto la irrupción de la imagen ha jugado un

papel fundamental– fuertes contrastes que serán difíciles de olvidar: un denso tráfico iconográfico circulando atropelladamente entre los horrores del napalm, la glamourosa vida de las estrellas norteamericanas o el hambre de América Latina conviven ahora en un mismo escenario<sup>11</sup>. Esta sobresaturación de la imagen y su constante visibilidad en importantes medios como la televisión, el cine o la prensa escrita, le concederá un protagonismo inusual a lo corpóreo en aquellas sociedades con un cierto nivel de desarrollo. En este sentido, la cultura de masas comenzará a ganar presencia en amplios círculos de población y a ser un importante *caldo de cultivo* para las propuestas que empezaban a inundar el convulsivo panorama cultural de la época. Esta condición, ayudará a consolidar una defensa del cuerpo como vehículo ideológico de la producción cultural, siendo reclamado como eje vertebral desde categorías tan importantes como el performance. Ya en los setenta, hablar de acción significará hablar del cuerpo como espejo de la expresión íntima del creador. Las inteligentes propuestas de autoras como Carolee Schneeman, Lygia Clark, Gina Pane o hacia al final de la década, Ana Mendieta, lo testifican. Desde este momento, la fecunda relación que se establece entre el cuerpo y el arte de acción, no

se corresponderá con un supremo acto individual de creación sino que posibilitará un espacio abierto para las preguntas, las propuestas o las combativas resistencias<sup>12</sup>.

### III- CONTENIDOS

Para finalizar, proponemos un breve recorrido por los diferentes discursos que han integrado estas jornadas de arte de acción y que en mayor o menor medida sintonizan con las observaciones que hemos estado desarrollando hasta el momento.

**La tempestad** de **Andrés Senra**, abrió con energía esta tercera edición de *Chámalle X*. Aprovechándose quizás de la claustrofobia que produce un reducido habitáculo en los sótanos de la facultad, su relato nos presenta de modo obscuro, irónico y descarnado situaciones cotidianas que reflejan algunas de las lamentables lacras de nuestra sociedad. Amparado por un oxigenante sentido del humor Senra ridiculizará y cuestionará sin descanso la dañina intransigencia política, la indecencia moral de la tele-basura o los intrincados vericuetos de un sexo reprimido. Recordándonos el magnífico trabajo de autores tan dispa-

res en el uso de los soportes como Sherman, Anthony Goicolea o Hoogerbrugge, Andrés adoptará una sucesión de esquizofrénicas personalidades que lo conducirán desde la más absoluta sumisión al más intolerante fanatismo. De este modo, comprobamos como en un espacio corto de tiempo el artista lame con esmero nuestros zapatos, nos ofrece con lujuria sus nalgas o nos ofende con una agresiva pose hitleriana. Los asistentes a la acción [a los que previamente se les dio una linterna para alumbrar el oscuro recinto] deben seleccionar con cuidado el objetivo de su luz ya que son muchos los detalles que nos llaman la atención en este espacio minuciosamente planificado. Habitamos un escenario artificial donde junto a inquietantes videoproyecciones, provocadores autorretratos fotográficos, dibujos que circulan alrededor de comprometidas visiones del sexo o lo que parece un opresivo entorno familiar, conviven otros ornamentos domésticos de un marcado gusto *kitsch*. Al conocer su trayectoria es fácil advertir que este particular *set* no hace sino retomar parte de las principales obsesiones que persiguen a Senra ya desde trabajos como *Semióticas del wc*, *After Be Fucked II* o *Cuando murió mi padre*; propuestas que desvelan un universo personal especialmente comprometido en conceder especial re-

levancia a un abanico de sentimientos y posibilidades fuera de lo canónicamente establecido.

**Entregas**, de la artista gallega **Ana Gil**, ha sido el segundo de los trabajos presentados. Iniciando un calculado ritual, Ana entra en la sala dirigiéndose a una pequeña mesa redonda sencillamente cubierta con un artesanal mantel blanco. Nada se improvisa y todo parece discurrir conforme un milimétrico guión. Sobre la mesa, una botella de vino tinto y una copa. Descorcha la botella y con parsimonia se sirve generosamente. Lo cata despacio, observa detenidamente su color, recreándose en cada paso del ceremonial que pronto nos convertirá en profanadores de un espacio íntimo. Poco a poco, su intachable vestido blanco se metamorfoseará en un conjunto de torpes manchas producidas cuando los espectadores introducen sus dedos en la copa de vino y dirigen éstos hacia su cuerpo. Sin embargo, frente a lo que podría parecer un sacrificio, encontramos una entrega consentida descubriendo que la autora sabe cómo llevar las riendas del juego para ser la *víctima* de quien verdaderamente le apetece. Desde este posicionamiento la artista no desarrollará un rol pasivo, tomando la iniciativa y eligiendo en todo momento quién puede manchar su inmaculada

presencia. Trago tras trago, Ana Gil irá ganando presencia. Especialmente interesada en la acción como resistencia, define un cuerpo fuera del arquetipo de feminidad vulnerable, conquistando todavía mayor protagonismo cuando la artista sale al espacio público y se hace fuerte entre los viandantes.

Con **Vostede está baleiro**, del también gallego **Roi Fernández**, el espacio urbano empapa la performance, presentando un escenario abierto donde todo puede ser viable. Roi comienza su recorrido casi en solitario. Vestido con un elegante esmoquin negro y paradójicamente descalzo, tira con esfuerzo de un típico carro de supermercado en el que destaca, entre grandes bolsas de basura, un anticuado televisor. Mientras camina, mostrará especial interés por convencionales parejas que pasean felices su preciado retoño. Tímidamente se acercará a ellos. Deteniéndose a su lado, intentará establecer un imposible paralelismo entre su persona y lo que para el artista podría ya funcionar como un patrón de *familia-clase-media-heteronormativa*. En estos gestos, encontramos los primeros guiños; casi podríamos decir la esencia del contenido fundamental de su trabajo. De ahora en adelante su narración nos enfrentará con las trágicas secuelas derivadas de la idiotez de

una población manipulada por un poderoso y dominante universo mediático.

Ya detenido en la emblemática plaza de la Peregrina, Roi construye testarudamente una primitiva estancia con piedras, arena y una silla. Mientras tanto, un molesto e incesante ruido del televisor consigue hacerse con el protagonismo. Pasado un tiempo, observamos la sutil presencia de un pequeño soldado de juguete que zigzaguea por el suelo, desafiante. Percibimos entonces otro sonido, mecánicos ecos que imitan ráfagas intermitentes de disparos. La televisión como metáfora de alienación y sumisión sigue condicionando gran parte de la performance, recordándonos la peligrosidad política que este medio encierra cuando nos amenaza con un “interesado efecto de realidad”<sup>13</sup>. Dentro de este ambiente adulterado seremos testigos de un infructuoso y repetido grito del artista hacia el soldado; un estéril monólogo que será capaz de reflejar desde pequeños conflictos personales hasta grandes y trágicas batallas. Pese a lo evidente, **Vostede está baleiro** sabrá alejarse inteligentemente de esta lectura inmediata y desde una plataforma más amplia cuestionar el maquiavélico mecanismo que fortalece al sistema dejándonos a todos sin esca-

patoria. Mediante el empleo de una comprometida ficción frente a la intransigencia de la supuesta verdad testimonial de los *mass media*, esta *acción de ferrado*<sup>14</sup> defenderá sin descanso la capacidad individual para decidir; aquello que nos permite alejarnos de la triste uniformidad que nos rodea y evitar de este modo la amenaza constante de un infinito vacío.

La presión física y psicológica que en muchas ocasiones soporta el sujeto femenino como consecuencia de las imposiciones de una estancada estructura patriarcal centrará el interés de la performance titulada **Gimnasia pasiva**. Esta acción fue presentada por el colectivo conocido como **As 3 Marías**, compuesto por **Andrea Costas Lago, Elena Gómez Dahlgren, Eva Martínez Villar y Patricia Valverde Esteiro**. Reforzando la presencia y calidad de las propuestas realizadas desde el contexto cultural gallego, este joven grupo se siente realmente cómodo a través de la práctica de la acción, desarrollando con intensidad y rigor un trabajo excelentemente articulado; un hacer que busca una comunicación directa especialmente interesada en cuestionar determinadas parcelas que desde conservadores sectores de nuestra sociedad se asumen como inquebrantables. En sintonía con tra-

bajos anteriores como **A boa vida**, esta acción se compromete con la denuncia sin por ello recurrir a la incómoda evidencia, priorizando una imagen desprovista de barroquismos, profundamente impactante. El proceso es largo, podríamos decir que incómodamente prolongado. Desde el primer momento, los cuerpos de dos mujeres dan la espalda al público cubriéndose desde la cabeza hasta la cintura con una especie de saco negro, indumentaria que nos recuerda los crueles métodos aplicados en las torturas carcelarias. El resto de su cuerpo permanece desnudo, semi-oculto por unas medias de malla. Escrupulosamente inmóviles, esperan. Transcurridos unos interminables minutos, entran en escena dos mujeres impecablemente vestidas. Demostrando un hacer *profesional*, ajustarán en los glúteos de sus compañeras pequeñas terminales que conectadas a un ordenador provocarán a través de descargas eléctricas el movimiento involuntario de los músculos<sup>15</sup>. Este conjunto de situaciones conformará el núcleo de una performance que durante sus catorce minutos de duración convertirá a lo corpóreo en soporte de una activa denuncia, situando en primer plano de contenido el papel subordinado que injustamente se impone a la mujer en nuestras *avanzadas* sociedades. Con una fuerza sobrecogedora,

cuestionarán la legitimidad del dolor como una vía para construir una estereotipada belleza femenina, un arquetipo que no hace sino fortalecer los canales de dominación masculina. No obstante y a pesar de la falta de salidas que parece destilar su discurso, acabamos descubriendo una esperanzadora ventana abierta. Así, las anónimas y pasivas efigies descubren finalmente su rostro en un inesperado desenlace, desconectándose con determinación de todo tipo de imposiciones.

A través de una interesante y prolongada trayectoria, la artista catalana **Maria Cosmes** se ha convertido en una referencia esencial al hablar de performance en el Estado español, manifestando un marcado interés en utilizar la práctica de la acción como una efectiva herramienta para relacionarse con el mundo y con las personas. Procedente del campo de la antropología, conducirá sus intereses hacia el estudio de las relaciones interpersonales, utilizando como soporte principal su cuerpo y la participación directa de lo que la autora prefiere denominar *audiencia*. Respondiendo a esta vocación por lo antropológico, Cosmes extraerá del ser humano y de la complejidad de sus actitudes la base sobre la que construye la mayoría de sus narraciones, demostrando

do una predilección por las series de acciones que se complementan y refuerzan entre sí. En este sentido, **Le Lien est rouge** podría entenderse como una voz comunicante, vinculando así el concepto fundamental de este trabajo con contenidos presentes en otro tipo de propuestas como *Encuentros fugaces*, *Un tra-go* o *Niños perdidos*. Como es habitual en los trabajos de María, la estructura que construye **Le Lien est rouge** es sumamente sencilla. Fiel a este ahorro de recursos, solamente necesitará la colaboración de un asistente que automáticamente se convertirá en parte imprescindible de la performance. Entre la artista y su colaborador, se interpondrán muchos metros de hilo rojo, hilo que terminará en sendas bobinas que cada uno de los participantes se introduce en la boca. Tras efectuar ágiles movimientos de la lengua, cabeza y tronco, la artista intentará atraer a un sujeto que oscilará desde la posición de víctima a objeto de deseo. No sabemos cuál de los dos estados acabará venciendo. Al igual que en el extenso ámbito de las relaciones, dependerá de lo que uno y otro se propongan.

Todavía alumnos de la facultad, **Tania Calzado Rodríguez**, **Olalla Cortizas Varela**, **María Castellanos Vicente**, **Juan José**

**Conde Fernández**, **Carolina Caluori**, **Sabela Correa Comesaña** y **David Crespo**, se unen para formar el grupo **Oriente-Accidente**. Ya desde la dicotomía que nos plantea su propio nombre intuimos una reflexión que pudiera circular alrededor de conocidos y peligrosos abismos muy presentes en pervertidos espacios de nuestra sociedad capitalista. Coincidiendo con esta suposición, pronto nos percataremos que la temática principal de su propuesta analizará con detenimiento determinados vicios que empapan nuestro contexto cultural y que conforman un estatu quo muy alejado de ese desconocido Oriente que integran en su propia denominación. Sin embargo y salvando la crudeza que encierra esta idea, Oriente-Accidente apostará por un magnífico sentido del humor como soporte exclusivo de su poética. Bajo este propósito, pondrán en escena un elocuente y cómico karaoke advirtiéndonos de los riesgos que encierran pandemias *primermundistas* como la insatisfacción, la soledad o la dictadura de un consumismo voraz. De este modo, el melancólico tema popularizado por Harry Nilson titulado “Without You”<sup>16</sup>, funcionará como una llamada de atención frente al peligroso constructo social que nos define desde hace ya algunas décadas; un modelo que describe sin descanso toda suerte de

fragmentaciones. Deudores de un *mainstream* posindustrial, estos creadores sustituirán sus cabezas por una sobria caja de cartón proponiendo este nuevo elemento como un hilo conductor que aglutina un monocorde pensamiento. Reforzando esta alienación mental, todos visten un vaquero y una camiseta blanca con un círculo rojo a la altura del corazón. Una ridícula escenografía, criticará la amoralidad de una consentida manipulación cultural promovida desde medios como la televisión o el mercado del disco o del cine.

La trayectoria de **Hilario Álvarez** demuestra un perseverante interés por la práctica de la performance y la búsqueda incansable de formulas que puedan autogestionar el arte de acción. En este sentido y sobre todo desde el año 1993, viene desarrollando una importante labor poniendo en funcionamiento interesantes proyectos como *La Oficina de Ideas Libres*, *Acción MAD*<sup>7</sup> o *Per amor a l'art*.

**Cabeza proyectora**, nos ha ofrecido una particular lectura de algunas de las propuestas Zaj que inundaron el panorama artístico en la década de los sesenta y setenta. Esquivando una intención historicista, esta acción arranca con la palabra Zaj proyecta-

da en la pared y acaba con la conocida frase de Walter Marchetti en la que se establece un inteligente paralelismo entre el propio grupo y la dinámica de un bar<sup>18</sup>. Dentro de este paréntesis, se repiten las imágenes que –de forma directa o indirecta– hacen alusión a clásicos referentes como Knizak, Cage, Ferrer o Hidalgo. Hilario comenzará su narración sentado de espaldas al público. Cada vez que las imágenes del proyector cambian, el artista realizará metódicamente una breve acción que versionará –como si de un espontáneo *ready-made* se tratase– las históricas propuestas que en su momento convulsionaron un estancado panorama artístico.

Ya casi finalizando esta tercera edición de *Chámalle X*, **Rosa Galindo** nos ha deleitado con una contundente propuesta. Impecablemente ejecutada, **"A través de la forma"**. *Performa*, articulará su estructura en base a dos partes bien diferenciadas entre sí. A pesar de esta dualidad, el contenido de su trabajo ha trasparentado una perfecta armonía, construyendo un poema visual y sonoro plagado de múltiples referencias procedentes de un sugerente universo particular. Desde lo íntimo, observamos cómo la trama narrativa de la acción se nutre de recuerdos situ-

ando en lugar preferente un conjunto de atropelladas palabras que intentan desesperadamente congelar el devenir del tiempo, la propia vida. Jugando con las diferencias entre *el ser* y *el estar*, ambos términos se contaminan en un hacer promiscuo, proponiéndonos un terremoto de significados: crear, originar, constituir, permanecer, quedar, resistir, tener, hallar, pertenecer, ocurrir... Este incansable caos gramatical se esforzará en fusionar el *ahora* con el *ayer*, el *yo* con el *tú*, el *aquí* con el *allá*. Formando parte de esta intangible trama, una gran vídeoproyección sirve de telón de fondo mostrándonos un trémulo retrato del bello paisaje canario. Ya dentro de lo que podríamos considerar la segunda parte de la performance, la artista abandonará definitivamente la palabra para –en absoluto silencio– esperar con tranquilidad sucesivas mutaciones de su rostro. A través de una proyección dirigida desde un ordenador, Rosa Galindo dejará de *ser* para ofrecerse como lienzo a un variopinto conjunto de identidades. Quizás entre este múltiple mosaico, acabará encontrando lo que realmente desea.

Para cerrar las jornadas de este año hemos tenido el honor de contar con la presencia del conocido y prolífico artista **Juan Hidalgo**.

Tantas líneas se han escrito sobre él que resultaría muy difícil intentar aportar algo nuevo en un texto tan breve como el que nos ocupa. Por ello, evitaremos relatar ahora sus innumerables aportaciones al campo artístico para centrarnos en la lectura de la propuesta que le ha traído hasta nuestra facultad.

Ante una sala atiborrada de público, Hidalgo nos ha ofrecido uno de sus ya clásicos *desconciertos*. Con el orden que dicta una partitura, el artista inicia un personal vía crucis, sustituyendo la cruz por una silla y la oración por un singular autocastigo. Descubrimos entonces un agnóstico proceder que podríamos relacionar con uno de los errores más desafortunados del ser humano: la constante equivocación. Aprovechándose de la reiteración como elemento compositivo, los estados anímicos que el artista transmite son muchos y se pueden percibir con claridad. Dolor, arrogancia, desfachatez, hedonismo o lujuria, son buenos ejemplos. Demostrando un gusto por la utilización de diferentes disciplinas, esta acción combina escritura y música como partes importantes de su estructura. De este modo, se paseará con una provocadora cartulina en la que confiesa no tener ideas, llamará insistentemente nuestra atención o nos confesará el deseo de un

---

placentero viaje hacia *el sur* que parece condenado al fracaso antes de la partida. Como acostumbra, lo conceptual se convierte en útil fundamental y el tiempo se articula como otro material más de la performance ayudando a construir un espacio único donde pronto seremos absorbidos. A medida que la acción avanza la atmósfera de la sala se llena de Juan Hidalgo, llegando con sobrecogedora facilidad al rincón más recóndito de nuestras emociones. Anímicamente trastocados, asistimos a un continuo desbordamiento de los límites disfrutando de la burlona trasgresión que plantea su discurso. Caetano y los vapores del ron se encargaron de hacer el resto.

1 Pensemos en la obra de críticos como Clement Greenberg y el trabajo de artistas por él defendidos como Jackson Pollock, Mark Rothko o Willem de Kooning, entre otros.

2 Nótese que no vamos a establecer ninguna diferencia de significado entre los términos *performance* y *acción*.

3 Sin entrar en valoraciones, recordemos propuestas recientes como IMAN en Vila Nova de Famalição; Portugal, eBent y *Kabaret Obert* en Barcelona, *Contenedores* en Sevilla, Festival ALT en Vigo o Acción MAD y Jamón-Kinkua en Madrid, entre otros.

4 Recordemos las lúcidas provocaciones del movimiento Fluxus o el impacto de propuestas como *18 happenings en 16 partes* [Allan Krapow], *Aliento de artista* [Piero Manzoni], *Antropometrías del periodo azul* [Yves Klein] o *Regocijo de la carne* [Carolee Schneeman].

5 Con estas afirmaciones no pretendemos negar el valor del generoso carácter inclusivo del arte de acción que ya desde las experiencias del dadaísmo, el surrealismo o el futurismo han sabido demostrar la eficacia que implica el uso simultáneo de diferentes soportes expresivos como el teatro, la poesía o la música. Del mismo modo y sobre todo a partir de los setenta del siglo pasado, nos gustaría destacar las valiosas contribuciones de procesos performáticos en otras disciplinas como el videoarte o la instalación.

6 En grandes núcleos urbanos de países como Argentina, México o Cuba es frecuente encontrarnos un arte de acción en el que la denuncia y la reflexión sobre su problemática sociopolítica se convierte en uno de los intereses fundamentales del proceso. Por otro lado, frente al espacio cerrado de la galería o el museo, con frecuencia se prefiere el espacio público como marco de encuentro entre el artista y

un activo receptor. En este sentido, recordemos la trayectoria del colectivo cubano Enema, el Encuentro Internacional de Arte de Acción desarrollado el pasado abril en la ciudad de Buenos Aires o las críticas propuestas del colectivo Mujeres Creando de Bolivia.

7 Es interesante recordar el artículo de Nieves Correa titulado: “En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector”. Entre otras preocupaciones, la autora ya vaticinaba esa peligrosa domesticación de la performance que nosotros planteamos como posible, alertando de su progresiva institucionalización a finales del siglo pasado. V. Nieves Correa, “En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector”, *Fuera de Banda*, núm. 5, otoño 1998.

8 En un texto anterior se explicaban las razones fundamentales que sostienen la línea general de las jornadas. Cfr. Carlos Tejo, *Castillos en el aire*. Vicerreitoría de Extensión Universitaria e Estudiantes. Universidade de Vigo, 2005., pp. 9-13.

9 Un buen ejemplo lo tenemos en las tesis sostenidas por Ernesto Guevara “El Che”, recogidas en su libro *El socialismo y el hombre en Cuba*. En su política, defendía un alejamiento de las posturas más reaccionarias de lo que él mismo consideraba una arcaizante ideología soviética, entendiendo la cultura como un agente dinámico que pudiera interactuar en el plano político y social sin recaer en el dogma o el panfleto. Esta política cultural dibujaba un individuo capaz de transformar el modelo social utilizando la producción cultural para erradicar las injustas desigualdades producidas por el capitalismo, sirviendo –al mismo tiempo– como un necesario *alimento* para el espíritu. Bajo parecidas intenciones, recordemos también la *escultura social* planteada por Joseph Beuys o determinadas teorías acerca de la producción y distribución de la cultura defendidas en el pensamiento del filósofo italiano Toni Negri.

10 En concreto nos referimos a determinados contenidos dentro de la obra de autores como Mary Douglas, Marcel Mauss, Pierre Bourdieu, Heidt o Foucault, entre otros.

11 Estos años acogieron grandes cambios a nivel social y político. Junto al triunfo de la Revolución Cubana en los años sesenta asistimos también al asesinato de Kennedy, la polémica guerra del Vietnam, el movimiento hippie en Estados Unidos, la revolución de mayo del 68 en Francia, la llegada del hombre a la luna o las crecientes tensiones entre los dos grandes bloques del momento: URSS y EE UU.

12 Mientras tanto, en la aislada España de los sesenta y setenta el arte de acción podría ser calificado como una *rara avis*, destacando por su tesón y compromiso las acciones de Zaj, propuestas puntuales como la exposición *Machines* [Sala Lleonart de Barcelona, 1964], El catalán *Club 49* o las valiosas aportaciones de personalidades como Valcárcel Medina o Nacho Criado. Con la pseudo-explisión cultural de los ochenta, la acción en España mantuvo una tímida visibilidad sin salir de circuitos más o menos alternativos. Recordemos el espacio “P” en Madrid, el grupo Rompente en Galicia, los numerosos eventos organizados por el poeta de Lleida Carles Hac Mor o determinados proyectos expositivos como *Fuera de formato* [Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983]. Ya la final de la década cabe destacar la actividad desarrollada por el colectivo valenciano ANCA o los encuentros organizados por el artista y profesor Bartolomé Ferrando en el IVAM.

13 Así denomina Bourdieu a una de las tácticas de manipulación ideológica de la televisión. Cfr. Pierre Bordieu, *Sobre la televisión*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 138.

14 Roi Fernández titula así a una serie de acciones con las que trabaja en estos momentos. El término hace alusión a lo que se denominó *escolas de ferrado*. Las

*escolas de ferrado* persistieron en Galicia hasta la década de 1970. Propias de zonas rurales, se llamaban así porque al profesor se le pagaba con un ferrado [medida utilizada principalmente para cereales, legumbres o semillas, que podía equivaler entre veinte y doce kilos]. Instaladas en locales rudimentarios se enseñaban las destrezas básicas [leer, escribir y nociones elementales de matemáticas]. Organizados por el propio pueblo, los niños acudían después de haber terminado las tareas del campo.

15 Terapia utilizada en algunos tratamientos de belleza, conocida como electroestimulación.

16 Este tema fue compuesto por Pete Hamy y Tom Evans en el año 1971. Álbum: Nilsson Schmilson.

17 Proyecto de comisariado de arte de acción junto a la artista Nieves Correa.

18 “Zaj es como un bar. La gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina”. Walter Marchetti, Madrid, 1966.