



**Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual
de la performance. Creación y desarrollo del proyecto
Metamorfosis (2010-2014)**



Marc Montijano Cañellas

Tesis Doctoral dirigida por el Prof. Dr. Juan Antonio Sánchez López
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

2015



Universidad de Málaga
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

**Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual
de la *performance*. Creación y desarrollo del proyecto
Metamorfosis (2010-2014).**

Marc Montijano Cañellas
Director: Prof. Dr. Juan Antonio Sánchez López
Málaga, 2015.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Marc Montijano Cañellas

 <http://orcid.org/0000-0001-5887-194X>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



A Remedios García Rodríguez



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Hay algunos que alimentan su dragón con grandes cantidades de ego, tanto es así que van siempre embriagados, viven entre artificios y arrasan todo cuanto pisan... otros preferimos respirar hondo y mirar al mar, mientras avivamos otro fuego, interno, que no quema.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero mostrar mi especial agradecimiento a Susana Hermoso-Espinosa García, por su apoyo y colaboración permanente en un momento difícil para ella. Durante todo el proceso, me ha transmitido confianza y dado fuerza, facilitándome una vez más el camino.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud a Cristina García Montañés, a Antonio J. Santana, a David Martínez, a Luz de Luna y a Josefina Alcázar. También quiero destacar aquí la generosidad de los artistas-compañeros que han colaborado en este proyecto. Y en especial, quiero expresar mi agradecimiento a los que me acompañaron en los primeros pasos de la tesis, hace ya algún tiempo.

Asimismo quiero dar las gracias a todos aquellos que han participado en mis *performances*. A los modelos por prestarme su naturaleza espiritual, sin ellos mi trabajo no podría realizarse, y al grueso de mi *staff*, prácticamente invariable durante estos últimos años.

Tampoco quiero olvidar a mis padres, a mi madre, por educarme en el rigor y el compromiso, y a mi padre, por hacerme heredero de su creatividad; a mi hermana Rut, que me ha ayudado en las labores de diseño; y, en general, a toda mi familia. A los presentes, pero fundamentalmente a los ausentes: Jaume, Roser, Juan, María y Remedios, por guiarme en este tránsito y enseñarme lo verdaderamente valioso de la vida.

Finalmente le quiero agradecer a mi director de tesis, Juan Antonio Sánchez-López, que desde hace ya más de quince años pueda contarle entre mis amigos.

A todos ellos, muchas gracias.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

1. Introducción.....17

- 1.1. Consideraciones preliminares.
- 1.2. Originalidad del trabajo y objetivos de la investigación.
- 1.3. Estructura del trabajo.
- 1.4. Metodología de la investigación.
- 1.5. Datos biográficos del autor.
 - 1.5.1. *Statement* o declaración de artista.
 - 1.5.2. Pequeña biografía.
 - 1.5.3. Resumen itinerario artístico (2010-2014).

2. Aproximación reflexiva al arte de acción.....37

- 2.1. Análisis de las variantes terminológicas para definir el arte de acción.
- 2.2. Sobre la naturaleza de la *performance*.
- 2.3. La *performance* en el contexto del arte actual.
- 2.4. La profesionalización del arte de acción.
- 2.5. ¿Qué entendemos por *performance*?
 - 2.5.1. Orígenes. Un recorrido por la primera mitad del siglo XX.
 - 2.5.2. Definición y características generales.
 - 2.5.3. Los ingredientes. Elementos claves de la *performance*.

3. Hablemos de arte de acción.....135

- 3.1. *Performers* hablando sobre la *performance*.
- 3.2. Entrevistas y conversaciones.
 - 3.2.1. Jesús Nido.
 - 3.2.2. Jorge Restrepo.

3.2.3.	Regina José Galindo.	
3.2.4.	Solimán López.	
3.2.5.	Odette Fajardo.	
3.2.6.	Isabel León.	
3.2.7.	Andres Senra.	
3.2.8.	Francisca Fuentes Jáuregui.	
3.2.9.	María AA.	
3.2.10.	Marla Freire-Smith.	
3.2.11.	Beth Moysés.	
3.2.12.	Soledad Sánchez Goldar.	
3.2.13.	Domix Garrido.	
3.2.14.	Eli Ferrari.	
3.2.15.	Joan Morey.	
3.2.16.	Ruth Vigueras Bravo.	
3.2.17.	María Rosa Hidalgo.	
3.2.18.	Nieves Correa.	
3.2.19.	Daniel Brittany Chavez.	
3.2.20.	Ana Matey.	
3.3.	Analogías y divergencias.	
4.	Antecedentes del proyecto <i>Metamorfosis</i>	235
4.1.	Contactos, incursiones y acercamientos.	
4.2.	Salgamos a la calle. Arte de acción en primera persona.	
4.3.	Construyendo un universo. Antecedentes conceptuales.	
4.4.	Apéndice. Breve historia de un proyecto. Origen y desarrollo del portal de arte y cultura Homines.com.	
5.	El universo de <i>Metamorfosis</i>	271
5.1.	Orígenes e influencias.	
5.2.	Embrutecidos por el entorno.	
5.3.	<i>Metamorfosis</i> .	
5.3.1.	Características generales.	
5.3.2.	Principales elementos y sus significados.	

5.4. Apéndice. La pequeña biblioteca.	
5.4.1. Introducción.	
5.4.2. Relación cronológica de obras.	
6. Comienza la batalla.....	313
6.1. Creación de un proyecto. Objetivos y líneas estratégicas.	
6.2. Análisis interno. Organización del equipo.	
6.3. DAFO.	
6.4. Estrategias de marketing y comunicación.	
6.5. Fases del proyecto.	
6.6. <i>Desperta, ferro.</i>	
6.7. Arte de Guerrilla. <i>Metamorfosis I.</i>	
7. Catalogación del proyecto.....	347
7.1. 2010.	
7.1.1. <i>Los tres estados. Metamorfosis II.</i>	
7.1.2. <i>Invisibles. Metamorfosis III.</i>	
7.1.3. <i>Mi armadura me protege de todos vosotros. Metamorfosis IV.</i>	
7.2. 2011.	
7.2.1. <i>Las semillas pronto comenzarán a dar sus frutos. Meta. V.</i>	
7.2.2. <i>Algunas semillas ya están germinando. Metamorfosis VI.</i>	
7.2.3. <i>Autorretrato. Metamorfosis VII.</i>	
7.2.4. <i>Metamorfosis VIII.</i>	
7.2.5. <i>Como es arriba, es abajo. Metamorfosis IX.</i>	
7.2.6. <i>No soy quien tú crees.</i>	
7.2.7. <i>In-Satisfacción. Metamorfosis X.</i>	
7.2.8. <i>Globalización. Metamorfosis XI.</i>	
7.2.9. <i>El final es sólo el principio. Metamorfosis XII.</i>	
7.3. 2012.	
7.3.1. <i>Current exhibitions. Metamorfosis XIII.</i>	
7.3.2. <i>Tempus fugit. Metamorfosis XIV.</i>	
7.3.3. <i>Morituri te salutant. Metamorfosis XV.</i>	
7.3.4. <i>47 millones de cabezas de ganado. Metamorfosis XVII.</i>	

7.3.5. *The chair (of the balls)*.

7.4. 2013.

7.4.1. *In interiore homine habitat veritas. Metamorfosis XVIII.*

7.4.2. *Welcome to Paradise (Bienvenido al Paraíso)*.

7.4.3. *Ich habe meinen Henker nicht gewählt. Metamorfosis XIX.*

7.4.4. *Exiguo marmore. Metamorfosis XX.*

7.5. 2014.

7.5.1. *Una, gran i lliure! (¡Una, grande y libre!)*.

7.5.2. *La patrona de la ciudad de los muertos.*

7.5.3. *Mater Natura.*

7.5.4. *Cuando el dragón es el rey, se produce el olvido.*

7.5.5. *Proyecto 47.*

8. Conclusiones y consideraciones finales.....453

8.1. Un proyecto vivo.

8.2. Cerrando un ciclo: *Las dos naturalezas*.

8.3. *To be continued...*

9. Índice de ilustraciones.....471

10. Bibliografía.....483

1. Introducción.



1.1. Consideraciones preliminares.

Siempre me he enfrentado al arte desde una triple óptica. Tal vez por ello, cada vez me siento menos cómodo con las etiquetas, especialmente cuando hablo de arte en primera persona. Me gusta transitar, sin fronteras muy claras, entre la teoría, la gestión y la práctica.

Hay días que considero el presente estudio como un paso más dentro de mi proyecto artístico, un modo de revisar y fijar los conceptos, una herramienta para exponer las ideas de un modo ordenado y sereno. En otras ocasiones, creo que mi trabajo artístico es el fruto lógico y buscado de mis investigaciones, de mis inquietudes como historiador del arte y de mi experiencia profesional en el mundo de la gestión cultural. Las dos definiciones son ciertas, pero ninguna está completa en solitario.

Haber llegado a la elaboración final de esta tesis no ha sido fácil, en el camino he sufrido varios cambios de rumbo y giros inesperados. Hasta hace no mucho, mis esfuerzos se habían centrado en la *performance* femenina actual, en concreto: *El arte de acción en España y Latinoamérica a principios del siglo XXI. Mujeres performers*. Sin duda, los mejores trabajos de arte de acción los están llevando a cabo mujeres, principalmente de América Latina. Un tema apasionante, con el que llevo trabajando años y que seguiré teniendo muy presente como investigador.

Sin embargo, todo cambió de forma fortuita en diciembre de 2014. Conversando con Carlos Miranda, artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, surgió el tema de mi tesis. Le mencioné de pasada mi investigación y le sorprendió que no estuviera trabajando sobre mi obra. Esta actitud me descolocó y por primera vez vislumbré una posibilidad que jamás me había planteado.

Fue una charla breve, casi anecdótica, pero para mí resultó fundamental. Me mencionó la tesis de su compañero en la facultad y también artista Juan

Carlos Robles¹, trabajo que indagaba en una etapa de su trayectoria artística, y me invitó a la lectura.

Emprender una investigación sobre el universo que encierra mi trabajo y la metodología que empleo, me seducía cada vez más. He transitado de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría durante toda mi vida, separando ambas facetas con un muro invisible para los demás. Por qué no romper esa barrera.

Hay artistas a los que no les gusta indagar sobre su trabajo, prefieren que sea el espectador quien saque sus propias conclusiones. En mi caso es distinto, siempre he procurado explicar con detalle mi obra y me he esforzado especialmente en esta tarea. En mi relación con la prensa se hace muy evidente esta actitud. En cada nota o *dossier* que hemos elaborado y siempre que me han solicitado información para una entrevista o artículo, me he esmerado aportándoles datos y explicando mi trabajo en profundidad, para que no se quedaran en lo anecdótico o superficial. Estaba claro que tenía la necesidad de exponer por escrito todo el mundo que he construido alrededor de *Metamorfosis*.

El 26 de enero de 2015 acudí a la lectura de la tesis doctoral de Juan Carlos Robles, varias semanas después, tras madurarlo un tiempo y consultarlo con mi director de tesis, decidí lanzarme a esta aventura.

¹ ROBLES, J.C.: *Estética de encuentro en el entorno urbano. Simultaneidad, multitud e identidad*. Dirigida por Carmen Osuna Luque y Carlos Miranda Mas. Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, 2015.

1.2. Originalidad del trabajo y objetivos de la investigación.

Analizar y catalogar la obra de un artista, *a priori* lo puede hacer cualquier investigador que desee dedicarle el tiempo suficiente, pero exponer qué le mueve internamente, solamente lo puede desvelar el propio creador.

Este estudio surge de la inquietud por desnudar las razones que me llevan a desarrollar mi trabajo y expresar los métodos que empleo para su consecución. Me apetecía poder explicar pausada y detalladamente los porqués de mi obra, exponer la filosofía que encierra y las fuentes de las que bebe. Por la misma regla de tres, mi formación académica me brinda la posibilidad de poder hacerla con el máximo rigor requerido a efectos de análisis, discusión, investigación y reflexión; en otras palabras en forma de Tesis Doctoral que introduce el imprescindible y deseable distanciamiento entre el "yo" historiador del arte y el "yo" artista.

Así mismo, considero interesante poder exteriorizar mi método de trabajo. Analizar cómo he llevado a cabo el proyecto *Metamorfosis*, desde la idea inicial hasta su consecución, presentando a la serie de actores que intervienen en este proceso, más allá de los meramente artísticos.

La originalidad de este trabajo reside en ofrecer una visión de la *performance*, y en gran medida del arte actual, bajo una mirada global, más completa, tal vez menos inocente, pero mucho más real.

El objetivo de este estudio es permitir al lector, provenga de la teoría o de la práctica, adentrarse en el mundo del arte desde una perspectiva diferente a la suya, contaminando su mirada a través de una visión transfronteriza.

1.3. Estructura del trabajo.

Este estudio está dividido en tres bloques interrelacionados pero con la suficiente entidad para clasificarlos por separado.

1- La primera parte sirve de introducción teórica a la *performance* e incluye los capítulos dos y tres. En todo el trabajo transito constantemente de la mirada práctica a la teórica, pero tal vez en este apartado, especialmente en el capítulo segundo, es donde se hace más evidente. Analizo como historiador y comento como artista, según he referido antes.

Está planteado para facilitarnos un acercamiento total a la *performance* por varios frentes. Analizamos los términos, los orígenes y antecedentes, la naturaleza de la *performance*, el universo profesional en el que se desarrolla, el contexto del arte actual, etc. Para luego pasar a desglosar sus características principales e ingredientes fundamentales. Una investigación que he disfrutado y me ha enriquecido enormemente.

Este bloque lo cierra un capítulo dedicado a entrevistas, en el que además de las respuestas de veinte artistas, incluimos una serie de imágenes de cada uno de ellos, que sirven para trazar un recorrido vivo y tomarle el pulso al arte de acción que se está desarrollando en la actualidad.

2- La segunda parte ya se sumerge de lleno en el proyecto *Metamorfosis*, comprende los capítulos cuatro, cinco y seis. Es un bloque muy autobiográfico, no sólo porque abarca los antecedentes y el desarrollo de *Metamorfosis*, sino porque en él expongo la esencia de su filosofía, que está basada en mis experiencias e inquietudes más íntimas.

Partimos del estudio de los orígenes, con el análisis de mi obra artística hasta llegar a 2010, buscando los diversos antecedentes formales y conceptuales. Hablamos de los trabajos que han influenciado y de los que bebe directamente *Metamorfosis*. Indagamos en los acercamientos iniciales e incursiones más o menos directas con la *performance*, y exponemos los primeros trabajos reales de arte de acción en 2009 y 2010.

En el capítulo cinco, titulado “El universo de *Metamorfosis*”, diseccionamos este proyecto detalladamente. Partimos de los orígenes e influencias hasta entrar de lleno en él, analizando sus principales elementos y sus significados. Desglosando a la par la filosofía de *Metamorfosis* y mi pensamiento, mientras rastreamos sus fuentes.

Cerramos este apartado con un capítulo dedicado a la gestión cultural y el desarrollo de un proyecto cultural. Hablamos de objetivos y líneas estratégicas, análisis interno, estrategias de marketing y comunicación, metodologías de trabajo y fases del proyecto, todo ello aplicado a *Metamorfosis*. Terminando con la explicación y desarrollo de la acción *Metamorfosis I*, el 27 de junio de 2010, como ejemplo práctico de este proceso.

3- La tercera y última parte comprende los capítulos siete y ocho. Consiste en la catalogación de la obra por años, desde 2010 hasta 2014. Incluye una ficha con los datos principales, un breve resumen y unas cuantas imágenes. En total presentamos veintiséis acciones.

Culminamos el estudio con un capítulo dedicado a las conclusiones y consideraciones finales. Haciendo hincapié en que se trata de un proyecto vivo, en continua evolución, que actualmente se encuentra en una fase clave de cambio. Finalmente, como colofón, analizamos la última *performance* llevada a cabo: el proyecto *Las dos naturalezas*, en el Centre Pompidou de Málaga el 27 de junio de 2015.

1.4. Metodología de la investigación.

El trabajo que aquí presentamos es fruto de la confluencia de diversas vías. Una parte fundamental del material proviene del volcado de mi archivo personal, material recopilado por Susana Hermoso-Espinosa². Debo agradecer en este punto, su exhaustiva labor en la documentación y catalogación de cada uno de mis trabajos. Fotografías, noticias aparecidas en prensa tradicional e internet, notas de prensa elaboradas por nosotros, artículos o entrevistas publicadas, junto a material que jamás ha salido a la luz, disgregado en diferentes textos, anotaciones y bocetos; todo ello, me ha sido de gran utilidad para construir una visión de conjunto sobre el proyecto *Metamorfosis* y la metodología de trabajo empleada.

Junto a este material sobre mi propio trabajo, también he acudido al archivo de arte de acción que llevo años reuniendo³, así como a diversos textos que he confeccionado para algunas conferencias y talleres, sobre todo en lo que se refiere a las definiciones y características generales del arte de acción. Y, como no podía ser de otra manera, me ha sido de gran provecho la recopilación y consulta de abundante bibliografía sobre *performance* y arte actual⁴.

También quiero destacar que la comunicación a través del correo electrónico con otros artistas ha sido fundamental. Salvo alguna excepción, con la mayoría de creadores he contactado de este modo. Internet me ha agilizado y facilitado mucho el trabajo, tanto en consultas puntuales como en entrevistas más formales.

² Susana Hermoso-Espinosa, Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga y Master en Museología por la Universidad de Granada, colabora conmigo desde hace más de diez años. Es quien ha coordinado todos los proyectos artísticos que he llevado a cabo hasta el momento y la persona que elabora y gestiona mi archivo.

³ Material que comencé a reunir para redactar algunos artículos en 2006 para el *Portal de Arte y Cultura Homines.com* y la revista *Art Notes*, y que posteriormente amplié para investigar sobre el anterior tema de mi tesis: *El arte de acción en España y Latinoamérica a principios del siglo XXI. Mujeres performers*.

⁴ En este punto, quiero agradecer la generosa ayuda que me ha prestado la historiadora del arte e investigadora, Cristina García Montañés.

Es justo apuntar que, sin apartarme del rigor que merece este estudio, mi labor como *performer* me ha permitido hablar como artista, compañero y, muchas veces, amigo con otros creadores sobre temas comunes: el proceso creativo, el concepto de arte de acción, métodos de trabajo; así como otras dudas e inquietudes profesionales, que difícilmente compartirían con alguien ajeno a su mundo.

Finalmente, y en relación a lo anterior, ha sido un privilegio poder contar para este estudio con la colaboración de artistas de primer nivel mundial como Beth Moysés, Nieves Correa, Jorge Restrepo o Regina José Galindo, por citar algunos. Sin desestimar la valiosa aportación de todos los que han acompañado en este enriquecedor proceso.

1.5. Datos biográficos del autor.

1.5.1. *Statement* o declaración de artista.

En mi trabajo expongo lo que me preocupa. Me retrato una y otra vez, desnudando mi pensamiento y mi filosofía. Reflexiono sobre distintos aspectos de la relación del ser humano y la sociedad actual, hablo del hombre embrutecido y la necesidad de cambio, de evolución, de metamorfosis.

Buceo en la naturaleza profunda del hombre en busca de soluciones, haciendo visible lo invisible. Me interesa lo que guardamos en nuestro interior, lo sutil y oculto, los recovecos del hombre. La naturaleza espiritual en contraposición a la material. La verdad frente al espejismo.

No me interesa el arte sin un porqué, sin una finalidad, me parece frívolo y gratuito en el momento presente. Ya sea desde un punto de vista más introspectivo o desde un enfoque más externo, generalmente pretendo señalar el lado oscuro de la sociedad.

El mecanismo de mi obra es complejo. Son piezas en las que básicamente construyo ambientes para generar sensaciones. Acciones en las que articulando una serie de elementos fijos y cargados de simbología, busco crear un clima que envuelva el espacio e introduzca a los espectadores en el universo de *Metamorfosis*.

1.5.2. Pequeña biografía.

Nací en Vic, un pueblo de Barcelona, el 17 de diciembre de 1978. Tengo un recuerdo muy feliz de esos primeros años en casa de mis abuelos maternos, Jaume y Roser, cito sus nombres no sólo por añoranza, sino por la profunda huella moral que me dejaron y que se refleja en mi trabajo, como expondré más adelante.

A los cinco años de edad y algunos meses mi familia se traslada a Marbella, Málaga, ahí paso prácticamente toda mi niñez y adolescencia. Ese cambio de residencia me marca inevitablemente, desde entonces me siento de todas partes y de ningún sitio. Nace en mí una sensación de observador perpetuo del entorno, que acrecienta mi individualismo y mi curiosidad.

De niño, en algunas vacaciones regresaba a Vic con mis padres, actualmente procuro pasar un par de meses al año. Es un lugar que me reconforta y alimenta.

En Marbella asisto a diferentes talleres de dibujo y pintura que impartía mi padre, el pintor Miguel Montijano, y participo en algún concurso⁵. Pasan los años y crezco con un lápiz en la mano entre perros y gatos. Desde pequeño siento un profundo amor por los animales y la naturaleza. En el estudio de mi padre, aprendo los fundamentos de la pintura y el dibujo.

A los diecisiete años, inicio la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Málaga. Al finalizar estos estudios, vivo un año en Roma (2000-2001). En esta ciudad continúo mi formación y desarrollo varios proyectos. Entre ellos el estudio de los cuadernos preparatorios de los envíos de pensionado de José Ramón Zaragoza (1904-1909), en la Academia de España en Roma. Así como, trabajos de catalogación de los fondos bibliográficos y documentales del Archivo y Biblioteca Trinitarios de *San Carlo alle Quattro Fontane*.

⁵ Gano el segundo premio en el *Certamen de pintura de Marbella* en 1989, con un dibujo de Papa Noel haciendo esquí acuático.

De regreso me matriculo en el doctorado y me traslado a vivir a Málaga. Por aquel entonces trabajaba dando clases en la Universidad de Málaga a estudiantes extranjeros⁶. También obtengo una beca en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga⁷, lo que me permite observar desde dentro la gestión de una empresa cultural. Mi futuro laboral estaba más orientado a la docencia universitaria y la investigación que al arte, desde un punto de vista práctico.

El primer año de doctorado fue un momento crucial, se avivó en mí una llama que había permanecido aletargada los últimos años y que desde entonces no se ha apagado jamás. Por primera vez la universidad me estimula realmente. Supongo que confluyeron varios factores: un momento personal más maduro, clases pequeñas que permitían una mayor interacción y asignaturas que personalmente me resultaban más enriquecedoras.

Aunque si hay que buscar un culpable concreto, el detonante definitivo fue la lectura en diciembre de 2002 de *Conversaciones con Picasso* del fotógrafo húngaro Brassai⁸ (1899-1984). Gracias a sus páginas tomé la firme decisión de dedicarme al arte.

No fue una ruptura brusca, ni siquiera creo que se le pueda llamar ruptura, ya que he seguido desde entonces inmerso en diferentes proyectos relacionados con la historia del arte, la gestión cultural y la crítica del arte. Lo considero más bien como una evolución, una metamorfosis completamente lógica. Tarde o temprano debía aflorar de nuevo mi faceta artística. A partir de ese momento, mi motivación no fue solamente la de un historiador, se le añadió el ímpetu irrefrenable de un joven artista que

⁶ Imparto diversos cursos, generalmente de *Arte Español del siglo XX*, en los Cursos para Extranjeros de la Universidad de Málaga, durante los años 2002 y 2003.

⁷ Beca de prácticas en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga, colaborando con el Departamento de Actividades Culturales y el Departamento de Conservación y Manipulación de Obras de Arte, de abril a octubre de 2003.

⁸ BRASSAI: *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Turner/Fondo de Cultura Económica, 2002.

quería aprender. Ante mí se presentó un nuevo y apasionante campo de investigación y experimentación.

Comencé a pintar impulsivamente. Pintaba de forma anárquica y visceral sobre cualquier soporte que encontraba, como si se tratara de una necesidad biológica. Toda la vida he dibujado, pero en ese momento se abrió una compuerta diferente. No era negociable. Necesitaba aproximarme al arte desde otra óptica.

En 2003, participo por primera vez, de adulto, en un concurso de pintura, el *I Certamen Filosofía y Letras de Creación Artística Universitaria* y adquieren mi obra⁹. A pesar del pequeño éxito, decido no presentarme a muchos más concursos en el futuro y volcarme en el trabajo, tengo mucho que aprender. A partir de aquel instante comienza una larga época de estudio, experimentación y evolución artística.

Ese mismo año, 2003, a través de un proyecto de catalogación¹⁰ se cruza en mi vida una figura con la que mantuve un estrecho contacto durante varios años, Eugenio Chicano. Junto a él, acudiendo a trabajar a su estudio a diario, aprendí muchísimo, sobre todo de aquello que envuelve al artista, más allá de lo meramente artístico. Me mostró un mundo que me fascinó, aunque mucho menos inocente de lo que creía.

Esta es una época de intensa actividad, formo parte de distintos proyectos profesionales como *Homines.com*¹¹ y *SUMA Gestión Cultural*¹². Con esta

⁹ *Adquisición de Materia Gris*, 90x57 cm., 2003. Una variación digital de *Hombre con sombrero*, 70x54 cm., un dibujo a carboncillo, sanguina y pastel que había realizado ese mismo año.

¹⁰ Trabajos de catalogación, registro e informatización de la obra de Eugenio Chicano (pintura, dibujo, cerámica) y de su colección, para el Ayuntamiento de Málaga. Desde enero de 2003 hasta septiembre de 2004.

¹¹ *Homines.com*, *Portal de Arte y Cultura*, puede visitarse en la web www.homines.com, inició su andadura en mayo de 2004 y sigue trabajando en la actualidad a pleno rendimiento siendo durante varios años uno de los portales de arte más fuertes en lengua castellana del mundo.

empresa, entre otras actividades, creamos y gestionamos el departamento pedagógico de la Fundación Picasso de Málaga¹³.

Artísticamente tampoco dejo de trabajar. Desarrollo mi primera serie pictórica, con una treintena de obras, denominada *Retratos del Alma* (2003-2005). A la que le siguió *Crucifixión* (2006-2014) y *Roma* (2009-2010), con las que ya me detendré en su momento, cuando analicemos los antecedentes conceptuales del proyecto *Metamorfosis*.

En este largo periodo, muestro muy pocos trabajos en público y mi obra pictórica va evolucionando de la figuración a la abstracción y del trazo a la materia. En paralelo, me voy involucrando en el mundo de la *performance* o arte de acción, principalmente de la mano de *Proyecto Homines*¹⁴, un universo que me cautiva y que me permite explorar nuevos campos. Me intereso cada vez más hurgar en los sentimientos, en las sensaciones, me atrae lo que guardamos en nuestro interior.

En otoño de 2008, con la madurez de la serie *Crucifixión* y mis primeras incursiones "directas" en el campo de las acciones artísticas, puse fin a esta etapa de reclusión y mi trabajo comenzó a ver la luz paulatinamente. Me abro al exterior y voy desarrollando distintos proyectos artísticos. Es un momento de trabajo muy intenso, en el que busco de forma incansable mi sitio con iniciativas como la *Biblioteca Errante* (2006-2014), o acciones como *El suicidio de Pablo Picasso* (2009), y *Exposición efímera I* (2010).

¹² Socio Fundador de SUMA Gestión Cultural S.C. empresa destinada a la gestión y difusión de actividades y espacios culturales, desde octubre de 2005.

¹³ Creación, organización y puesta en funcionamiento del Aula Didáctica, con carácter permanente, de La Fundación Picasso Museo Casa Natal, de Málaga. Septiembre de 2005 hasta noviembre de 2006.

¹⁴ Colectivo artístico del que formo parte vinculado al portal Homines.com, con el que emprendo varias iniciativas artísticas con fines sociales. Sobre este punto hablaré más extensamente en el capítulo 4. Para más información leer artículo en Wikipedia.

WIKIPEDIA. *Proyecto Homines*.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Proyecto_Homines> [Consulta: 7 de agosto de 2015].

A mediados del año 2010, con *Metamorfosis I*, y sobre todo a partir del desarrollo de *Metamorfosis* en el CAC Málaga, mi obra gana mucha visibilidad, mi universo artístico se acelera y se enriquece con nuevos estímulos.

El 28 de septiembre de 2010, contraigo matrimonio con Susana Hermoso-Espinosa en Roma. El enlace tiene lugar en el Consulado de España en Roma.

2011, 2012, 2013 y 2014 fueron años muy intensos. Mi trabajo fue evolucionando a lo largo de este tiempo, a la vez que iban avanzando mis investigaciones y desarrollando mi mundo interior. *Metamorfosis* muy pronto dejó de ser una serie y pasó a convertirse en el lenguaje con el que me expreso y con el que narro mis vivencias.

1.5.3. Resumen itinerario artístico (2010-2014)

2010

- *Exposición efímera I, performance/instalación* realizada el 27 de abril, en Málaga (España).
- Jurado de la muestra de artes plásticas *Marbella Crea*, organizada por el Ayuntamiento de Marbella. Abril-Mayo
- *Per Signum Crucis*, exposición individual realizada del 27 de mayo al 30 de junio, sala de exposiciones del Centro Europeo de Empresas e Innovación (CEEI) de Málaga.
- *Metamorfosis I*, acción realizada el 27 de junio, en Málaga.
- *Los tres estados (Metamorfosis II), performance* realizada el 21 de octubre, en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Invisibles (Metamorfosis III), performance* realizada el 25 de noviembre, en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Mi armadura me protege de todos vosotros (Metamorfosis IV), performance* realizada el 15 de diciembre en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).

2011

- *Las semillas pronto comenzarán a dar sus frutos (Metamorfosis V), performance* realizada el 20 de enero en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Algunas semillas ya están germinando (Metamorfosis VI), performance* realizada el 17 de febrero en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Autorretrato (Metamorfosis VII), performance/instalación* realizada el 17 de marzo en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Metamorfosis VIII, performance* realizada el 14 de abril en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).

- Proyecto *Mi pequeño pequeño ejército de papel*, acciones *Do you Need a Change?* y *Amor Omnia Vincit*, intervenciones en Vic, Barcelona y Girona (mayo).
- *Como es arriba, es abajo* (Metamorfosis IX), *performance* realizada el 23 de junio en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Roma est principium omnium*, exposición individual realizada del 16 de julio al 21 de agosto, en el claustro del Convento de San Antonio de Montefrío, Granada.
- *No soy quien tú crees*, *performance* realizada el 15 de septiembre en la Galería La Casarosa, Málaga.
- *Crucifixi Stigmata*, exposición individual, del 16 de septiembre al 29 de octubre, en la Galería La Casarosa, Málaga.
- *¿Qué es una performance? Introducción al arte de acción y la performance en primera persona*, conferencia impartida en la Galería La Casarosa, 18 de octubre.
- *In-Satisfacción* (Metamorfosis X), *performance* realizada el 27 de octubre en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- *Globalización* (Metamorfosis XI), *performance* realizada el 23 de noviembre en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).
- Exposición colectiva, del 10 al 31 de diciembre. La Sala de Blas espacio independiente, Archidona, Málaga.
- *El final sólo es el principio* (Metamorfosis XII), *performance* realizada el 15 de diciembre en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga).

2012

- Invitado por la organización a participar en la *IV Feria Internacional de Arte de Jaén*, ARTJAÉN 2012.
- *Current exhibitions* (Metamorfosis XIII), *performance* realizada el 24 de febrero en el Museo Provincial de Jaén (ARTJAÉN 2012).

- *Tempus fugit* (Metamorfosis XIV), *performance* realizada el 26 de febrero en la plaza de Santa María, delante de la Catedral de Jaén (ARTJAÉN 2012).
- *Morituri te salutant* (Metamorfosis XV), *performance* realizada el 14 de junio en la plaza de Castilla, delante de la Puerta de Europa, Madrid.
- *Biblioteca Errante VI*, instalación urbana compuesta por 500 libros. 8 de julio, Plaza de la Marina, Málaga.
- *Rare Trax y otras reliquias*, exposición individual, del 7 al 30 de septiembre en La Sala de Blas, Archidona, Málaga.
- *Metamorphoses Fidei*, *performance* realizada el 7 de septiembre en La Sala de Blas, Archidona, Málaga.
- *47 millones de cabezas de ganado* (Metamorfosis XVII), *performance* realizada el 22 de septiembre en el mercado de San Francisco, Jaén.
- *The chair (of the balls)*, *performance* realizada el 22 de septiembre, colaboración para el proyecto arte contra-puesto del grupo Ákaro, mercado de San Francisco, Jaén.
- Exposición colectiva, del 15 al 31 de diciembre. La Sala de Blas espacio independiente, Archidona, Málaga.

2013

- Colaboración teórica con la *Acción Pegata*, realizada por la Galería Unodeuno en el Campus de la Universidad de Jaén.
- *In interiore homine habitat veritas* (Metamorfosis XVIII), *performance* realizada el 23 de enero en un entorno natural, Málaga.
- *Fondos reservados*, exposición colectiva, del 19 de Marzo al 12 de Abril, FACBA '13 - V Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada.
- *Welcome to Paradise* (Bienvenido al Paraíso), acción artística realizada el 14 de mayo, en Málaga.
- *Consummatum est*, *performance* realizada el 10 de junio en Hidden Gallery, Málaga.
- *Ich habe meinen Henker nicht gewählt* (Metamorfosis XIX), *performance* realizada el 17 de mayo en La Mutante, Valencia.

- *Exiguo marmore* (Metamorfosis XX), *performance* realizada el 26 de octubre de la Galería JM, Málaga.
- Trabajos de investigación y documentación para el proyecto *Una, gran i lliure!*, noviembre y diciembre, Barcelona y Girona.

2014

- *Una, gran i lliure!*, *performance* realizada el 11 de enero en Hidden Gallery, Málaga.
- *Biblioteca Errante VII*, instalación urbana compuesta por 1001 revistas donadas por Isla de Arriarán. 10 de mayo, Plaza de la Marina, Málaga.
- *Proyecto 47*, primera acción, realizada el 3 de junio en una promoción inmobiliaria fantasma de Benalmádena, Costa del Sol.
- *Proyecto 47*, segunda acción, realizada el 14 de junio en el SAREB, un centro social ocupado, de Sevilla.
- *La Vespa del Americano*, exposición colectiva, del 25 de junio al 19 de septiembre, Centro Unicaja de Cultura (CUC) Antequera, Málaga.
- *La Patrona de la ciudad de los muertos*, exposición individual, del 3 de julio al 3 de septiembre, en la Galería 41 m2, Jaén.
- *La Patrona de la ciudad de los muertos*, *performance* realizada el 3 de julio en la Galería 41 m2, Jaén.
- *Proyecto 47*, tercera acción, realizada el 16 de julio en una promoción inmobiliaria abandonada a medio construir en una zona residencial de lujo de Málaga.
- *Mater Natura*, acción realizada el 31 de julio en distintas localizaciones naturales de la comarca de Osona (Barcelona).
- *Proyecto 47*, cuarta acción, realizada el 7 de agosto en una urbanización de Barcelona.
- *Cuando el dragón es el rey, se produce el olvido*, proyecto realizado del 13 al 20 de agosto, en el Palazzo della Rovere, Roma.
- Docente en el programa Campus Inclusivo. Campus sin Límites 2014 de la Universidad de Málaga, septiembre. Proyecto en colaboración con la Fundación ONCE y la Fundación REPSOL.

- *Orden y Caos*, proyecto expositivo para Hidden Gallery, en la feria internacional de arte ART JAÉN, del 3 al 30 de octubre, Museo Provincial de Jaén.
- *Proyecto 47*, quinta acción, realizada el 2 de noviembre, en un complejo urbanístico abandonado en la Costa del Sol.

2. Aproximación reflexiva al arte de acción.



2.1. Análisis de las variantes terminológicas para definir el arte de acción.

A lo largo de este estudio, empleo tanto el término inglés “*performance*” como “acción” o “arte de acción” para referirme al mismo fenómeno. Lo he hecho en el primer capítulo e incluso en el índice de esta tesis. Acción es un término intercambiable con *performance*, e incluso para denominar mi trabajo, a veces uso uno y otras veces el otro. Particularmente, considero más acertado acción artística, creo que se ajusta más a la realidad del acto creativo que define. A mi entender, arte de acción es el más general y el que más engloba, aunque es innegable que *performance* o *performance art* es la denominación más internacional y por tanto mucho más usada.

Existe un rico vocabulario en torno al arte de acción. Hay quienes denominan a realizar una *performance* o llevar a cabo una acción como “accionar” y en Latinoamérica, adoptado y castellanizando el verbo inglés *to perform*, algunos lo designan como “performear”. Incluso existen discrepancias con el género, no hay duda que debemos referirnos a ella en femenino, por tanto la forma correcta es una *performance* o la *performance*, sin embargo no son pocos los que la masculinizan erróneamente denominándola el *performance* o un *performance*¹⁵. Actualmente, es común referirse a “lo performático” como aquello que tiene que ver con la *performance*, aunque la propia palabra *performance* no exista en castellano.

El problema con el sustantivo *performance* (en inglés: representación o interpretación), es que su significado literal da cabida a cualquier tipo de actuación¹⁶. En lengua inglesa, se emplea para definir desde una función teatral a cualquier espectáculo. El *performer* es el interprete, en música, o

¹⁵ Tan solo se emplea correctamente el artículo masculino singular “el” delante de *performance*, cuando nos referimos al arte de la *performance* en inglés y decimos el *performance art*. Del mismo modo que decimos en español el *pop art*, para hablar del arte pop, o el *live art* para denominar al arte vivo.

¹⁶ “A *performer* is a person who acts, sings, or does other entertainment in front of audiences”. (Un *performer* es una persona que actúa, canta o hace otro tipo de entretenimiento o espectáculo delante del público). FOX, Gwyneth (ed.): *Collins Cobuild Dictionary*. Harper Collins Publishers, Londres, 1993, p. 581.

el actor, en teatro. Es un término muy general que abarca demasiados ámbitos, que nada tienen que ver con el arte de acción, lo que puede llevar a equívocos.

El error surge cuando se utiliza en castellano y se mezclan significados, llevando a la confusión entre los conceptos de *performance art* o *action art* y espectáculo. La *performance* no es ni un espectáculo ni una interpretación. Como indica Bartolomé Ferrando¹⁷, la *performance* y el espectáculo deberían ocupar territorios separados e incluso contrapuestos.

Bajo mi experiencia, la principal diferencia es que el arte de acción lleva un componente intrínseco de verdad que lo aleja del teatro. Cuando entra la ficción en juego y el artista ya interpreta y no vive, se convierte en otra cosa que ya no es una *performance*. Una diferencia crucial que si la pasamos por alto nos lleva a incluir en el mismo saco de la *performance* manifestaciones creativas que nada tienen que ver¹⁸.

En este punto resulta esclarecedor mencionar el término alemán *aktion*, equivalente a acción, que significa actividad o proceso. Algunos artistas alemanes, a parte de por ser una palabra en su propio idioma, prefieren esta denominación a las alternativas inglesas para referirse a sus *performances*, porque en el idioma germano pierde esa connotación de arte como entretenimiento.

La *performance* puede ser infinidad de cosas y en ella confluyen múltiples disciplinas, pero no es un entretenimiento, un espectáculo. Y precisamente para distanciarse del mundo de la interpretación y que la *performance* no termine siendo una función teatral, considero que no debería repetirse. En líneas generales estoy en contra de la repetición de las *performances*,

¹⁷ FERRANDO, B.: *El arte de la performance. Elementos de creación*. Ediciones Mahali, Valencia, 2009, p. 10.

¹⁸ No soy partidario de encorsetar el arte en géneros artísticos, pero considero importante realizar una aclaración sobre los términos empleados, que sirva de guía en la frontera un tanto borrosa de esta disciplina, que por otra parte se empeña en no dejarse definir con claridad.

aunque hay excepciones. Este es un aspecto polémico que quiero fundamentar y desarrollar con calma, y que analizaremos en el siguiente apartado de este estudio¹⁹.

Llegados a este punto, me gustaría hablar de distintos conceptos entrelazados con la *performance*. Tan sólo los vamos a sobrevolar, pero antes, situémonos en el tiempo. Leyendo un catálogo sobre accionismo vienés me encontré con un texto de Pilar Parcerisas²⁰, que cito a continuación por la luminosidad con la que retrata el momento: "A finales de los años 50 (...) La pintura se expande y orienta hacia una dimensión *performativa* que la aleja del objeto, en aras de conseguir liberar las energías creadoras. Se abren las puertas de un arte de comportamiento en el que la actitud suplantarán al objeto, bajo los dictados de un tiempo real"²¹. Es una época de cambio, en la que se abren nuevas vías, pensemos en creadores como Jackson Pollock, Yves Klein, Jean Tinguely, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Christo, desarrollando su trabajo en este momento.



Fig. 1. Allan Kaprow, *18 Happenings in Six Parts*, 1959, Reuben Gallery, Nueva York.

¹⁹ Ver el punto 2.2., titulado "Sobre la naturaleza de la performance".

²⁰ Comisaria de la exposición *Accionismo vienés. Brus · Muehl · Nitsch · Schwarzkogler. Obras de la Colección Hummel*, celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), del 13 de marzo al 25 de mayo de 2008.

²¹ HUMMEL, J. y PARCERISAS, P. (dir.): *Accionismo vienés*. (CAAC, del 13 de Marzo al 25 de Mayo de 2008). Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2008, p.7.

Comencemos por el *Happening*. En ocasiones se ha empleado como sinónimo de *performance*, pero en líneas generales, a pesar de sus grandes afinidades, se diferencia de esta en su carácter más azaroso, espontáneo y participativo. Es un evento que está ocurriendo, literalmente se traduce como "suceso" o "acontecimiento", y aunque tenga una organización previa se deja voluntariamente intervenir al azar. El público no es un espectador "pasivo", en general se requiere su intervención activa, su participación puede modificar el curso de la acción cambiando lo que había preparado el artista.

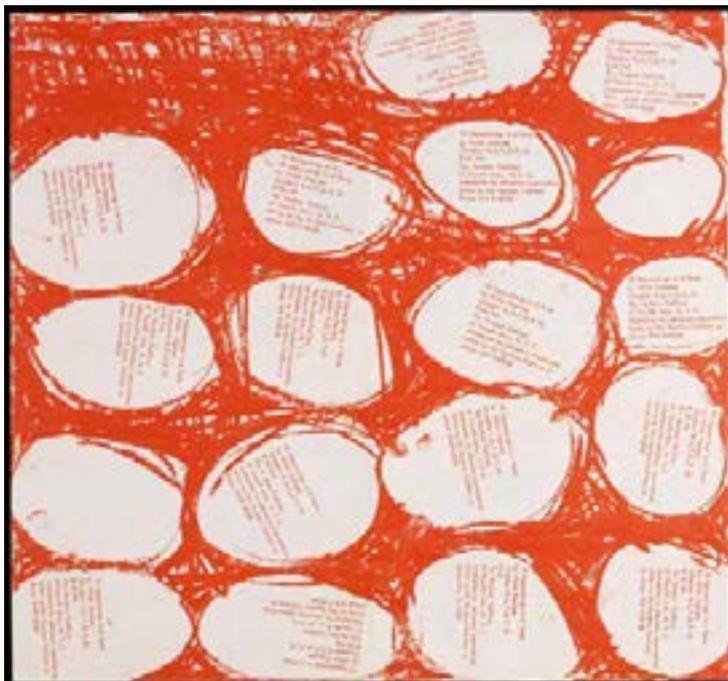


Fig. 2. Cartel de *18 Happenings in Six Parts*, 1959, Reuben Gallery, Nueva York.

El término fue acuñado en 1959 por Allan Kaprow (1927-2006)²², al que se le considera el primera artista en realizar un *happening*²³. Kaprow veía al *happening* como una evolución del *assemblage* (ensamblado), y del *environment* o *environmental art* (ambientes, arte ambiental)²⁴. Explicado

²² CHILVERS, I.: *Diccionario del Arte del siglo XX*. Diccionarios Oxford-Complutense. Editorial Complutense, Madrid, 2001, P. 359.

²³ El primer *happening* bautizado como tal, tuvo lugar en la galería Reuben de Nueva York en 1959 y se denominó *18 happenings en 6 partes*. GOLDBERG, Roselee: *Performance art*. Ediciones Destino, Barcelona, 1996, p. 128.

²⁴ Kaprow publicó en 1965 el libro titulado *Assemblages, Environments and Happenings*, "en el que definió y explicó el sentido y relación de estos términos, como tres estadios consecutivos, con su lado pasivo y activo, hasta llegar a fundir arte y vida". CABAÑAS

de un modo sencillo, la relación es completamente lógica y progresiva. Un grupo de pintores comienzan a trabajar con el *assemblage*, progresivamente van añadiendo más elementos, conquistando más espacio y comienzan a jugar con los ambientes, envolviendo al espectador. El siguiente paso es incluir a personas dentro del *environment*, llegando al *happening*.



Fig. 3. Jim Dine, *Car Crash*. 1 de noviembre de 1960.

De hecho los *happenings* clásicos tuvieron lugar en ambientes especialmente contruidos por los artistas, en los que bombardeaban al espectador con sensaciones y estímulos por diferentes vías que debían ordenar ellos mismos²⁵. Los pioneros fueron Kaprow, Jim Dine²⁶, Claes Oldenburg, Robert Whitman y Red Grooms. No constituían un grupo como tal, aunque si algo les unía es que todos, de un modo u otro, habían estado relacionados con el arte pop. Sus acciones se desarrollaron en espacios

BRAVO, M.: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Summa Artis XLVIII. Espasa Calpe, Madrid, 2001, p.390.

²⁵ LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Ediciones Destino, 1993, p. 164.

²⁶ En 1960 en la galería Reuben de Nueva York realizó *El accidente de automóvil (Car Crash)*, uno de los *happenings* más célebres. Jim Dine (Cincinnati, 1935), merece un capítulo aparte, otra obra suya muy destacada es *El obrero sonriente*, 1960, llevada a cabo en la Judson Memorial Church de Nueva York. GOLDBERG, R.: *op. cit.*, pp. 128-132.

alternativos del arte, sobre todo en las galerías Reuben, Hansa y Judson de Nueva York, y el Delancey Street Museum²⁷.



Fig.4. John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg en 1964.

Como hemos indicado, Kaprow fue el primero en emplear la palabra para definir esa expresión artística, pero muchos consideran al músico John Cage (1912-1992), el autor del primer *happening* en el verano de 1952 en el *Black Mountain College*²⁸. Y otros, cuanto menos, lo consideran como precedente de los mismos, ya que además fue maestro de Kaprow²⁹ y

²⁷ AZNAR, S.: *El arte de acción*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, San Sebastián, 2000, p. 23.

²⁸ El *Black Mountain College*, fue una institución educativa americana dedicada al arte con una visión progresista y un sistema pedagógico liberal, que favorecía la interrelación de las artes y estaba abierta a influencias de otras disciplinas y otras culturas. Artistas plásticos, músicos, arquitectos y literatos, intercambiaban ideas y creaban proyectos conjuntamente. Fue creada en 1933, en Black Mountain, al sudoeste de Carolina del Norte, y se clausuró en 1957. Entre los docentes y los alumnos que pasaron por el *College*, destacaron nombres como Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Joseph Fiore, Kenneth Noland, Dorothea Rockburne, Cy Twombly, Esteban Vicente, John Cage, Josef Albers.

MUSEO REINA SOFIA. *Black Mountain College. Una aventura americana*.

<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/black-mountain-college-aventura-americana>> [Consulta: 16 de marzo de 2015].

²⁹ Estudió con John Cage, de 1956-1958, en la *New School for Social Research* de Nueva York (la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York). CHILVERS, I.: *op. cit.*, p. 421.

proyectó una gran influencia por sus teorías musicales, en relación con el uso de la combinatoria y el azar.

Para él la música tiene un desarrollo autónomo, hay que dejarla fluir sola, sin ninguna participación subjetiva en la composición, confiándola al azar. El procedimiento desplaza al producto³⁰. Realizando en 1952 una de las obras más revolucionarias en la historia de la música del pasado siglo, como fue *4'33''*, composición que se ha convertido en un icono y que se interpreta sin tocar una sola nota.

El 29 de abril de 1952 tuvo lugar en el Maverick Hall de Woodstock (Nueva York) el estreno de *4'33''*, la primera *Silent Piece* de John Cage. La pieza constaba de tres movimientos. El pianista David Tudor apareció en escena con un frac negro y se sentó frente al piano. Abrió la tapa y permaneció un rato ante el piano abierto, sin tocarlo. Cerró la tapa. Treinta y tres segundos después la abrió de nuevo. Poco más tarde volvió a cerrar la tapa y la abrió otra vez después de dos minutos y cuarenta segundos. Cerró la tapa una tercera vez, en esta ocasión durante un minuto y veinte segundos. Entonces la abrió por última vez. La pieza había terminado. David Tudor no había tocado una sola nota al piano. Se levantó e hizo una reverencia al público³¹.

El espacio sonoro no lo generó el pianista, lo creó todo aquello que hasta entonces se pensaba que debía mantenerse lejos del escenario. Los pasos del artista, los ruidos provenientes del exterior, los murmullos, carrasperas y respiraciones del público, el sonido de la tapa del piano al bajar y subir. Cage le dio voz al silencio. Pocos espectadores lo entendieron, pero todos formaron inevitablemente parte activa de la obra.

Sin duda, Cage es una figura clave en el desarrollo tanto del *happening* como del movimiento Fluxus. Profesor en el *Black Mountain College* y en la *New School for Social Research* de Nueva York, se cruzó en la vida de sus principales protagonistas, siendo determinante en la interrelación de las

³⁰ AZNAR, S.: *op. cit.*, pp. 13-16.

³¹ FISCHER-LICHTE, E.: *Estética de lo performativo*. Abada editores, Madrid, 2014, p. 250.

diferentes disciplinas artísticas y en la ruptura de tabúes³². Cage no sólo entendió de un nuevo modo el papel del artista, sino también la propia manera de hacer arte. Pensaba que el arte debía ser juego y vida, para él hasta lo más banal tenía un potencial estético³³. Otros creadores que influenciaron a estos artistas fueron Jackson Pollock (1912-1956), y Antonin Artaud (1896-1948). A grandes rasgos, podríamos decir que el primero, rompiendo fronteras entre el objeto y el acto creador; el segundo, entre la cultura y la vida³⁴.



Fig 5. George Maciunas, *Homenaje a Adriano Olivetti*, Düsseldorf, 1963.

Otro término que sobrevuela a la *performance*, y que acabamos de mencionar en el párrafo anterior, es el de "Fluxus", el nombre forma parte de la tradición del *action art*. El origen del movimiento Fluxus aparece ligado a George Maciunas (1931-1978), un norteamericano de origen lituano. Fue el fundador del grupo, su coordinador y también al que se le debe el nombre del movimiento. Maciunas reunió a principios de 1961 en la galería A/G de Nueva York, de la que era propietario, a un grupo de artistas y compositores, como George Brecht, La Monte Young, Henry Flynt, Dick

³² Intentando impregnarme un poco de ese espíritu, he escrito parte de este texto escuchando la música de Cage, en concreto un disco, editado en 2013, que recoge un concierto que dio en Nueva York el 15 de mayo de 1958.

³³ CABAÑAS BRAVO, M.: *op. cit.*, pp. 386-387.

³⁴ AZNAR, S.: *op. cit.* p. 13-17.

Higgins, Jackson MacLow, Richard Maxfield e Ichinayagi³⁵, que presentaron desde *performances* musicales, sonoros, visuales y poéticos hasta objetos encontrados. En la invitación a dicha muestra apareció, por primera vez, la palabra Fluxus, palabra latina que significa "flujo", y sugiere un estado de continuo cambio³⁶. Sin embargo el movimiento pronto se traslada a Europa, sobre todo a Alemania, donde tuvo mucho desarrollo.

Como indica F. J. San Martín, "Fluxus es un movimiento de recuperación del dadaísmo que se produce a escala internacional, entre los años 1958 y 1963. Es paralelo al *happening* y combina música, teatro y artes plásticas. Fue un movimiento heterodoxo y atiprogramático"³⁷. Los artistas presentaban una gran diversidad en sus trayectorias profesionales, y muchos procedían de la vanguardia musical y literaria. Más que un movimiento estructurado, a pesar del empeño de George Maciunas, se trata de un fenómeno de carácter internacional difícil de encasillar.

Los artistas de Fluxus tenían cierta actitud alternativa hacia el arte, expresando su rechazo hacia los comportamientos e instituciones del momento. Tenía objetivos sociales, como la abolición de la práctica artística profesional y la finalización del uso de la obra de arte como mercancía. Buscando acotar un poco más sus características, resulta ilustrativo citar nueve criterios en común para este proyecto que señaló Dick Higgins, miembro de Fluxus y alumno de John Cage³⁸:

- Globalismo o internacionalismo.
- Experimentalismo.

³⁵ RODRÍGUEZ SÚNICO, M.T.: *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Dirigida por Manuel Álvarez Fijo. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, 2001, p. 92.

³⁶ SARRIUGARTE GÓMEZ, I.: "Fluxus: entre el Koan y la práctica artística", *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, nº 42, 2011, p. 194.

³⁷ SAN MARTÍN, F. J.: "Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945" en RAMIREZ J. A. (dir.): *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 359-360.

³⁸ SMITH, Owen: "Fluxus: una breve historia y otras ficciones", en ANDERSON Simon *et al.*: *En l'esperit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, p. 200.

- Carácter iconoclasta.
- Obra intermedia.
- Unidad de arte y vida, resolución de la dicotomía arte/vida.
- Implicación.
- Juego, carácter lúdico.
- Carácter efímero.
- Especificidad.

Las acciones Fluxus, se caracterizan por su simplicidad y permiten al espectador tomar distancia. Un hecho diferenciador entre Fluxus y el *happening* es que el espectador ya no es un elemento crucial para el desarrollo de la acción, el público recupera un papel más pasivo. Es el receptor, al que el artista le muestra su obra, aunque su mera presencia siempre convierte al observador en un componente destacado en cualquier *performance*.



Fig. 6 y 7. Yoko Ono, *Cut Piece*, Auditorio Yamaichi, Kioto, 1964.

Fueron un grupo de jóvenes creadores, que beben de la tradición dadá y surrealista, Marcel Duchamp, la filosofía Zen y como ocurrió con el *happening*, son herederos del trabajo del compositor norteamericano John Cage. El más conocido entre los artistas relacionados con el grupo Fluxus es el alemán Joseph Beuys (1921-1986), aunque participó en este movimiento durante un periodo corto de tiempo. Otros destacados creadores fueron,

aparte de los ya citados, Yoko Ono³⁹, Wolf Vostell, Robert Filliou, Nam June Paik, Charlotte Moorman y Alison Knowles⁴⁰.

Detengámonos ahora en el accionismo vienés. Los acontecimientos organizados por estos artistas europeos diferían de los *happenings* estadounidense que les precedieron. En centro Europa durante los años 60, las *performances*, generalmente etiquetadas como acciones o eventos adoptaron un tono más violento y extremo. En Austria el accionismo vienés, trabaja sobre los tabúes del propio cuerpo, a través de acciones rituales extremas y corrosivas. Los desastres de la Segunda Guerra Mundial marcaron duramente la infancia y juventud de estos artistas⁴¹. Los principales integrantes del accionismo vienés fueron Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, quienes desarrollaron la mayor parte de su actividad entre 1960 a 1971.

Sus acciones fueron un grito de libertad radical. Eran trabajos irreverentes, exhibicionistas y blasfemos, que incluían violencia, sexo, sadomasoquismo, automutilaciones. Y a pesar de estar saturados de violencia y de muerte, se le ha otorgado una finalidad curativa y terapéutica, tanto a nivel individual como social⁴². Austria estaba herida y desolada física, psíquica, moral y culturalmente, necesitaba purgarse del nacionalsocialismo, y los accionistas vienenes tuvieron un papel directo en ese proceso⁴³. En palabras de Roselee

³⁹ Yoko Ono (Tokio, 1933), además de ser una destacada artista, tuvo un importante papel en los orígenes del Fluxus. Desde el 18 de diciembre de 1960 hasta el 30 de junio de 1961, su apartamento de Chambers Street, Nueva York, sirvió como punto de reunión de artistas y fue un espacio alternativo y experimental esencial para la vanguardia del momento. ESTELLA, I.: *Fluxus*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, San Sebastián, 2012, p. 25.

⁴⁰ FRICKE, C.: "Nuevos medios" en WALTHER, I. F. (ed.): *Arte del Siglo XX*. Volumen II. Taschen, Colonia, 2005, p. 585.

⁴¹ No hay que olvidar que Hitler era austriaco, nacido en Linz. Y Austria fue anexada a la Alemania Nazi, el 12 de Marzo de 1938, por tanto no existía como estado independiente durante el período de la Segunda Guerra Mundial, 1939-1945.

⁴² HUMMEL, J. y PARCERISAS, P. (dir.): *op. cit.*, p. 15.

⁴³ "Con excepción de Muehl, ninguno formaba parte de la generación que combatió en la guerra, pero en sus trabajos hay un eco inconfundible de la superación y asunción casi terapéutica de las circunstancias bélicas que todavía alcanzaron a vivir siendo niños o adolescentes". HUMMEL, J. y PARCERISAS, P. (dir.): *op. cit.*, p. 22.

Goldberg, refiriéndose en concreto al trabajo de Hermann Nitsch, "Estos actos rituales eran un medio de liberar la energía reprimida además de un acto de purificación y redención a través del sufrimiento⁴⁴".

Sin desmerecer el carácter pionero, extremo y trasgresor de su obra, creo que se ha otorgado al componente redentor y terapéutico del accionismo vienes mayor peso del que realmente tiene. Es obvio que existe un ingrediente catártico y liberador en su trabajo pero, ¿en qué proporción se encuentra? La historia del arte lo tiene claro, yo como *performer* no sería tan rotundo. No niego el trauma y la fuerte herida emocional que tuvo que dejar la guerra en el alma de este grupo, pero más que como cura, veo sus acciones como una reacción rabiosa y primaria.



Fig. 8. Otto Muehl, *Pissaction*, 1968, Festival de Cine Hamburgo.

Fig. 9. Günter Brus, *Art and Revolution*, 1968, Universidad de Viena.

Cuando pienso en una acción como, *Pissaction*, de Otto Muehl o *Art and Revolution* de Günter Brus, no veo sanación⁴⁵. Comprendo su malestar y

⁴⁴ GOLDBERG, R.: *op. cit.*, p. 164.

⁴⁵ En *Pissaction*, 1968, Mühl, desnudo sobre un escenario, orina en la boca de su colega accionista Günter Brus, que se encuentra también desnudo a un metro escaso de él. Por su parte Brus, en *Art and Revolution*, 1968, se subió a una silla en una sala de conferencias y delante del público, se cortó con una cuchilla de afeitador, orinó en un vaso y se bebió su contenido. Luego defecó y se esparció las heces por todo el cuerpo. A continuación, se tumbó en el suelo y se masturbó mientras cantaba el himno nacional austriaco. WARR, T. y JONES, A.: *El cuerpo del artista*. Phaidon, Londres, 2010, p. 95.

veo a unos artistas molestos, con ganas de incomodar y llamar la atención en una sociedad austriaca anestesiada e hipócrita, empeñada en mirar para otro lado como si no hubiera pasado nada.

Refuerza esta idea un texto de Daniele Roussel, directora de los Archivos Otto Muehl de París, al referirse a la falta, en los cuatro, de la figura paterna en una sociedad machista y azotada por la guerra.

El padre será la figura ausente de la autoridad para cada uno de los accionistas. Muehl tenía diecinueve años cuando murió su padre en la guerra, Nitsch tenía cinco, Günter Brus vivió con un padre ausente, en cuanto al padre de Schwarzkogler, se suicidaría tras perder las dos piernas en Estalingrado.

Por tanto me atreveré con esta hipótesis: sin padre ¡hay vía libre!

¡Una madre, hermana, tía o abuela no encarnan figuras de prohibición tan imponentes como la autoridad de un Hombre! En aquella época la Autoridad Paterna austriaca era la que aceptaba y glorificaba a Hitler.

Seamos sinceros, si hubieran estado sus padres vivos ¡nunca se habrían atrevido a derribar tantos tabúes impuestos por el mismo yugo del Orden!⁴⁶.

Sin una figura de autoridad fuerte, ausente o arrancada por culpa de la guerra, percibo a un grupo de artistas que expulsan su rabia con violencia, como lo haría un adolescente enfadado con el mundo al que nadie pone freno.

Ahora quiero plantear una duda sobre el trabajo de los accionistas vieneses, sobre todo en el caso de Hermann Nitsch⁴⁷, tal vez el más reconocible de todos ellos, y su *Orgen Mysterien Theater* (Teatro de Orgías y Misterios). Con más de cien acciones desde principios de los sesenta, ciento cuarenta y cinco para ser exactos⁴⁸. Nitsch en la actualidad sigue trabajando bajo la

⁴⁶ HUMMEL, J. y PARCERISAS, P. (dir.): *op. cit.*, p. 34.

⁴⁷ Brus y Muehl realizaron acciones durante nueve años, y el conjunto de obra performativa de Schwarzkogler se reduce prácticamente al periodo que va desde comienzo de 1965 a los primeros meses de 1966. Además este último se quitó la vida en 1969, lanzándose al vacío desde la ventana de su apartamento.

⁴⁸ La primera acción la llevó a cabo el 19 de diciembre de 1962, la última por el momento, el 24 de junio de 2015. Información extraída de la web de artista. HERMANN NITSCH. *Actions*

misma "necesidad catártica" en su teatro orgiástico y de misterio, lleno de vísceras y sangre, expulsando los mismos demonios cincuenta años después.



Fig. 10. Hermann Nitsch, *Acción Nº. 130*, Nápoles, 2010.

Son propuestas teatrales en los que juega con un universo oscuro y atormentado del que se retroalimenta, rituales sádicos con elementos de inspiración cristiana y otros paganos en los que las fronteras entre actores y público se diluyen. Pudiendo los espectadores abandonarse a las pulsiones de Nitsch y embadurnarse con sangre, fluidos, vísceras y excrementos, mientras destripan un cordero o un cerdo. Retozando en sus excesos y como consecuencia, manchando su exterior mucho menos que su interior. Me parece un trabajo impostado y pobre de contenido.

Cuando analizas en profundidad la obra de este creador austriaco, pronto descubres que hay un porcentaje muy alto de provocación y exhibicionismo, y uno mucho menos reconocible de verdad, de necesidad real de redención. Tal vez en su origen tuvo esa necesidad sincera, pero con el tiempo sigue curando heridas en público que ya no tiene o que se las abre ex profeso

<<http://www.nitsch.org/index-en.html>> [Consulta: 22 de julio de 2015]

para la *performance* como parte del espectáculo. Y digo espectáculo no *performance*, para reforzar la idea de ficción⁴⁹.

En los trabajos de los accionistas vieneses, la presencia de medios fotográficos y fílmicos en sus obras siempre fue más allá de la labor de documentación⁵⁰, llegando a elaborar detallados guiones para los fotógrafos. Eran conscientes de sus posibilidades y aprovecharon estos medios para sus fines⁵¹. Lo cual abre una interesante cuestión, dándole una nueva vuelta de tuerca al argumento anterior. La fotografía y el video eran utilizados simplemente como herramientas para registrar la acción, testigos sin interferencias. O por el contrario, la acción se elaboraba pensando en obtener un resultado más visual y espectacular para ser grabada y fotografiada. Dejemos aquí este argumento y que cada uno extraiga sus conclusiones. Precisamente es esto lo que enriquece al arte de acción, no dar respuestas claras y sumirnos en un constante cuestionamiento, si queremos una visión unívoca nos hemos equivocado de disciplina.

Finalmente, aunque sea de un modo más breve, me gustaría cerrar este repaso mencionado el concepto de *live art* o arte vivo, emparentado íntimamente con el de *performance*. Es un concepto más moderno, conectado con los objetivos y la forma de llevar a cabo el trabajo en la actualidad.

⁴⁹ En la *performance* existe el peligro de tener éxito con una línea de trabajo fruto de unas motivaciones iniciales, con las que el artista ya no se identifica pasado el tiempo. Esto es muy común sobre todo en algunos creadores que trabajan en el ámbito de la crítica social o los que basan su obra en una biografía dolorosa. Lo mejor que puede hacer ese artista es matar al "personaje" ya vacío y reinventarse, para no deslegitimar todo un trabajo anterior que si era coherente.

⁵⁰ El uso de fotografía y video no tienen un carácter negativo a no ser que esté pensada para falsear o simular. Por ejemplo, Joseph Beuys también fue muy consciente del poder de la imagen a través de la fotografía de sus *performances* y de la importancia de los medios de comunicación y no hay ninguna duda sobre la honestidad de su trabajo.

⁵¹ FRICKE, C.: *op. cit.*, p. 585.

Según Alfonso del Río-Almagro⁵², el *live art* presenta sutiles diferencias con la *performance*. Englobaría a la acción y todo lo que la circunda. Se preocupa por el contexto social y cultural, la repercusión que deriva de la misma y no oculta su posicionamiento ideológico y político. Acciones con un compromiso social, influenciadas por el activismo y el movimiento feminista, que irían más allá del acto efímero y que tampoco desdeñarían el espacio museístico o institucional. Se liberan de complejos, y al objeto, ya no lo tachan de mercancía ni reaccionan contra él. Ya sean objetos preparatorios, los producidos durante la acción o los derivados de ella.

Bajo esta perspectiva el *live art*, podría decirse que es una *performance* con algo más, pasada por el filtro del siglo XXI. No coincido con esta opinión, obviamente *live art* es cualquier forma de arte en vivo, así que estrictamente cualquier *performance* lo es, pero sigo pensando que arte de acción es el término más apropiado en castellano para definir lo que describe Alfonso del Río-Almagro. Es más, gran parte de los artistas que se mueven actualmente en el ámbito del arte de acción presentan esas características indicadas al hablar de arte vivo. Es habitual que estos trabajos posean una visión interdisciplinar acorde con el momento presente y una preocupación social, incorporan en su obra lenguajes, códigos y métodos de trabajo de la época digital y de una sociedad globalizada.

Quim Pujol en un seminario en el MACBA⁵³ en 2012, planteó esta cuestión desde una óptica en la que coincido en mayor medida. Para él, en el arte en vivo los géneros se confunden y se hibridan. Gira alrededor del concepto de presencia, pero con muchas salvedades. El *live art*, estaría en todos y en ningún lugar, es un arte experimental que está mutando continuamente. Un arte en tensión, en movimiento, que no se queda quieto en ningún sitio, es inasible, trasgresor, sin géneros tipificados. El *live art* puede ser danza, teatro, música, *performance*, activismo, diversas prácticas multimedias, etc, pero sin categorías cerradas. La *performance*, según él, se ha convertido en

⁵² DEL RÍO-ALMAGRO, A.: "LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar", *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 25, nº. 3, 2013, pp. 424-439.

⁵³ MACBA. *Una aproximación al arte en vivo*. Seminario.

<<http://www.macba.cat/es/curso-aproximacion-arte-vivo>> [Consulta: 29 de julio de 2015].

un género cerrado, y el *live art* es más expansivo, incluye lo que no encaja en ningún sitio.

Por otra parte haciendo un uso literal del término, el *live art* se convierte en un saco sin fondo donde incluir una serie de actividades de la programación, que no saben donde ubicar. Por ejemplo, en la web del Museo Reina Sofía⁵⁴, dentro de las actividades, habría una categoría de "Artes en vivo", donde se sitúa una serie de géneros cerrados como el teatro, la música, la *performance* y la danza. Lo mismo sucede en el MUSAC⁵⁵, dentro de su "programación cultural y educativa", posee un apartado denominado "Artes en vivo", en el que se ubica danza, música y conciertos, teatro, recitales de poesía, *performance*, etc. El *live art* no se entiende en estos casos como universo trasfronterizo, sino como contenedor de disciplinas diferentes. Además, el peligro es que dentro de esta variedad, la *performance* queda relegada, como muchas veces ocurre, a una programación de segunda dentro de las instituciones.

Volviendo al término y sus significados, no existe un patrón de *performance* estandarizado. Se mueve en un universo tan rico y heterodoxo, que no para de reinventarse, dejando en evidencia a quien intenta acotarlo bajo una denominación. Aún así *live art* no me disgusta y creo que con el tiempo puede terminar imponiéndose para denominar o identificar esa *performance* que rompe su género y se abre a mil influencias y corrientes actuales, donde confluiría con el teatro, la danza, la música experimental, etc. Bajo este paraguas encajaría, por ejemplo, gran parte de la obra de La Ribot⁵⁶ o algunos trabajos de Franko B como *I'm Thinking of You*⁵⁷.

⁵⁴ El Museo divide sus actividades en cuatro apartados: "Seminarios y conferencias", "Cine y video", "Artes en vivo" y "Actividades asociadas". MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

<<http://www.museoreinasofia.es>> [Consulta: 30 de julio de 2015]

⁵⁵ MUSAC. *Programación cultural y educativa*.

<<http://musac.es/#programacion/artes>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]

⁵⁶ LA RIBOT.

<<http://www.laribot.com>> [Consulta: 31 de julio de 2015]

⁵⁷ FRANKO B. *I'm Thinking of You: Versión 2*.

Y a la vez, al crear esta figura del *live art*, diferenciaría este tipo de *performances* de las que hemos definido como arte de acción. Un arte más incisivo, que escudriña su entorno con una mirada crítica, virando en mayor medida hacia el activismo y al compromiso social. El arte de acción, entendido de este modo, estaría menos influenciado por las artes escénicas y sin embargo, habría adoptado para sus fines técnicas extraídas del marketing, la publicidad y de los medios de comunicación.



Fig. 11. Franko B, *I'm Thinking of You*, 2009-2012.

Dicho todo esto, *live art* no deja de ser un nombre más, sin la menor importancia para el artista. Yo denomino muchas veces a mis trabajos simplemente como "acciones" o "proyectos" e incluso cuando se adentra aún más en lo social "arte de guerrilla". Como por ejemplo con *Proyecto 47*⁵⁸, donde intento retratar el problema de la vivienda en España, documentando espacios relacionados con la especulación y los desmanes inmobiliarios de nuestra época y sus consecuencias.

<http://www.franko-b.com/Im_Thinking_of_You_Version_2.html> [Consulta: 31 de julio de 2015]

⁵⁸ MARC MONTIJANO. *Proyecto 47*.

<http://www.marcmontijano.com/obras/proyecto_47/index.htm> [Consulta: 31 de julio de 2015]

En estos proyectos de "guerrilla", todo el trabajo se supedita a un fin, la ortodoxia se sacrifica para ganar efectividad. No dudo en entrar con mi equipo en propiedades privadas o forzar una imagen con una especial fuerza visual y unas determinadas características, para darle la mayor visibilidad posible a esta problemática en los canales del arte y los medios de comunicación. No hay más público que los ayudantes y modelos que me acompañan y el tiempo lo determinan las especiales circunstancias. Las normas se hacen añicos y no existen frenos, ni mucho menos definiciones preestablecidas que limiten esa acción. Cada artista reinventa el arte de acción en base a sus necesidades en cada proyecto.

2.2. Sobre la naturaleza de la *performance*.

Para mí la *performance* es un arte vivo, la vida en ese instante, nada más allá y a la vez todo un universo infinito a su alrededor que me ha ayudado a llegar hasta ahí. Centrada en el ahora, me permite abstraerme de la realidad exterior y bucear en mi naturaleza interna. Cuando todo fluye correctamente, entro en un estado de concentración profundo, donde pierdo la noción del tiempo y no existe nada más.

Al estar vinculada tan estrechamente a la experiencia, para cada artista supone algo diferente. Las definiciones sobre el arte de acción poseen un fuerte componente subjetivo, lo cual no les resta validez, si no más bien todo lo contrario, esas capas de piel no hace otra cosa que enriquecerla con matices.

Buceando en su naturaleza, creo que hay una característica determinante que nos puede ayudar a abrirnos camino en esta jungla de conceptos. La *performance*, independientemente de la calidad de la obra resultante, es una pieza desnuda, sin mucho que esconder, que nos brinda la posibilidad de contemplar la obra desarrollándose, fluyendo con naturalidad, sin mentiras. Sucede ahora, es vida y presente. Bajo mi punto de vista, el arte de acción es lo contrario a la ficción, o dicho de otro modo, es igual a verdad, o al menos eso debería ser.

Considero que esta es una de las máximas del arte de acción, no es una interpretación, el artista no representa un papel. Verdad frente a interpretación, verdad frente a simulación. La primera idea importante, es: *Performance* = Verdad.

¿Pero qué significa verdad? Para mí es honestidad con los demás, sinceridad con uno mismo y compromiso con tu obra. Pero la respuesta es más sencilla, en concreto en el arte de acción radica simplemente en no representar una ficción. Es la diferencia que existe entre vivir 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 a mediados de los setenta Marina Abramović (Belgrado, 1946), en el desarrollo de una *performance* se dibujo en el vientre una estrella de cinco puntas con una cuchilla de afeitar, la sangre que brotaba de su barriga no era ficción⁵⁹. Tampoco lo fueron las dos semanas que se pasó la artista británica Tracey Emin (Londres, 1963), encerrada en una habitación construida dentro de la galería Andreas Brändström de Estocolmo⁶⁰.



Fig. 12 y 13. Tracey Emin, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1996.

Volvamos a la *performance* de Abramović. La acción duró aproximadamente dos horas, en el transcurso de ese tiempo y por este orden, tras desnudarse, la artista colgó una fotografía de un hombre en la pared de la galería, delimitándola con una estrella de cinco puntas; se comió lentamente un tarro de miel con una cuchara de plata; bebió un litro de vino tinto en una copa de cristal; rompió el vaso con la mano derecha, cortándose; con una hoja de afeitar, se dibujó una estrella de cinco puntas en su vientre, como ya hemos mencionado; arrodillada de espaldas al

⁵⁹ Abramović realizó la *performance Lips of Thomas* en la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria), el 24 de octubre de 1975.

⁶⁰ La acción, denominada *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, fue realizada en 1996. La artista se pasó dos semanas encerrada en ese habitáculo para intentar superar el bloqueo mental que le había impedido pintar durante seis años. En la habitación había una gran cantidad de lienzos y material artístico. El público podía contemplarla trabajando desnuda a través de dieciséis ojos de buey abiertos en la pared. WARR, T. y JONES, A.: *op. cit.*, p. 68.

público, se azotó violentamente la espalda con un látigo; seguidamente la artista se tumbó encima de una cruz hecha con bloques de hielo sobre la que había un radiador colgado del techo apuntando a su herida del vientre. La idea es que el hielo se fuera derritiendo poco a poco, hasta fundirse completamente, pero esto no llegó a ocurrir. Tras permanecer media hora sobre la cruz, varios espectadores intervinieron y la apartaron de ahí poniendo fin al suplicio.



Fig. 14. Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975.

Abramović sumió al público en una situación desconcertante y angustiosa. ¿Qué debían hacer? Lo convencional sería contemplar la obra de arte sin intervenir, meros observadores, como cuando vemos una escultura o una pintura en un museo. Pero esto era otra cosa, era de verdad, la artista se estaba hiriendo, maltratando su cuerpo realmente. Lo lógico sería ayudarla a poner fin a su martirio, como haría cualquier persona normal si viera esa tortura fuera de una galería. Como señala Erika Fischer-Lichte: “¿Qué norma debe prevalecer en una situación como ésta? En su *performance*, y con su *performance*, Abramović creó una situación en la que hizo oscilar al espectador entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos”⁶¹. La acción de Marina Abramović, no era ficción, era un realidad experimentada tanto por la artista como por los espectadores.

⁶¹ FISCHER-LICHTE, E.: *op. cit.*, p. 25.

¿Qué pretendía la artista? Autolesionarse sin una razón sería propio de alguien que sufre un desequilibrio o un trastorno mental. La artista intentaba poner a los espectadores al límite y ver hasta donde eran capaces de aguantar el sufrimiento ajeno. Podría cuestionarse la insensibilidad de la sociedad y la falta de empatía, la maldad, el dolor, la violencia.



Fig. 15 y 16. Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975.

Aunque para el público el significado no sea lo principal, y es de suponer que se sorprendió durante la *performance* por la sangre, el sufrimiento, el cuerpo desnudo herido y las sensaciones contradictorias que seguramente experimentó. Si pudo percibir la esencia de la *performance* transmitida por el conjunto de la vivencia y sentir que hay una idea matriz de la que parte todo.

El arte de acción como soporte a una idea, es otra de las características determinantes. La *performance* sin contenido, sin significado, sin un porqué, para mí no tiene valor más allá de la anécdota como una experiencia estética más. Es una disciplina artística en la que lo formal y lo conceptual deben estar muy equilibrados, y si la obra adolece de algo, si falla por un lado, es mejor que sea en lo formal. Yo trabajo con las ideas, que materializo y redondeo en las acciones, en los proyectos. En mi trabajo lo formal puede parecer importante, llamativo, pero siempre tiene más peso lo conceptual. Lo que me mueve a hacer una nueva acción es siempre una idea, nunca el deseo de llevar a cabo una *performance*. Recuerdo el caso de

Welcome to Paradise en 2013. Estando en el coche, escuché por la radio la noticia del fallecimiento de un joven senegalés por desatención sanitaria en Mallorca. Me llené de tristeza, de rabia e impotencia, y empecé a trabajar sobre el tema, sin saber como se iba a materializar el proyecto.

Si no hay una arquitectura conceptual fuerte que la sustente la *performance* no es nada. Cuando se basa en lo formal, demasiadas veces se expone como un cascarón carente de interés, se convierte en algo grotesco. Las acciones terminan siendo meras payasadas, generalmente teatrillos protagonizados por aspirantes a actores sin talento. De eso hay muchos ejemplos.

Precisamente para no caer en la teatralización del arte de acción, resulta interesante abordar el concepto de repetición, que ya hemos anunciado con anterioridad. Creo que se puede ahondar en un proyecto, como otros artistas trabajan en series. Es más, incluso considero enriquecedor crear un mundo, un universo o lenguaje propio y trabajar desde esa base. De hecho mi trabajo se fundamenta en ello. Pero no creo que se deban tener distintas *performances* preparadas, como si se tratara de piezas teatrales, e interpretarlas hasta la saciedad, intercalándolas dependiendo de la ocasión, las circunstancias del espacio o el gusto del aforo⁶².

Muchos artistas 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. No estoy de acuerdo. Es obvio que para cada espectador es una vivencia nueva, pero eso no justifica el realizar la acción una y otra vez. El problema no radica en el público, si no en la coherencia del artista y la intencionalidad original. Creo que lo más bello que tiene la *performance* es que desnuda la vida de sus protagonistas y la vida cambia

⁶² Puede parecer que tengo una opinión desfavorable hacia las artes escénicas, en concreto hacía lo relacionado con la actuación, pero no es así. Más bien todo lo contrario, el teatro me fascina y regularmente colaboran conmigo actores en mis *performances*. Tengo una opinión negativa hacia los *performers* que fingen unas vivencias o motivaciones, no hacía los actores que interpretan. La verdad o la mentira se encuentra en el germen.

conforme pasa el tiempo. No es una obra de teatro que pueda volver a representarse, ese momento ya paso, el artista ya no es el mismo que concibió la obra, y entonces realiza una actuación, no una *performance*.

Estrella de Diego, en un trabajo publicado recientemente sobre el arte desde la segunda mitad del siglo XX⁶³, menciona como en el contexto de la exposición en el MoMA de Abramović⁶⁴, una serie de artistas jóvenes repitieron algunas de las *performances* míticas de la artista serbia. En concreto habla de *Imponderabilia* y de que "el efecto cambia cuando una *performance* se repite con actores". Brota la sensación de actuación, no de vida. A mi esta impresión de ficción me ocurre incluso cuando repite la acción tiempo después el artista que la concibió.

Reconozco que esta es una visión un tanto purista y que en este punto difiero con varios teóricos⁶⁵ y numerosos artistas. Pero la repetición banaliza la acción y le resta verdad. Induce al error porque cruza y se instala en el terreno escénico, el cual es extraordinario, pero poco tiene que ver con el arte de acción.

Pienso en grandes nombres y no concibo una *performance* de Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974), como por ejemplo *¿Quién puede borrar las huellas?*⁶⁶, repetida una y otra vez delante de distintos parlamentos. O al norteamericano Chris Burden (1946-1915), haciéndose

⁶³ DE DIEGO, E.: *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2015, pp. 130-131.

⁶⁴ *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Exposición retrospectiva celebrada del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010 en el MoMA, Nueva York.

⁶⁵ Bartolomé Ferrando posee una opinión favorable a la repetición de las *performances*, aunque considera que tal vez sería adecuado realizarlas en contextos diferentes y ante audiencias nuevas que desconocieran la obra. FERRANDO, B.: op. cit, p. 15.

⁶⁶ *Performance* llevada a cabo por la artista en 2003, en la que camina desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del exmilitar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt. SILEO, D. y VIOLA, E. (dir.): Regina José Galindo. *Estoy viva*. (PAC, Padiglione d'arte contemporanea, del 25 de marzo al 8 de junio de 2014). Skira, Milán, 2014, p. 124.

crucificar sobre diferentes modelos de automóviles regularmente⁶⁷. O mejor aún, al artista intercalando esta acción con la de *Shoot*⁶⁸ desde los años setenta hasta su reciente fallecimiento, con el mismo discurso que en la primera ocasión.

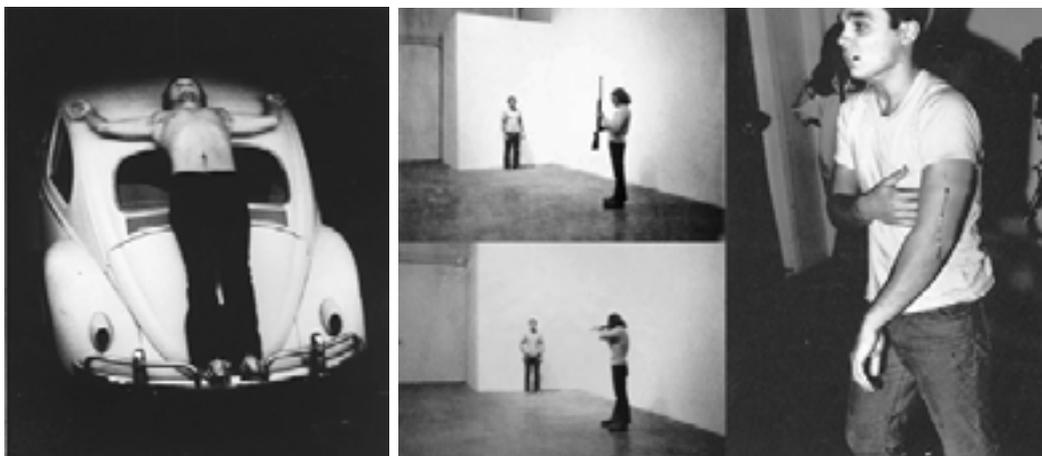


Fig. 17. Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1974. Speedway Avenue, Venice, California.

Fig. 18. Chris Burden, *Shoot*, 1971. *F Space* Gallery, Santa Ana, California.

Un artista se plagia a si mismo repitiendo sus éxitos una y otra vez, como si su capacidad creativa se hubiera agotado. Una de las grandes cualidades de la *performance* es su volatilidad, su carácter efímero, su constante nacimiento, muerte y resurrección, es vida y como tal no se detiene nunca. Por eso, un nombre de peso como Marina Abramović, que es su orígenes fue pionera de la *performance*, me causa mucha contradicción. Ha cruzado la frontera de la ficción y el espectáculo tantas veces, que ante su obra actual siento importantes dudas.

⁶⁷ El 23 de abril de 1974, el artista estadounidense Chris Burden (1946-2015), se hizo crucificar boca arriba sobre la parte trasera de un Volkswagen "escarabajo" de color azul, y recorrió de esta forma la calle a toda velocidad durante dos minutos. En la acción, llamada *Trans-Fixed*, utilizar un coche comercial (el coche del pueblo), para evocar las imágenes religiosas del martirio. Burden se presentaba como un mártir moderno del consumismo contemporáneo. MOURE, G.: *Chris Burden* (Octubre de 1995 - enero de 1996). Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, 1995, p. 9.

⁶⁸ *Shoot (Disparo)*, 1971, es su pieza más conocida. Esta *performance* fue realizada durante el apogeo de la guerra de Vietnam. Burden cita a un grupo pequeño de amigos en una galería (*F Space* de Santa Ana, California), y hace que un asistente le dispare a una distancia aproximada de 5 metros con un rifle del calibre 22 en su brazo izquierdo.

Un caso muy diferente son las acciones con una finalidad social, proyectos que repiten unos patrones e incluso la propia acción, formalmente hablando, pero sin entrar nunca en el terreno de la ficción. De ahí la importancia del concepto de verdad⁶⁹.

La *performance* trasciende a la propia *performance* y se convierte en una herramienta para lograr un fin mayor. Como ocurre, por ejemplo, con el trabajo de la artista brasileña Beth Moyses (Sao Paulo, 1960), y la violencia hacia la mujer. Sus *performances* son reales, nadie interpreta un papel, participan grupos de mujeres víctimas de la violencia de género, ellas no fingen, no impostan sentimientos, no es una dramatización. Las acciones sirven para ahondar en una problemática, e incluso diría que para sanar heridas de las participantes y liberarse, además de darle visibilidad y combatir con ello un problema. En su caso, por ejemplo, un nuevo trabajo de *Diluidas en Agua*⁷⁰ o *Palabras anónimas*⁷¹, significa progresar en el proyecto. Repetir la acción en otra ciudad con otro grupo de mujeres implica avanzar en esa lucha.

Creo en el arte como una potente herramienta social, ayuda a dar visibilidad a diferentes problemas, a ponerlos en la palestra, que los medios y a través de ellos la sociedad les preste atención.

El arte como altavoz de una problemática es útil y necesario para el conjunto, para la sociedad, aunque puede malograr al artista si se instala en esa trinchera perpetuamente. Es un terreno delicado en el que no es fácil mantenerse en el tiempo con coherencia. De un modo particular, como individuo, creo que no nos podemos quedar únicamente en la denuncia, una

⁶⁹ Cuando conceptualmente el proyecto lo requiere, lógicamente, no tengo ningún inconveniente en que se repita una *performance*, es más, debe repetirse. Pero no es la norma.

⁷⁰ YOUTUBE. *Diluidas en agua - Panamá*. Archivo de vídeo.

<<https://www.youtube.com/watch?t=113&v=YvB0bq1JH-Y>> [Consulta: 7 de agosto de 2015]

⁷¹ YOUTUBE. *Palabras anónimas Performance de Beth Moyses*. Archivo de vídeo.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fw3LF_HI9g8> [Consulta: 7 de agosto de 2015]

y otra vez, observando el problema desde la distancia como si no fuera con nosotros.

Lo horrible que ocurre en el mundo no es más que la imagen que nos devuelve el espejo. Nuestro reflejo como sociedad. Es nuestro monstruo, nuestro horrible y feo monstruo. Lo alimentamos constantemente y luego nos quejamos de las consecuencias. El cambio global solo se puede conseguir con el perfeccionamiento moral individual. Una revolución silenciosa, callada, íntima, uno a uno, eso es *Metamorfosis*.

2.3. La performance en el contexto del arte actual.

La *performance* no se desarrolla en un medio aséptico e inocuo, tiene que convivir y demasiadas veces batallar en un entorno mucho menos poético. Compartiendo contexto con las administraciones públicas, los museos y centros de arte, las galerías, comisarios, los medios de comunicación, coleccionistas y otros artistas. Un mundo no siempre tan profesionalizado como debiera, en el que factores de toda clase pueden hundir o catapultar el trabajo de un artista.

Leyendo un pequeño libro que recoge fragmentos de diversas entrevistas que le realizaron a Charles Saatchi⁷², importante coleccionista de arte y propietario de la galería londinense Saatchi, me encontré una respuesta que enriquece esta visión sobre el contexto del arte actual. Habla del valor de dos obras, ambas óleo sobre lienzo y de un tamaño muy similar, una es del artista estadounidense John Currin⁷³ con un precio de 433.600 dólares y la otra del pintor británico, menos conocido, Richard Moon⁷⁴, con un valor de 3500 libras:

Si el destino le hubiera puesto a Moon los contactos adecuados, lo hubiera llevado a la galería adecuada, hubiera colocado su obra en las colecciones y exposiciones adecuadas, y le hubiera puesto en contacto con los marchantes de arte más poderosos del mundo para que lo lanzara al estrellato —como hicieron con Currin— las cifras de venta podrían haberse invertido. No digo que Currin no sea un artista excepcional (...) Pero, créame, el talento por sí solo no es garantía de éxito, ni la explicación de por qué algunos artistas mediocres consiguen estar de rabiosa actualidad durante un tiempo, mientras que otros mejores se pudren esperando una llamada que nunca llegará.

⁷² SAATCHI, C.: *Me llamo Charles Saatchi y soy un arتهólico*. Londres, Phaidon, 2010, pp. 162-163.

⁷³ GAGOSIAN GALLERY. *John Currin*.

<<https://www.gagosian.com/artists/john-currin>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

⁷⁴ RICHARD MOON.

<<http://richard-moon.co.uk>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

Vivimos en un mundo en el que la notoriedad profesional no suele ir pareja a los méritos y al esfuerzo. Progresar fulgurantemente en el arte con un trabajo interno, honesto, reflexivo, de estudio y taller, centrado en tu obra, sin dedicarle un porcentaje alto de tu energía a la vida social, sin amiguismo, sin atajos, jugando limpio, es complicado a no ser que tengas muy buena suerte. Como indica, el historiador del arte y comisario, Juan-Ramón Barbancho:

Muchos son los artistas cuya obra se ha erigido en moda, aupados por intereses que nada han tenido que ver con el arte y la calidad de éste y mucho menos con su vinculación con la sociedad.

La moda actual del arte es la moda del arte-mercancía, cuyo auge social responde a necesidades de tipo económico impuestas por la sociedad de consumo⁷⁵.

Pero hay vida fuera del redil. Hace mucho que aprendí que algunos tenemos que trabajar el doble para conseguir lo mismo. Avanzamos sin prisa, con cimientos que hemos colocado piedra a piedra, y aunque no nos regalan nada y demasiadas veces nos hemos sentido muy solos, somos libres. La libertad para un creador es fundamental, y más en el campo del arte de acción.

Hace treinta años armado únicamente con una actitud honesta, sin un espacio o un entorno en el que dar a conocer tu obra, dificultaba mucho el desarrollo de una trayectoria artística. Prácticamente lo hacía imposible. Ahora el panorama es totalmente distinto. El punto de inflexión y, sin duda, la gran revolución ha sido la irrupción de internet. Como en toda la sociedad de principios del siglo XXI, internet ha cambiado las reglas de juego. Lo ha hecho y lo sigue haciendo a una velocidad increíble.

Internet ha abierto miles de posibilidades y dinamitando considerables muros. El artista empieza a ser muchas más cosas, su papel se amplía, y se abren varias dimensiones paralelas. En mi caso ha sido fundamental, la

⁷⁵ BARBANCHO, J. R.: *Conversaciones sobre arte, política y sociedad*. Juan-Ramón Barbancho ed., Sevilla, 2012, p. 11.

gran herramienta para dar a conocer mi proyecto. Soy consciente que sin internet no podría haber avanzado, pues nunca he transitado por los canales habituales del arte, y por tanto no he contado ni con su apoyo ni con su simpatía.

Un artista con una mirada tradicional se dirige a un público de decenas de personas, los que acuden a la galería, que suelen ser pocos y conocidos. Si a ello le sumas los que leen la noticia en la prensa local, con suerte puedes llegar a varios cientos. El impacto es mínimo. Por eso el artista tenía que trabajar desde lo local a lo internacional, con el beneplácito de un entorno. Si tenía suerte, poco a poco pasaba de ser conocido en su ciudad, a ser conocido en su país y con mucha fortuna intentaba dar el salto al extranjero, para que se fijara en él alguna galería importante o museo destacado. Si nos quitamos la venda, ese modo de trabajar suele traer resultados desastrosos. ¿Cuántos artistas españoles de los últimos cuarenta años son realmente conocidos internacionalmente?

Aunque no se ha roto del todo esa tiranía rancia, prácticamente siguen mandando los mismos, muchos se han dado cuenta que España juega en tercera división del arte y en gran parte por culpa de los que manejan los hilos. Ahora hay otras alternativas. Sin necesidad de intermediarios, compartes información y te diriges a un público potencial de millones de personas. La referencia no es el artista que tienes al lado o el que triunfa en tu país, conoces lo que están haciendo en este momento los artistas de todo el mundo y ellos también ven tu trabajo. Los estímulos van y vienen en todas las direcciones. Otra ventaja, es que a día de hoy tu ubicación no es tan determinante.

Ya no es obligatorio, o al menos no es tan definitivo, para dar a conocer tu obra estar en una gran capital del arte. En estos últimos años yo he apostado por desarrollar gran parte de mi trabajo en Málaga, no necesito estar en Berlín o Nueva York para lanzar mis proyectos al mundo y alcanzar visibilidad. Aunque realmente quién sabe donde se ubica hoy el eje del arte internacional, "los centros se han movido (...) y ciertas periferias han pasado a ser centros en un mundo globalizado donde la autoridad ha

cambiado”⁷⁶. Ya no está muy claro nada, tal vez, dentro de un tiempo en Rusia, China o Catar emerja con efervescencia un nuevo centro artístico, como ocurrió a finales del siglo XIX y principios del XX con París y en la segunda mitad del pasado siglo con Nueva York. O lo que considero más probable, en un mundo globalizado y ultra tecnológico, no existirá un punto hegemónico sino una red de grandes parques de atracciones del arte vinculadas al poder económico. Y en paralelo un enorme mundo virtual donde los artistas gestionaran su obra con autonomía, hasta que sean descubiertos, absorbidos por el sistema, convertidos en moda y consumidos por esa elite.



Fig. 19. Tres imágenes sacadas de la cuenta de *Instagram* de Ai Weiwei, 2015.

Lógicamente esta revolución ha modificado los juegos de poder, y en muchos artistas han cambiado la concepción del propio trabajo y la que tenían de ellos mismos. Por ejemplo, el artista Ai Weiwei (Pekín, 1957), antes de que el gobierno chino cerrara su blog en 2009, recibía cien mil visitas en un día. Como él indicaba en una entrevista: “Si quiero tengo una inauguración propia cada minuto”⁷⁷. Internet no deja de renovarse, surgiendo constantemente nuevas herramientas. Actualmente está volcado en las redes sociales, concretamente en *Instagram*⁷⁸, con ciento treinta y un mil seguidores, y *twitter*⁷⁹, con doscientos ochenta y tres mil seguidores.

⁷⁶ DE DIEGO, E.: *op. cit.*, p. 202-203.

⁷⁷ ULRICH OBRIST, H.: *Ai Weiwei. Conversaciones*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 16.

⁷⁸ Con ciento treinta y un mil seguidores. INSTAGRAM. *Ai Weiwei*.
<<https://instagram.com/aiww>> [Consulta: 11 de agosto de 2015]

⁷⁹ TWITTER. *Ai Weiwei*.
<<https://twitter.com/aiww>> [Consulta: 11 de agosto de 2015]

Aparte del componente de activismo y denuncia que hay en sus publicaciones, Ai Weiwei posee un punto exhibicionista, común en todo el arte actual. La actitud es fundamental e internet ayuda a comunicar esa actitud.⁸⁰ Desde la irrupción de las redes sociales, todos somos un poco celebridades en nuestro pequeño círculo de influencia, más libres pero a la vez más esclavos.

En relación a lo anterior, internet también ha traído un enfoque más superficial, rápido e inconsistente. En los últimos años, las redes sociales le han comido el terreno a los medios de comunicación, y la prensa escrita ha imitado esa forma ligera de proceder. Verdad y ficción se confunden y entrelazan, y por desgracia en la *performance* ocurre demasiadas veces. En principio en un trabajo articulado entorno a la presencia y en detrimento del objeto, no debería ser muy complicado descubrir cuando un artista finge o directamente miente, pero a nadie le interesa averiguarlo. En materia de arte de acción, suelen tener mayor visibilidad en la prensa aquellas obras oportunistas con un componente sensacionalista o escandaloso.

Podría parecer que insinúo que la *performance* es propensa a la farsa, pero no es más deshonesto que el resto del arte actual, que funciona con unos criterios éticos muy vagos. Creo que hay algunos *performers* poco íntegros que se aprovechan de ese vacío, pero los grandes vendedores de humo no trabajan en el campo del arte de acción.

Figuras cumbres en el ranking del arte actual, al menos en cifras de ventas, como Damien Hirst (Bristol, 1965), Takashi Murakami (Tokio, 1962), Jeff Koons (York, 1955), todos con más de un centenar de asistentes trabajando en sus estudios, no son más que fábricas de productos que llevan su nombre. Marcas comerciales deshumanizadas y con una producción casi industrial, preparadas para hacer sus "giras" por los grandes museos del mundo e intentar batir todos los registros de visitas y de ventas.

⁸⁰ "Después de Duchamp me di cuenta que ser artista era más una cuestión de estilo de vida y de actitud que de producir objetos". ULRICH OBRIST, H.: *op. cit.*, p. 103.

En este sentido recuerdo una entrevista a Jeff Koons en el periódico *El País*, en la que su principal interés era saber si había batido el récord de visitas del Centre Pompidou de París con su reciente exposición⁸¹. A Koons lo considero más el director de una fábrica de juguetes, el creador de una especie de Playmobil o Lego para millonarios, que un artista. En su estudio trabajan unas 160 personas, a las que hay que añadir otra treintena que tiene empleadas en un taller de su propiedad en Pensilvania dedicada a la confección de sus esculturas de piedra. Además trabaja muy estrechamente con una empresa alemana dedicada al metal, Arnold⁸², con unos 100 trabajadores, que le hace muchas piezas de acero inoxidable.



Fig. 20. Jeff Koons posando en el Whitney Museum of American Art, 2014.

Deslumbrados por sus éxitos, muchos artistas imitan esta forma de trabajar (de fabricar), más cómoda, fácil y desligada del alma del creador, contratando los servicios de empresas que se dedican a producir arte. Por

⁸¹ Celebrada del 26 noviembre de 2014 al 27 de abril de 2015, vendieron 650.045 entradas, lo que la convirtió en la exposición más exitosa de un artista vivo en la historia de la institución. Pero no superó a la muestra de Dalí en 2012, con 790.000 visitantes. Koons se excusó: "Quizá [mi exposición] no se ha celebrado en la época de mayor turismo en la ciudad, aunque los números son muy buenos". EL PAIS. *Retrato de Jeff Koons, el artista más cotizado del mundo*

<http://elpais.com/elpais/2015/05/26/eps/1432661293_043847.html> [Consulta: 5 de agosto de 2015].

⁸²ARNOLD. <<http://www.arnold.de>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

citar un ejemplo cercano, estudio FACTUM en Madrid⁸³, cuenta entre sus clientes con artistas de primer nivel como Anish Kapoor, Marc Quinn, Julião Sarmiento, Marina Abramović, Jeff Wall o Subodh Gupta. Este modo de proceder, podría indicar que el papel del artista en la actualidad es meramente mental, él crea la idea, visualiza la obra y otros la materializan. ¿Por qué perder tiempo en manufacturar algo?

Creo que contar con ayudantes puede ser necesario en ciertos procesos e incluso para una pieza puntual que se escapa de tu terreno, es imprescindible que un especialista en ese ámbito colabore contigo. Pero desentenderse de la obra hasta el punto de "industrializar" la producción es otra cosa. Además, si la finalidad fuera artística, sería valorable esta hipótesis, pero el fin de producir a esa escala es meramente mercantilista. No concibo a un escritor dejando que otros escriban sus libros, aunque haya casos. Si no es él quien se vacía en su obra lo considero un fraude, un estafador, carece de verdad. Lo mismo pienso de esta clase de artistas, son un engaño.

En esa misma línea, palabras como "producción" o "industria cultural", siempre me han producido urticaria, han venido a confundir la esencia del artista. Esa mentalidad aburguesada de condicionar la realización de una obra a la obtención de una ayuda, subvención o beca me resulta ofensiva y ridícula⁸⁴. El dinero cuando brota del origen equivocado, demasiadas veces, malogra a los artistas y el sentido de sus obras⁸⁵. Partir con ese

⁸³ FACTUM ARTE.

<<http://www.factum-arte.com>> [Consulta: 4 de agosto de 2015]

⁸⁴ La pulsión creadora está por encima de todo lo demás, nunca me ha frenado no poseer dinero para sufragar mis obras, ya lo obtendré de algún lado. Y si realmente no puedo afrontar los gastos, me apunto la idea para llevarla a cabo en el futuro, ya sea con la *performance*, con la pintura o cuando he desempeñado labores editoriales o empresariales.

⁸⁵ Las intenciones del poder político difícilmente discurren en paralelo a las del artista, y cuando esto parece ocurrir me hace sospechar. Unos de los mayores contrasentidos está sucediendo con el arte urbano. Convertidos en moda, los grafiteros, otrora *outsiders* perseguidos por la policía, multados y muchas veces juzgados, se pasean por el mundo como estrellas internacionales pintando grandes murales sufragados por la administración. Un arte

materialismo de base va en contra del espíritu creador. Y ya no digamos cuando se asciende de categoría y entra en juego las galerías de primer nivel y los grandes museos, definitivamente mata la esencia. Todos los museos quieren lo mismo y al mismo tiempo. El artista que se deja vencer por esas pulsiones, se convierte en un actor más de una sociedad infantil, consentida y epidérmica. Se copia a si mismo y pierde cualquier atisbo que le quedara de honestidad y honradez con su trabajo.



Fig. 21. Takashi Murakami, colección de edición limitada para Vans, 2015.

Pero en este juego del arte, esta clase de artistas no trabajan solos. Con una gestión que deja mucho que desear, no son pocos los museos que basan su programación en los artistas que están de moda, apoyando y sosteniendo económicamente estas prácticas. Les interesan las estadísticas, y es más fácil lograr un bombazo mediático y un éxito rotundo de público con un nombre que esté de actualidad. La calidad de las piezas que conforman la exposición y la coherencia del discurso no es lo más importante, importa la firma, la marca. Saben que es una apuesta segura y que nadie les afeará el gesto, compran las grandes colas a las puertas del museo o las estratosféricas cifras de visitantes.

en esencia combativo e ilegal pasa a ser decorativo, legítimo y aplaudido por el poder político.

Bajo mi opinión, este tipo de arte es un fenómeno paralelo a la telebasura o a la comida rápida. Equivaldría al *fast food*, algo así como *fast art*. Un producto prefabricado y listo para consumir. Hueco, con un mensaje facilón pensado, según sea la intención, para fascinar o escandalizar. Es un retrato de nuestro tiempo, de nuestros valores superficiales, un arte mediático que gusta a la cámara. Ha sido diseñado para abarrotar museos y especular con él. Un éxito publicitario y comercial sin duda.

Aunque no comparto esa visión materialista, siendo honestos creo que Hirst, Murakami y Koons no son más que los alumnos más espabilados de la clase. Toca hacer un poco de autocrítica y darnos un tirón de orejas. Todos somos cómplices, en mayor o menor medida y con la limitación de nuestras posibilidades, hemos interiorizado ese modo de proceder. En nuestra sociedad importa el resultado, la meta. No tenemos ayudantes que hacen nuestro trabajo, pero resulta extraño el pintor que no usa un proyector en su trabajo. Nos quejamos de los *gangsters* que manejan los hilos del arte, pero cuando nos llaman para participar en algún proyecto no dudamos en acudir. No pagamos a una agencia de publicidad, pero nos afanamos en vendernos, en hacernos publicidad, impostamos nuestra vida, fingimos alegría, diversión, actitud, relaciones y éxitos. Citando a Jean Baudrillard: "Nuestro mundo moderno es publicitario por esencia (...) Un libretista genial arrastró al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos víctimas fascinadas⁸⁶".

Y, ¿quién pone orden en este caos? Nadie. Parte de la culpa de este desbarajuste se la achaco a la dejadez de la prensa especializada en arte. Se han sumado a la fiesta. Su trabajo se ha diluido, pocas veces escriben una crítica comprometida, a no ser que sientan animadversión personal. Y prácticamente todo lo que proviene de una institución poderosa es reseñado positivamente, sólo hay que abrir un periódico para comprobarlo. La mayoría de los medios simplemente hacen publicidad de los eventos que ocurren en su área de influencia. Se suma la falta de rigor a la desgana.

⁸⁶ BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Madrid, 2007, p. 32.

Para los directores de periódico es la sección menos importante⁸⁷ y eso se nota.

La prensa ha sido tradicionalmente una gran aliada del arte de acción, sobre todo cuando el trabajo está vinculado a ciertos compromisos políticos o sociales. Es una herramienta que empleamos conscientemente en nuestros proyectos, para darles visibilidad, pero es cierto que no atraviesa su mejor momento. De todos modos, en la *performance* más combativa, no se tira tanto de la prensa artística como de la general o de la especializada en política. Cada vez hay más páginas webs y portales culturales, y la visibilidad que te puede negar un periódico de papel por no estar dentro del engranaje oficial de la cultura te la multiplica internet. El mundo se ha vuelto global, hay millones de altavoces y resulta imposible tener el control. Los críticos de arte han perdido mucha fuerza como voces autorizadas, siguen las modas y no se salen del camino preestablecido. Por desgracia pocos son los que rascan más allá de eso. Además, las filias y fobias de los que sostienen la pluma cada vez son más evidentes, teniendo muchos críticos sus artistas de cabecera que no se molestan en disimular. Y un tercer factor que enturbia la transparencia de sus opiniones, son las habituales colaboraciones con museos y otras instituciones, ya sea escribiendo textos para sus catálogos o participando en algunas de sus actividades. Resulta complicado ser ecuánime cuando la labor de crítico de arte está mal pagada y una parte del suelo se extrae precisamente de las instituciones que debes evaluar.

Ante este panorama, cómo puede sobrevivir la *performance*. La gran ventaja del arte de acción es la libertad, el artista posee casi todo el control, estrictamente no depende de nadie. Somos unos privilegiados. Si contamos con el respaldo de una galería, bien; si nos apoya un museo, mejor; si algún medio decide darnos cobertura, encantados; pero en

⁸⁷ "Muchos directores de periódicos no tienen tiempo para su sección de arte, ni sienten demasiado interés por ella. Hoy disfrutamos del espectáculo que nos ofrecen los críticos que se derriten de placer ante la obra de un artista cuya respetabilidad ha sido confirmada unánimemente en una exposición de primera línea, y que por supuesto ellos habían ignorado o ridiculizado diez años antes". SAATCHI, C.: *op. cit.*, p. 64.

solitario podemos alcanzar tanta o más notoriedad con nuestro trabajo, no dependemos de intermediarios y eso nos da una independencia y una frescura que no tienen otros artistas. Nuestras obras puede realizarse en la calle, en un almacén abandonado, en el estudio de un amigo, en nuestra casa. De hecho la mayoría de artistas de esta disciplina hacemos muchas *performances* por nuestra cuenta y riesgo, sólo necesitamos una idea. La idea es lo esencial.

2.4. La profesionalización del arte de acción.

Hasta ahora he hablado de libertad, de verdad frente a ficción, de ideas. Para cerrar me gustaría hablar de los propios artistas.

Sin dar muchos rodeos, considero que en el seno del arte de acción hay escasa profesionalización. En la *performance* existe cierto complejo al dinero, se ha instalado en lo alternativo, en lo experimental, y parece que ganarse la vida con ello le reste valor al trabajo. La visión romántica del artista pobre, que sobrevive a duras penas o que se dedica a otra cosa para ganarse la vida, se ha instituido. La finalidad del arte no debería ser lucrativa, pero tampoco creo que deba imperar un deseo de miseria.



Fig 22. George Maciunas, Berlín, 1976.

En una conversación entre George Maciunas, padre de Fluxus, y Michael Oren en 1978. Maciunas, al final de su vida, hablaba desde esa óptica: "No me gusta describirme como un artista porque prácticamente todo el mundo en Fluxus estaba haciendo otra cosa (para ganarse la vida). Yo era diseñador, Brecht era químico, Watts era ingeniero, etc. Fluxus es una forma de vida, no una profesión"⁸⁸. E incluso Joseph Beuys, conocido mundialmente y que actualmente se encuentra entre los primeros en el

⁸⁸ ESTELLA, I.: *op. cit.*, p. 108.

ranking de artistas más valorados⁸⁹, hizo su primera exposición rayando los cuarenta y reconoció en unas conversaciones en la *Documenta 5* (1972), en Kassel, que el 90% de sus trabajos los había regalado y que hasta mucho más tarde, a finales de la década de los 60, no habían llegado los precios altos y en ese momento la mayoría de sus trabajos ya no eran de su propiedad, por lo que el negocio lo hacían otros⁹⁰.



Fig. 23. Joseph Beuys, 1981. Fotografía: Keiichi Tahara.

La *performance* está demasiado ensimismada y se ha autoexcluido. Los artistas se sienten satisfechos yendo de festival en festival o de encuentro a encuentro, desarrollando su trabajo en un circuito alternativo construido para el arte de acción. Una opción válida pero muy limitada si es la única vía para desarrollar tu obra. Así ocurre que, aunque muchos *performers* poseen una obra interesante, no pasan de ser trabajos para un público reducido y minoritario, muchas veces ya predispuesto y favorable a esta disciplina. Se enfrentan a un desafío menor y más cómodo, y su trabajo no termina de trascender.

⁸⁹ Por ejemplo, en el ranking de 2015 de *Artfacts* se encuentra en el número cuatro, sólo por detrás de Andy Warhol, Pablo Picasso y Bruce Nauman. ARTFACTS. *Artists*

<<http://www.artfacts.net/en/artists/top100.html>> [Consulta: 21 de agosto de 2015]

⁹⁰ BODENMANN-RITTER, C.: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. La Balsa de la Medusa, n. 72. Machado Libros, Madrid, 2005, p. 94.

Aquí surge un problema, puede parecer que lo coherente e íntegro es mantenerse al margen. A simple vista resulta un tanto contradictorio arremeter contra el poder, como tantas veces hace el arte de acción, y luego nutrirse de él. Si el artista apuesta por espacios alternativos, tendrá más libertad y evitará que su obra no se institucionalice, pero seguramente su mensaje llegue a menos personas. Y si logra entrar en los circuitos institucionales y se acomoda en ellos, su trabajo ganará mayor proyección al abrigo del poder y, *a priori*, tendrá más repercusión por los canales oficiales, pero difícilmente su trabajo no se desvirtúe.

Bajo mi punto de vista, lo útil es combinar ambas estrategias. En mi trabajo nunca me he decantado y he valorado las opciones de cada caso según el proyecto que tenía entre manos. ¿Qué es más ventajoso para esta acción? ¿Cómo puedo alcanzar con mayor seguridad el objetivo que me propongo? El arte de acción tiene un porqué detrás y eso es lo que determina mi decisión.

Las galerías y espacios alternativos han proliferado en los últimos años, estando tan activos como lo estuvieron en la década de los 70. Lo cual no hace sino enriquecer el panorama artístico. Es un fenómeno muy atractivo, que actúa como contrapeso al circuito oficial y es un magnífico campo de experimentación. Me interesa hasta el punto que en 2012 creamos *Hidden gallery*⁹¹, un "espacio" alternativo con un enorme potencial que tan solo hemos comenzado a desarrollar. Proyecto con el que, hasta el momento, hemos acudido a dos ferias de arte⁹² y con el que he realizado algunas acciones que difícilmente hubiesen tenido cabida en un espacio oficial, ya sea por su carácter introspectivo o por su radicalidad.

⁹¹ Es un proyecto creado conjuntamente con la historiadora del arte y museóloga Susana Hermoso-Espinosa. Como su nombre indica, *Hidden Gallery* (Galería Oculta), tiene un carácter enigmático y reservado. No es una galería convencional. Es un proyecto artístico independiente, un laboratorio creativo centrado en la investigación, la experimentación y el desarrollo de la *performance*. HIDDEN GALLERY.

<<http://www.hiddengallery.eu>> [Consulta: 14 de agosto de 2015]

⁹² Feria internacional de arte ART JAÉN 2014, del 3 al 30 de octubre de 2014, y ART JAÉN 2015, del 25 de septiembre al 15 de octubre de 2015. Ambas celebradas en el Museo Provincial de Jaén.

El problema, como ya he mencionado, es que muchos artistas de la *performance*, conformes con este recorrido paralelo, no pelean por dar el salto a grandes museos o galerías de primer nivel. Y cuando lo dan es por la puerta chica, ya que están dispuestos a trabajar por prácticamente nada, lo cual perjudica en general al arte de acción.

El tema de la remuneración es complejo. En general hay dos clases de artistas dentro de este campo, los que no cobran o cobran una miseria, y los que perciben unos honorarios que varían, ya dependiendo de su trayectoria, del proyecto y de sus aspiraciones económicas. En la primera categoría se encuentran el 85-90% de los *performers*. Es una situación absurda, muchas veces fomentada por los propios artistas, que denota la falta de profesionalidad del gremio.

Es normal que un artista joven, que comienza y está dando sus primeros pasos, tenga la necesidad de mostrar su trabajo donde sea y en las condiciones que sean. No debería ser así, pero es comprensible. Pero esta situación anómala y temporal se convierte en perpetua en demasiados casos. Incluso, en el colmo de la desfachatez, he conocido a artistas ya de cierta edad, que teniendo otra profesión bien remunerada, ofrecían su trabajo gratis a museos y centros de arte. "Regalaban" sus *performances*, enturbiando las ya de por sí complicadas negociaciones económicas de los demás artistas con los directores o gestores de las instituciones culturales.

En este aspecto siempre he hecho una distinción muy anglosajona, la diferencia entre profesional y *amateur* es sencillamente que el primero cobra y el segundo no. No hay más. El mundo de la *performance* es predominantemente *amateur*, la mayoría de artistas son aficionados no profesionales. Trabajar gratis para un museo, por ejemplo, es un insulto. No es tolerable que el artista, que es el motor de todo, sea el único que no cobre. No digo con esto que se viva holgadamente del arte de acción, salvo casos muy puntuales es complicado, pero si un porcentaje tan amplio está dispuesto a trabajar gratuitamente, por qué nos van a pagar al resto.

2.5. ¿Qué entendemos por *performance*?

2.5.1. Orígenes. Un recorrido por la primera mitad del siglo XX.

No pretendo hacer aquí un retrato exhaustivo sobre el nacimiento y desarrollo de la *performance*, pero si considero útil, en este ejercicio de aproximación al arte de acción que hemos emprendido, dar unas breves pinceladas sobre su origen para contextualizar y ayudar a acotar su definición.

Hasta el momento, a través de las páginas anteriores, hemos sobrevolado transversalmente esta disciplina desde la segunda mitad del siglo XX. Ahora vamos a examinar sus antecedentes.



Fig 24. Grupo futurista. Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni y Severini. París, 1912.

Aunque no será hasta los años 60 cuando empiece a desarrollarse el arte de acción y hasta los 70 cuando se consolide como tal⁹³, la tradición de la *performance* se remonta a principios del siglo XX con los futuristas, los constructivistas rusos, los dadaístas y más tarde con los surrealistas.

⁹³ AZNAR ALMAZÁN, S.: *op. cit.*, p. 7.

El futurismo, encabezado por el poeta italiano F. T. Marinetti⁹⁴, trajo consigo el teatro de variedades que se convirtió en una nueva manera de llegar al espectador, alejando al público de la pasividad y obligándolo a colaborar.



Fig 25. *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Primer manifiesto futurista.

Era una forma rupturista y liberadora de fusionar las artes, de redefinir los papeles del autor y el espectador, y de afrontar ágilmente tanto temas cómicos como políticos. Los futuristas tenían un fuerte compromiso político, en un contexto prebélico y nacionalista, y empleaban su trabajo con la voluntad de sacudir a la sociedad.

Esperando nuestra gran guerra, tan invocada, nosotros futuristas alternamos nuestra violentísima acción anti-neutral en las plazas y en las universidades, con nuestra acción artística sobre la sensibilidad italiana, que queremos preparar para la gran hora del máximo peligro. Italia deberá ser impávida, empedernidísima, elástica y veloz como una pantalla de cine, indiferente a los

⁹⁴ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), es el autor del primer manifiesto futurista, que se publicó el 20 de febrero de 1909 en el periódico parisino *Le Figaro*. Los principales miembros de este grupo, junto a Marinetti, fueron Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini y Giacomo Balla.

golpes como un boxeador, impasible al anuncio de una victoria que costará cincuenta mil muertos, o incluso al anuncio de una derrota. Para que Italia aprenda a decidirse de forma fulminante, a ganar arrojo, a soportar cualquier esfuerzo y cualquier posible desventura no hacen falta libros y revistas. Éstos interesan y ocupan sólo a una minoría; son más o menos aburridos, voluminosos y parsimoniosos, no pueden más que enfriar el entusiasmo, truncar el arrojo y envenenar de dudas a un pueblo que lucha. La guerra, futurismo intensificado, impone que marchemos, no que nos marchitemos en las bibliotecas y en las salas de lecturas. Creemos por tanto que no hay forma hoy de poder influenciar guerreramente el alma italiana más que mediante el teatro. De hecho el 90 por 100 de los italianos va al teatro, mientras que sólo el 10 por 100 lee libros y revistas. Es necesario, no obstante, un teatro futurista, es decir, absolutamente opuesto al teatro pasadista, que prolonga sus cortejos monótonos y deprimentes sobre las escenas soñolientas de Italia⁹⁵.

Pronto las veladas futuristas fueron adquiriendo un carácter *performático* más fuerte. Escribieron numerosos manifiestos centrados en la actividad escénica: *El teatro de variedades* (1913), *El teatro futurista sintético* (1915), *escenografía futurista* (1915), *Atmósfera escénica futurista* (1915), y *El teatro de la sorpresa* (1921), entre otros. Su modo de entender esta disciplina se alejaba de la actuación clásica para ocupar un espacio expresivo trasfronterizo e iconoclasta, antesala de lo que hoy consideramos *performance*. Como ha indicado Roselee Goldberg "la *performance* fue la manera más segura de trastornar a un público complaciente. Dio a los artistas autorización para ser tanto creadores (...) como objetos de arte"⁹⁶.

En Rusia⁹⁷ dos factores marcaron el comienzo de la *performance* a principios del siglo XX. Por una parte la reacción del mundo del arte contra el antiguo

⁹⁵ Encabezamiento del manifiesto *El Teatro Futurista Sintético*, escrito en 1915 por Bruno Corra, Emilio Settimelli y Filippo Tomasso Marinetti. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal, Madrid, 1999, pp. 121-127.

⁹⁶ GOLDBERG, R.: *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷ Para confeccionar este punto me he basado en la obra de Goldberg (GOLDBERG, R.: *op. cit.*, pp. 31-49) y en la tesis doctoral de Rodríguez Súnico (RODRÍGUEZ SÚNICO, M. T.: *op. cit.*, p. 31).

orden tanto político, régimen zarista, como cultural. Y, por otro lado, el futurismo italiano que fue interpretado en clave local, lo que les proporcionó un instrumento para luchar contra el arte del pasado.

Enseguida aparecieron grupos de artistas y escritores en las principales ciudades rusas que organizaron acontecimientos provocativos y revolucionarios en los que se mezclaban todos los géneros. Y que sirvieron a la clase obrera para posicionarse a favor de la revolución y en contra del régimen zarista. Habría que mencionar el café *El perro callejero* en San Petersburgo, que sirvió en los orígenes de lugar de reunión de estos creadores vinculados a los aires de cambio y ruptura. Y destacar obras como *Victoria sobre el sol*, de Alexei Kruchenij, 1913, con diseño de trajes y escenario de Kasimir Malévich; *El magnífico cornudo* de Vsevolod Meyerhold, 1922, y *Moscú está ardiendo* de Vladímir Maiakovski, 1930.

Mientras tanto en una Europa convulsa florece el dadaísmo, movimiento que se desarrolla entre 1915 y 1922 aproximadamente. Caracterizado por un sentimiento de rechazo y rebeldía frente a las normas establecidas y los valores tradicionales, surge en el contexto de la barbarie de la I Guerra Mundial, que lógicamente causó una terrible conmoción en los artistas de vanguardia. Fue como todos los ismos de vanguardia, un movimiento radical, provocativo y subversivo: "descuartiza todos los clichés de la ética, la cultura y la espiritualidad, que no son sino el disfraz de la debilidad" tal como afirmaba Richard Huelsenbeck⁹⁸.

A comienzos de 1916 Hugo Ball (1886-1927), y su mujer Emmy Hennings (1885-1948), abrieron el Cabaret Voltaire en el nº 1 de la Spiegelgasse de Zurich, a la manera de los café-cabaré que habían frecuentado en Munich. Zurich, en la neutral Suiza, se convirtió en un lugar de refugio para numerosos artistas durante la guerra y este local fue el centro de sus actividades. Entre los más destacados parroquianos estuvieron Tristan Tzara (1896-1963), Richard Huelsenbeck (1892-1974), Marcel Janco (1895-1984), y Jean Arp (1887-1966).

⁹⁸ ELGER, D.: *Dadaísmo*. Taschen, Colonia, 2004, p. 16.

Fue un lugar de reunión donde reaccionaron contra la complaciente burguesía suiza y por extensión contra toda la sociedad que los había sumido en la depravación moral que supone una guerra. Allí se exploraron nuevos caminos expresivos vinculados con el nihilismo, lo absurdo y el azar, rompieron las cadenas anteriores dando lugar a actos culturales provocadores con los que sorprender y escandalizar al público. Como dijo Arp: "Asqueados por la carnicería de la Gran Guerra de 1914 (...) Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época"⁹⁹.

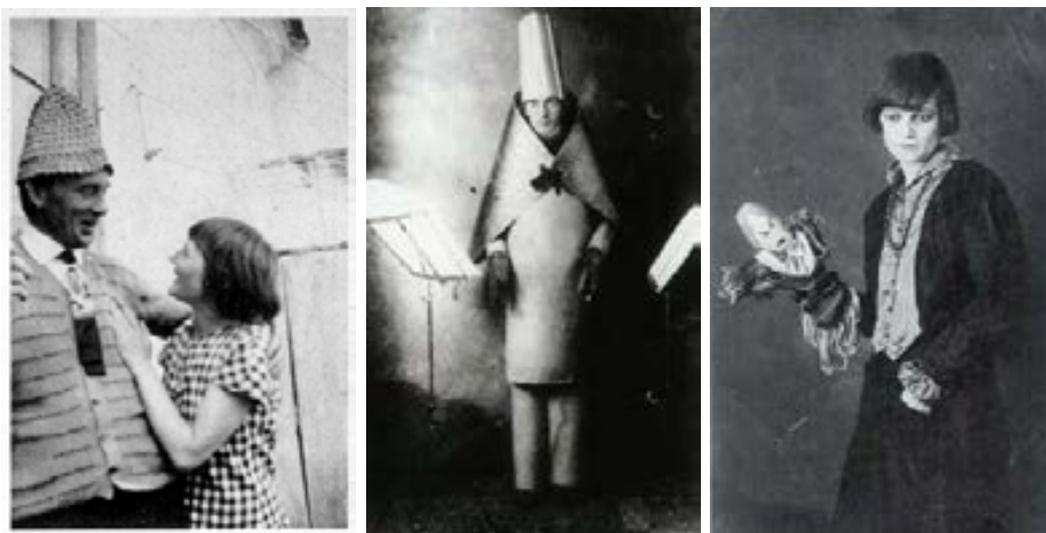


Fig. 26. Hugo Ball y Emmy Hennings, Zurich, 1916.

Fig. 27. Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, Zurich, 1916.

Fig. 28. Emmy Hennings, con marioneta-dada, 1917.

En esta mecha de desinhibición, libertad e hibridación de las artes se puede rastrear la semilla de la *performance*. El dadaísmo pronto prendió en otros países, en Alemania con especial fuerza después de la finalización del conflicto bélico. En Alemania, además del ya citado Huelsenbeck, estuvieron vinculados a Dadá John Heartfield (1891-1968), Kurt Schwitters (1887-1948), Raoul Hausmann (1886-1971), o George Grosz (1893-1959), que en 1918 recorrió el Kurfürstendamm, una de las avenidas más famosas de Berlín, vestido de muerte Dadá con abrigo, bastón y una máscara a modo de calavera de la que asomaba un cigarrillo con boquilla.

⁹⁹ LUCIE-SMITH E.: *op. cit.*, p. 236.

También en EEUU, en concreto en Nueva York, surgió el dadaísmo simultáneamente al movimiento europeo. Circunscrito prácticamente a las figuras de Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) y Francis Picabia (1879-1953). E incluso en Barcelona hubo un pequeño foco dadaísta con la publicación de cuatro números de la revista *391*, dirigida por Picabia¹⁰⁰. De todos ellos merece la pena detenerse un momento en Marcel Duchamp, uno de los personajes más influyentes del arte del siglo pasado junto a Pablo Picasso, y uno de los creadores más especiales e inclasificables de toda la historia del arte. Su trabajo, muy personal, está por encima de escuelas y movimientos. Cuando parece que ya acotas un poco sus claves, te das cuenta que no sabes absolutamente nada.



Fig. 29. George Grosz como muerte Dadá, Berlín, 1918.



Fig. 30. Portada número 1 de la revista *391*, París, 1917.

Con Duchamp se inicia una nueva forma de entender el arte y el papel del artista, se enfatiza la concepción y la idea, el arte se vuelve una reflexión

¹⁰⁰ La revista dadaísta *391* (1917-1924), de edición internacional, contó con 19 números. Dirigida por Francis Picabia, se editaron los cuatro primeros en Barcelona. En ella colaboraron entre otros, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Man Ray, Paul Éluard, Philippe Soupault y Louis Aragon. La revista se publicó entre Barcelona, Nueva York, Zurich y París. Barcelona los nº 1-4 (25-I-1917, 10-II-1917, 1-III-1917 y 25-III-1917), Nueva York los nº 5-7 (VI a VIII-1917), Zúrich el nº 8 (II-1919) y finalmente en París los nº 9-19 (XI-1919 a XI-1924).

sobre la vida. A partir de él, cualquier cosa puede ser arte si así lo decide el artista. Un punto de vista nuevo, revolucionario y totalmente determinante para el desarrollo del arte conceptual y el arte de acción. Ya nada será igual.



Fig. 31. Duchamp en una escena de *Relâche* de Picabia, 1924.

Pero más allá de su obra y la revolución que supusieron los *ready-mades*, Duchamp tuvo una particular forma de entender su propia vida y su trabajo como artista, que me interesa particularmente. Una actitud menos materialista y más libre, que coincide, en gran medida, con mi forma de concebir la vida y el trabajo.

Adoptó una postura práctica, no adquiriendo cargas económicas que le obligaran a doblegarse, y aunque tenía sus amistades y sus coleccionistas, se alejó de los caminos convencionales y preestablecidos del éxito: el galerista, el marchante, la prensa. Por ello le marginaron prácticamente toda su vida en Europa y, sin embargo, no mermaron lo más mínimo su genio. Poniendo en evidencia que estos agentes externos al artista son adornos prescindibles y, muchas veces, incluso pesados lastres de los que conviene librarse.

Pierre Cabanne en la famosa entrevista que le realizó en 1966 en su estudio de Neuilly, le pregunta sobre el sorprendente hecho de que fuera tan poco conocido en París a mediados de los años 40: "(Los marchantes) defienden sus baratijas. Yo no tenía nada que vender: y ellos no se iban a dedicar a tenerme en palmitas. ¡Nunca ayudé a esos pobres marchantes a ganar dinero! En general, le vendía las cosas directamente a Arensberg cuando he vendido algo"¹⁰¹. En otro momento de la entrevista, Cabanne le pregunta como es posible que no le hayan organizado ninguna gran exposición en Francia, en ese momento Duchamp tenía 79 años y era una figura de primer nivel mundial. El artista responde en la misma línea: "Los marchantes no tienen nada que ganar conmigo, hágase cargo. En los museos mandan más o menos los marchantes (...). Una operación tiene que llegar a determinado valor pecuniario para que se haga algo"¹⁰².



Fig. 32. Duchamp jugando al ajedrez con Eve Babitz, Museo de Arte de Pasadena, 1963.

Esto sigue ocurriendo hoy en día en demasiadas ocasiones. Una exposición individual en un museo o centro de arte revaloriza la obra de un artista. Y ese artista está representado por una galería que se beneficiará, tanto o más que el artista, con esa exposición. Muchos museos tienen sus galeristas de cabecera, a veces incluso con lazos familiares o personales, de los que van sacando artistas para sus exposiciones y adquiriendo obra para su

¹⁰¹ CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid, This side Up, 2013, p. 113.

¹⁰² CABANNE, P.: *op. cit.*, p. 131.

colección. Si ese entramado se organiza bien, pueden ganar mucho dinero. ¿Por qué iban a permitir que entre alguien en ese circuito que va por libre? A esto lo denomino la tiranía de los mediocres.

Duchamp prefirió capitanear su barco a contracorriente, lo que a la postre le trajo más éxito que a cualquiera de sus coetáneos y una vida plácida, hecha a su medida. El arte como actitud vital del artista. La vida como una creación artística, una evasión, pero bajo su control, no como un monstruo que te devora y te termina sometiendo.

Fue una de las figuras más influyente del siglo XX porque le importaba muy poco el arte y la cultura, entraba y salía y no se dejó contaminar. Si se contempla con perspectiva y frialdad en que consiste la vida, le supo dar al trabajo su importancia justa: ninguna. Y por ello fue capaz de poner patas arriba el mundo del arte. "Yo hice lo menos que pude. No encaja en la mentalidad actual que, antes bien, quiere hacer lo más posible para ganar la mayor cantidad de dinero posible"¹⁰³. En otra ocasión, en la misma entrevista, indicó sin rodeos:

Me gusta más respirar que trabajar. No creo que el trabajo que he hecho pueda tener en el futuro ningún tipo de importancia desde el punto de vista social. Así que, por decirlo de algún modo, mi arte consistía en vivir; todos y cada uno de los segundos, todas y cada una de las veces que respiramos son una obra que no está en ninguna parte, que no es visual ni cerebral. Es algo parecido a una euforia constante.¹⁰⁴

Después de hablar de Duchamp, resulta complicado volver al redil, pero para no perder el hilo de este pequeño recorrido histórico, me gustaría hacer una parada en el surrealismo. El surrealismo se encuentra emparentado con el dadaísmo, igualmente provocador pero con un carácter menos nihilista. A grandes rasgos, les interesaba explorar el inconsciente más que destruir el arte establecido. Dadá pretendía reducir a escombros y los surrealistas ofrecer una alternativa. Incluso con el tiempo muchos de

¹⁰³ CABANNE, P.: *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁴ CABANNE, P.: *op. cit.*, p. 93.

sus miembros se incorporan al partido comunista francés para “contribuir de manera activa a materializar el sueño revolucionario”¹⁰⁵. La publicación del *Manifiesto surrealista*, marco el inicio oficial del movimiento en 1924, escrito por André Bretón (1896-1966), su fundador y principal portavoz.



Fig. 33. Grupo surrealista, 1933: Tristan Tzara, Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel y Man Ray.

El surrealismo rescató el mundo de los sueños y de lo instintivo, definido en el primer manifiesto como: “Puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, bien verbal o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Dictado verdadero en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral”¹⁰⁶. París fue el centro de su actividad hasta el estallido de la II Guerra Mundial, cuando muchos de sus integrantes emigraron a EEUU, convirtiendo a Nueva York en el nuevo foco.

Centrándonos en el campo de las *performances*, siguieron los principios Dadá de la simultaneidad y lo imprevisto, pero en ese mundo onírico

¹⁰⁵ RAMIREZ J. A.: *El arte de las vanguardias*. Colección Biblioteca Básica de Arte. Madrid, Anaya, 1991, p.79.

¹⁰⁶ RAMIREZ J. A.: "Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo", en RAMIREZ J. A. (dir.): *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 252.

algunas tenían argumentos más claros¹⁰⁷. De todos los surrealista quiero destacar a Salvador Dalí (1904-1989), uno de los grandes genios españoles del siglo XX. Fue sin duda un artista muy inteligente, provocador, mediático, un gran publicista, y tal vez un hombre fagocitado por su propio personaje.



Fig. 34. Portada del nº. 24 de la revista *Time*, 14 de diciembre de 1936.

Dalí convirtió su vida en una *performance* más en el sentido de actuación o interpretación que de arte de acción. Creó un personaje, una estrella, y se consagró a él toda su vida, adelantándose a un rey del *marketing* como fue Andy Warhol. Fue un artista que entendía a la perfección a los medios de masas y los medios aceptaron de buen agrado a ese personaje excéntrico de bigotes retorcidos que ofrecía todo lo que esperaban de un artista. Llamarlo arte de acción sería muy aventurado, ya que la misión de este Dalí “performático” era darse publicidad. Pero fue un pionero en el manejo de los medios, una herramienta básica para un artista de acción, y hacerlo con tanta efectividad denota una gran inteligencia por parte de Dalí.

Desde el principio pretendió llamar la atención y ganar notoriedad, luego supo mantener la atención una vez que ya estaba en la cima. Pero más que

¹⁰⁷ GOLDBERG, R.: *op. cit.*, p. 89.

como búsqueda de mayor renombre profesional, considero a Dalí un ser enamorado de la fama en el sentido más primario del término, simplemente quería ser el centro de atención. Pero esto no lo digo con connotaciones negativas, si no como una cualidad de este artista que le ayudó a su supervivencia y por consiguiente a desarrollar su obra.

Muy famoso fue el incidente que protagonizó en Nueva York en marzo de 1939. Le encargaron realizar la decoración de unos escaparates de estilo surrealista en los conocidos almacenes Bonwit-Teller de la Quinta Avenida. La obra la dedicó al día y la noche. Tras pasar toda la noche trabajando, a la mañana siguiente comprobó que los dueños habían hecho algunos cambios sin consultarle. Cuando el artista vio alterada su obra, pidió que lo volvieran a poner todo tal cual lo había dejado, los encargados se negaron argumentando que le habían pagado y podían hacer lo que quisieran. Dalí entró en los dos escaparate y a patadas destrozó los maniqués e intentando volcar una bañera rompió el gran cristal del escaparate. Fue detenido, encarcelado, juzgado y su fama se disparó. Esta actitud irrefrenable, aunque justificada en este caso, le persiguió toda su vida y según él tuvo su origen en la niñez, en su propia casa.

En una entrevista que le realizó en noviembre de 1977, Joaquín Soler Serrano para el programa *A fondo* de TVE, Dalí cuenta que el hecho de que sus padres le pusieran el nombre de Salvador, por un hermano muerto de meningitis tres años antes que él naciera, le marcó: "Para diferenciarme del hermano muerto tenía que cometer todas esas excentricidades, para afirmar constantemente que yo no era el otro hermano muerto"¹⁰⁸. También cuenta que por ese mismo hecho, sus padres lo mimaron mucho y se volcaron en el nuevo Salvador Dalí. No sé si fue el hecho de ser un niño muy protegido o su carácter tímido y su gran imaginación lo que convirtieron su vida pública en una *performance* irrefrenable. La vida como una obra de arte y el propio artista como gran ejecutante. Sobre la importancia de las *performances* de Dalí, hay un interesante artículo de

¹⁰⁸ ARXIU TVE CATALUNYA. *A Fondo: Salvador Dalí* (1977). Archivo de video.

<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/arxiu/arxiu-tve-catalunya-fondo-salvador-dali/317822/>> [Consulta: 31 de septiembre de 2015].

Joan Casellas¹⁰⁹, que merece la pena considerar ya que ofrece una visión menos prosaica que la mía e intenta poner en valor su aportación a este campo.

En la década de los cuarenta y sobre todo durante los años cincuenta, se produce la irrupción de la acción en el terreno de las artes plásticas. Jackson Pollock, al que ya hemos mencionado, tiene un papel decisivo en este cambio. Sus pinturas de acción, *action painting*, remarcan la importancia del artista y del proceso creativo. Y esta actitud será determinante como caldo de cultivo para la *performance* y los futuros *happenings*.



Fig. 35. Jackson Pollock en su estudio de Springs, Nueva York, 1950.

El fotógrafo y director de cine alemán Hans Namuth (1915-1990), filma a Pollock en su casa de Springs, en Long Island, Nueva York¹¹⁰. Este encuentro nos regala una serie de imágenes que se han hecho muy populares, casi míticas, del artista trabajando en su estudio o en los exteriores de su casa en el campo. Un Pollock que ronda los cuarenta años, aparece concentrado, habitualmente con un cigarrillo en la boca, de pie, con un pincel o un palo chorreando pintura sobre sus grandes lienzos tendidos en el suelo. Parece un ritual, con todos los elementos preparados a su

¹⁰⁹ CASELLAS, J.: "Dalí, artista de acción y performer", *CasosDeEstudio. Cuadernos sobre arte de acción*, nº 0, septiembre 2007, pp. 97-118.

¹¹⁰ DE DIEGO, E.: *op. cit.*, p.11.

alrededor, se calza unos botines manchados de pintura y se sumerge en su obra, una pintura directa, gestual, que fluye con naturalidad, productor de una necesidad casi ancestral¹¹¹. Queda el rastro de un momento de vida, importa el proceso casi más que la obra final, el artista durante la creación. Estas imágenes de Hans Namuth mostrándonos a Pollock trabajando contribuyeron a mitificar el proceso, como un acto mágico y especial, ejerciendo gran influencia.

La acción seduce inmediatamente a los artistas. Se traslada el foco a la temporalidad del acto, ganándole terreno a la obra final. En este proceso es imposible no mencionar al Grupo Gutai. Fue un grupo de artistas japoneses de la posguerra liderado por Jiro Yoshihara (1905-1972), creado en Osaka en 1954 y que permaneció unido hasta la muerte de su fundador¹¹². Sus principales miembros fueron Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburo Murakami, Katsuo Shiraga, Seichi Sato, Yasuo Sumi, Akira Kanayama, Atsuko Tanaka o Toshio Toshida. Gutai, que significa encarnación¹¹³, llevó los elementos experimentales y *performativos* mucho más lejos que Pollock, pero siempre mantuvo el vínculo con la pintura.

Cada vez es más importante el acto creador y la personalidad del artista, como ya vimos en el caso de Dalí. Un claro ejemplo de este cambio de mentalidad, es el trabajo de Yves Klein (1928-1962). El artista francés en vez de usar palos o pinceles chorreando pintura como hacía Pollock, empleó los cuerpos de modelos desnudos para pintar sobre el lienzo, sus pinceles vivientes (*living brushes*), dentro de una acción pensada para ser contemplada. Estamos plenamente en el camino de la *performance*.

¹¹¹ SFMOMA. *Jackson Pollock on his process*. Archivo de video.

<<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/250>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015]

¹¹² RAMIREZ J. A.: "Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo", en RAMIREZ J. A. (dir.): *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 353.

¹¹³ DUROZOI, G. (dir.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Ediciones Akal, Madrid, 2007, p. 286.

El artista tiene un nuevo papel, cada vez está más claro que el trabajo íntimo en el estudio no es suficiente, abarca mucho más allá. Desplazó el centro de atención de la pintura a los cuerpos que éste dirigía. El artista se convertía así en un director de orquesta cuyo rol consistía en coreografiar a las personas que pintaban para él. El resultado se vuelve mucho más secundario que el proceso, casi como un mero residuo o testigo. El acto creativo que realmente importa es efímero y digno de ser admirado, adquiere la categoría de evento público, un evento distinguido en este caso, con espectadores cómodamente sentados en sus sillas y una orquesta acompañando la acción, como en *Antropometrías de la época azul*, 1960.



Fig. 36. Yves Klein, *Antropometrías de la época azul*, 1960.

Klein presentó la *performance* en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París el 9 de marzo de 1960, y a ella asistieron unos cien invitados. Mientras los músicos interpretaban la *Sinfonía Monótona Silencio* (*Symphonie Monoton Silence*), compuesta por Klein¹¹⁴, el artista vestido de esmoquin dirigía las acciones de tres modelos desnudas. "Klein, en sus *antropometrías*, representa el cruce de caminos que se da en el arte europeo entre 1957 y 1962, donde se encuentran estrategias basculantes entre el trabajo con el cuerpo, el *ready-made* y el espectáculo".¹¹⁵

¹¹⁴ Tocada por veinte músicos, la cual consistía en una sola nota sostenida durante diez minutos precedidos y seguidos por diez minutos de silencio. LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino, Barcelona, 1993, p. 102.

¹¹⁵ MNCARS. *Antropometría sin título* (ANT 56).

Otro nombre imprescindible es el de Piero Manzoni (1933-1963), un interesante artista italiano que por desgracia también desapareció prematuramente como Pollock o Klein. En 1961, Piero Manzoni, firma por primera vez algunos seres humanos transformándolos en esculturas vivientes (*Sculture viventi*). En la galería La Tartaruga de Roma, el artista convirtió a modelos y personas del público en obras de arte, firmándolas y acompañado la acción por un certificado de autenticidad. Incluso les colocó un sello de un color u otro, dependiendo de si todo su cuerpo era considerado una obra de arte, sólo alguna parte o si únicamente esa persona era una obra de arte ocasionalmente, cuando realizaba alguna actividad. Recalcando el papel exclusivo del artista en ese proceso.

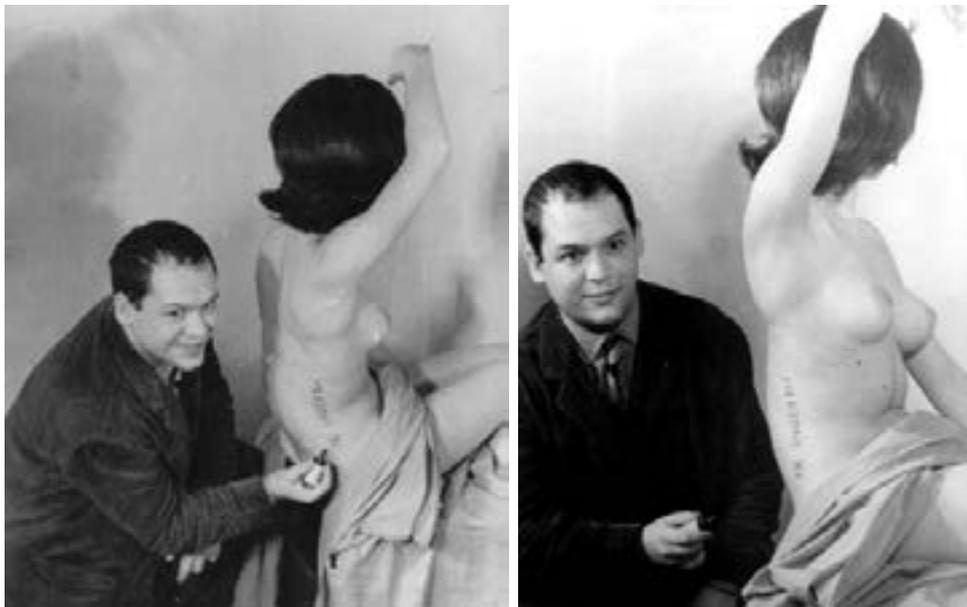


Fig. 37 y 38. Piero Manzoni, *Sculture viventi*, Galería La Tartaruga, Roma, 1961.

El 12 de agosto de 1961, en ocasión de una exposición en la galería Pescetto de Albisola Marina, en Liguria, Piero Manzoni presentó por primera vez en público, su obra más conocida, las latitas de *Mierda de artista* (*Merda d'artista*)¹¹⁶. Puso en venta noventa latitas de *Merda d'artista*, cada una firmada y numerada en la parte superior. Estaban

<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/antropometria-sin-titulo-ant-56>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

¹¹⁶ ARCHIVIO OPERA PIERO MANZONI. *La Merda d'artista*.

<http://www.pieromanzoni.org/opere_merda.htm> [Consulta: 2 de septiembre de 2015]

primorosamente etiquetadas y portaban un texto explicativo escrito en inglés, italiano, francés y alemán: "Merda d'artista. Contenuto netto gr 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1960"¹¹⁷.

El precio establecido por Manzoni por las noventa piezas correspondía al valor corriente del oro, es decir, cada lata costaba en su momento el precio de 30 gr. de oro. Con ambas propuestas pone en relieve la figura del artista y evidencia lo que realmente le otorga valor a una obra de arte, la firma de su autor. Realizando una magnífica e irónica crítica al mercado del arte, dispuesto a comprar cualquier cosa, incluso una mierda, mientras esté firmada.



Fig. 39. Piero Manzoni, *Mierda de artista*, nº 066, 1961.

Los años 60 fueron un período de efervescencia de movimientos y tendencias, es el momento de desarrollo del *happening*, el Fluxus y el accionismo vienés. A finales de la década, el arte conceptual está en su apogeo y con él el intento de liberar al arte de su papel como objeto económico. A la obra de arte, como producto físico, que se compra y se vende, se la considera algo superfluo, era un simple instrumento más del mercado, los artistas querían escapar de la comercialización. Esta tendencia conduce a la desmaterialización y al interés por los procesos conceptuales de la obra. En este contexto, aunque no sean estrictamente hablando arte

¹¹⁷ "Mierda de artista. Contenido neto 30 gr. Conservada al natural. Producida y envasada en mayo de 1960".

conceptual, las acciones artísticas se convertirán en la más evidente extensión de esta idea por su naturaleza efímera. No tanto por el predominio de la idea, sino por la supresión del objeto material que se transforma en acción¹¹⁸. El objeto artístico tradicional está en crisis, el proceso es ya irrefrenable.

¹¹⁸ Aunque visibles, eran intangibles y, por tanto, no podían ser compradas ni vendidas o eso pensaban. Lógicamente estaban en un error, pues de la *performance* quedan sus testimonios, los registros que se hacen de ellas y el material previo y posterior que surge de la misma. Y en función de esos medios de registro o documentación, se ha ido reformulando el concepto de *performance*. Alejándose en la mayoría de los casos de ese origen utópico como acto artístico que se desvanece una vez realizado y del que no queda nada.

2.5.2. Definición y características generales.

Haciendo *performances* es el único modo en que puedo vengarme de la vida, que me tiene cogida por los huevos. Es mi forma de pintarle mecos y burlarme de ella; de perder mi fragilidad frente a la vida y sobrepasar la muerte.

Envalentonarme, trasgredir y no temerle a nada destruyendo los límites que me constriñen. Esta es la gran posibilidad que me da la burbuja del arte de acción. Sin cordura, sin ortodoxias, sin reglas, sin cuestionamientos, sin lineamientos. Aventarme de lleno a la locura y poder salir no solo ilesa sino más lúcida, más cuerda.

Rocío Boliver¹¹⁹.

Como indica Valentín Torrens en su libro *Pedagogía de la performance*, "la performance se ha caracterizado por esquivar toda definición que pudiera encerrarla"¹²⁰. Podríamos afirmar que cada artista da su propia definición del género a partir de sus obras. Para comprobar su naturaleza escurridiza basta con analizar algunos ejemplos.

Hace unos años escribí un artículo sobre María AA¹²¹, una artista sevillana dedicada al arte de acción desde 1999, que siempre me ha llamado poderosamente la atención por una característica muy particular, en varias de sus *performances* conduce la acción mediante la voz.

En *Las prendas de mi historia* (2007), una acción que dura treinta y tres minutos, María AA nos cuenta la historia de su vida a través de una serie de prendas que le han regalado diferentes personas. Va quitándose por este

¹¹⁹ TORRENS, Valentín (ed.): *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 2007, p. 273.

¹²⁰ *Ibidem*, p.12.

¹²¹ MONTIJANO, M.: "María AA. Narraciones bajo la piel", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 28, septiembre de 2009, pp. 50-51.

orden: guantes, abrigo, rebeca, jersey, botas, pantalón, calcetines, camiseta, bragas y pendientes; y colgándolas en una cuerda de tender cada vez más cargada de historias. Llena de los pequeños recuerdos y anécdotas que sumados configuran su gran historia.



Fig. 40. María AA, *Las prendas de mi historia*, Vigo, 2007.

Poco a poco va deshojando la margarita, hasta quedarse completamente desnuda ante un grupo de personas que escuchan su historia. Los segundos acarician su piel, el cuerpo es el soporte, pero también su voz, una voz más trémula al inicio de la acción y que se afianza conforme avanza el reloj. Un ritmo imitado por las almas de quienes contemplan su hacer, deseosos de conocer que guarda para ellos la siguiente prenda. En un clima de total sinceridad expone con desnudez y cercanía su historia, una biografía construida con retazos, en la que nos desvela, sin la protección que da la vestimenta, quien es ella.

Con estas pinceladas se pueden entrever algunas de las características básicas de su obra: el cuerpo de la artista como herramienta expresiva y el componente oral. Este último elemento, la palabra hablada que hila sinuosa los pensamientos de los espectadores en sus trabajos, aunque no lo emplea de modo inquebrantable, es tal vez una de sus marcas más singulares. Cuando habla durante las *performances* humaniza su obra, la desacraliza y vivifica mucho más. Introduce irremediabilmente al espectador en la acción y, lo que es más importante, en la frecuencia emocional que la artista ha preestablecido.

Sin duda, la mejor forma de conocer el grado de honestidad de un artista es a través de su obra, es la custodia de su verdad o de su gran mentira. Las palabras de la crítica adornan y pueden engrandecer las mayores miserias; los comisarios edulcoran y maniobran para construir su discurso; y los museos y galerías confunden para sustentar su castillo de naipes. Es la obra, por si sola, donde reside la verdad, la que convence o decepciona cuando se prescinde de todo lo demás. Y María AA sin duda convence, como lo hace, inevitablemente, el trabajo de Regina José Galindo, el siguiente ejemplo que vamos a citar.



Fig. 41. Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, 2006.

Contemplar la obra de Regina José Galindo, resulta en ocasiones turbador. A vote pronto, para quien no conozca su trabajo, es como ver la vida de una persona que ha vivido muchas vidas, y ha sobrevivido a demasiadas penalidades e infortunios. Sus acciones son impactantes, es una artista soberbia sin duda, cuya gran virtud es saber centrar la atención del espectador en una serie de problemas cruciales de la sociedad actual a través del discurso de su cuerpo.

En su obra *Mientras, ellos siguen libres*, llevada a cabo en 2006 en el Edificio de Correos de ciudad de Guatemala, la artista, con ocho meses de embarazo, permanece atada a una cama en medio de una gran habitación, con cordones umbilicales reales. La imagen es estremecedora. Con esta acción intenta recordar la violación sistematizada a mujeres indígenas embarazadas durante el conflicto armado en Guatemala, como parte de una cruenta estrategia militar, para que las mujeres abortaran y dificultar así la supervivencia de los pueblos indígenas.

Para este trabajo se basó en testimonios reales de mujeres agredidas, que fueron recogidos en el informe *Guatemala: Memoria del Silencio*¹²². Dos de ellos los exponemos a continuación:

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté.

C 16246. Marzo, 1982. Chinique Quiché. *Guatemala: Memoria del Silencio*.

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé”.

C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. *Guatemala: Memoria del Silencio*.

Para Regina, su cuerpo es su herramienta y por medio de él se materializan sus ideas, y a la vez es el producto del que fluye su discurso, un mensaje muchas veces áspero y doloroso porque su temática así lo requiere. Sus *performances* reviven terribles realidades apegadas a su tierra, Guatemala, para subrayarlas y hacerlas visibles. Estar en su piel no debe ser fácil, sufre¹²³ con su obra, sin llegar afortunadamente al masoquismo ritual de

¹²² El informe *Guatemala: Memoria del Silencio*, es el resultado de La Comisión para el Esclarecimiento Histórico (establecida mediante el Acuerdo de Oslo, del 23 de junio de 1994), para “esclarecer con toda objetividad, equidad e imparcialidad las violaciones a los derechos humanos y los hechos de violencia que causaron sufrimientos a la población guatemalteca, vinculados con el enfrentamiento armado”. *FUNDACIÓN ACCIÓN PRO DERECHOS HUMANOS. Informe Guatemala: Memoria Del Silencio*.

<<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeCEH.htm>>
[Consulta: 3 de septiembre de 2015].

¹²³ Sufrimiento físico durante la acción, pero sobre todo sufrimiento mental por todo el proceso. Estos trabajos de especial dureza terminan haciendo mella en el alma del artista. Como dijo Nietzsche en su obra *Más allá del bien y del mal* de 1886: “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti”.

algunas obras, muchas veces huecas, del accionismo vienés de los años sesenta.

Conforme se escarba en su trabajo desaparece el mito y nace el sujeto que hay detrás del hecho artístico, y sin embargo no se esfuma su fuerza. Tal vez parte de su magnetismo esté en su valentía creativa, sus *performances* no se acobardan ante su empuje intelectual, aceptando con entereza cada nuevo desafío. Lo que nos lleva ante experiencias creativas extremas de las que el espectador no puede ausentarse. No representa un teatro, su cuerpo es un altavoz que grita, como gritaba la prematuramente desaparecida Ana Mendieta (1948-1985), salvando las distancias entre los diversos universos creativos de cada una.



Fig. 42. Ana Mendieta, *Rape Scene*, Moffit Streer, Iowa City, Iowa, 1973.

Fig. 43. Ana Mendieta, *autorretrato con sangre*, 1973.

Con Mendieta no me quiero extender porque nos desviaríamos del tema y, siendo justos, necesita cuanto menos un capítulo dedicado sólo a ella. Pero ya que la he citado, quiero mencionar una obra en concreto, *Rape Scene* (Escena de violación), de 1973.

Impactada por la violación y asesinato de una estudiante de enfermería en el campus de la Universidad de Iowa¹²⁴, la artista exploró el tema de la

¹²⁴ El 13 marzo de 1973, Sarah Ann Ottens, una estudiante de 20 años de Morrison , Illinois,

violación. Mendieta, que estudiaba en esa misma universidad, 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 la artista. Estaba semidesnuda, inclinada sobre una mesa, atada con una cuerda de pies y manos y cubierta de sangre. En el suelo habían más restos de sangre y platos rotos.

Ana Mendieta 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 ejercemos¹²⁵". Y diría más, la violencia de mirar sin ver, de observar sin ninguna profundidad, insensiblemente, omitiendo nuestra responsabilidad. Mendieta les obligó a mirar, los espectadores no pudieron dejar pasar esa violación, no pudieron evitarlo, como hacemos con tantos hechos desagradables que ocurren a nuestro alrededor. Había ocurrido, era real, y se materializaba de nuevo. La artista nacida en Cuba, con una difícil biografía, reflexiona con esta acción sobre la violencia hacia la mujer y el papel impasible que demasiadas veces adopta la sociedad.

Retomamos el rumbo de este apartado, con una de las figuras indiscutibles del panorama actual: Vanessa Beecroft (Génova, 1969). Italiana de nacimiento, aunque reside en Nueva York desde hace años, Beecroft trabaja la imagen de la mujer formando cuadros vivientes, creando unas obras provocadoras e intrigantes, bellas y descabelladas, efímeras aunque apresadas, en parte, por la fotografía y el video. Salvo en alguna ocasión muy puntual, no es la propia artista la que protagoniza la *performance*, sino numerosos álter ego.

fue encontrada muerta en la habitación 429 del *Rienow Hall* en la Universidad de Iowa. La habían violado y asfixiado. Seis meses después, el estudiante James Wendall Hall, de 20 años, fue acusado del asesinato basándose en las huellas dactilares y las pruebas de ADN encontrados en la escena del crimen.

IOWA COLD CASES. *Sarah Ann Ottens*.

<<https://iowacoldcases.org/case-summaries/sarah-ottens>> [Consulta: 9 de octubre de 2015].

¹²⁵ RUIDO, M.: *Ana Mendieta*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2002, p. 37.

La obra de Beecroft está muy vinculada al universo femenino, ejecuta normalmente sus *performances* con grupos de mujeres, desnudas o semidesnudas, que expresan un arquetipo de belleza similar. Que responde a patrones muy concretos y a ciertos rangos de edad. Una selección nada casual, con una vinculación con la propia artista. Vanesa Beecroft busca que sus modelos se identifiquen con ella misma, para ello antes de ser seleccionadas deben superar numerosos cuestionarios.



Fig. 44. Vanessa Beecroft, *VB62*, Santa Maria dello Spasimo, Palermo, 2008.

Normalmente utiliza modelos delgadas, que en ocasiones recuerdan a las modelos de pasarela desposeídas de su función de percha. Privadas de cualquier elemento que pueda expresar su individualidad, uniformadas y homogeneizadas, permanecen atentas a las órdenes de Beecroft.

El espectro de la anorexia frecuentó su adolescencia y juventud, el control obsesivo del alimento ingerido, y el ejercicio físico más allá de cualquier límite fueron constantes en etapas anteriores de su vida. Incluso llegó a realizar un diario alimenticio en el que detalló cada bocado dado entre 1983 y 1993, acompañándolo con notas, sobre las sensaciones de culpabilidad, las visitas psiquiátricas, los comentarios sobre sus padres, y demás vivencias experimentados durante su enfermedad.

A pesar de todo lo dicho sobre sus obsesiones y problemas de juventud, que han dejado indudablemente una fuerte impronta en su obra, no hay un mensaje prefijado. Cada persona puede pensar lo que quiera, vivir la experiencia a su modo y sacar sus conclusiones particulares.

Beecroft es muy coherente con su trabajo, no reivindica nada, no lucha públicamente contra nada. En sus *performances* muestra el cuerpo femenino una y otra vez, pero sus razones son más artísticas y expresivas que literarias o sociales. Y si hay algún contenido de fondo, este no es otro que la normalización del desnudo y del cuerpo de la mujer, pero sin abanderar ninguna causa.

Cambiando radicalmente de registro, podemos ver un trabajo de 2010 del artista español Eugenio Merino (Madrid, 1975). Merino, que habitualmente no tiene nada que ver con la *performance*, realizó una interesantísima acción llamada *Master of puppets*, llevándola completamente a su terreno.



Fig. 45. Eugenio Merino, *Master of puppets*, Nueva York, 2010.

Una reluciente limusina negra pasea por las calles de Nueva York, deteniéndose delante de la famosa galería Gagosian un día de inauguración. Durante todo el recorrido, se asoma por el techo de la limusina una escultura de silicona del galerista Larry Gagosian que lleva en los dedos unas marionetas de los artistas Damien Hirst, Murakami y Jeff Koons.

En *Master of puppets* (Maestro de marionetas), Merino representa a Larry Gagosian como el maestro de marionetas o titiritero que mueve los hilos del mercado del arte a su antojo. Evidenciando el circo en el que se ha convertido el arte actual al más alto nivel. Esta *performance*, como toda su

obra, tiene un marcado carácter ácido y crítico. Pero bajo una óptica desenfadada y llena de sentido del humor.

La primera conclusión a la que llegamos, tras observar estos cuatro trabajos de creadores tan diversos, es que hay tantas clases de *performances* como de *performers*. Partiendo de esta base, vamos a procurar buscar los puntos en común que la definen. Para ello voy a contar con la colaboración de varios artistas¹²⁶ que han respondido a mis preguntas. De sus respuestas, iré subrayando algunas palabras clave.

Beth Moysés: “La *performance* es una forma de expresión artística viva, que utiliza el cuerpo como soporte, sea el cuerpo del artista, de colaboradores o de otros ejecutantes. (...) La característica principal de una *performance* es el hecho de tener vida, tener energía, tener sentimientos, provocar y estimular al público a pensar, reflexionar sobre lo que está viendo”.

Jesús Nido: “La *performance* para mi y desde mi experiencia es una práctica artística viva, en movimiento y por lo tanto esta marcada por el contexto temporal, social, político y cultural del ejecutor. La *performance* es una propuesta artística evolutiva, híbrida, expansiva y contaminada”.

Andres Senra: “Básicamente se trata de realizar un acto en el que el cuerpo ejerza de mediación entre la idea y la materia. Para mí (la característica principal) es el cuerpo, sea este virtual o real, el propio o el de otros, el espacio como cuerpo, lo público y lo privado”.

Odette Fajardo: “La *performance* es para mí una disciplina artística que consiste en una acción o serie de acciones capaces de expresar una idea, concepto o sentimiento. Se caracteriza por poseer un lenguaje propio parecido al de la poesía, alejado de la noción de representación que caracteriza a las artes escénicas”.

¹²⁶ En el capítulo tercero de este estudio, recojo íntegramente las entrevistas que he realizado a varios *performers* de todo el mundo. En este apartado tan solo extraigo algunos fragmentos para ayudarme a definir la *performance* y sus características principales.

Isabel León: "Para mi una *performance* es una acción artística de carácter efímero e inmaterial donde prima el proceso de creación por encima del objeto artístico. Es una práctica artística estrechamente ligada a la vida, a lo cotidiano, en la que el artista (su cuerpo) es la principal herramienta con la que se trabaja. Para mi la *performance* me permite conectar conmigo de manera consciente e inconsciente al mismo tiempo, me permite hacer "lo que me da la gana" y me ofrece la maravillosa oportunidad de seguir jugando siempre".

Solimán López: "una idea hecha gesto y cuerpo. Es una experiencia muy subjetiva que realmente no es vivida nunca por el espectador como por el artista que la desarrolla. (...) En términos absolutos es la manifestación artística más directa ya que en muchas ocasiones no requiere de otros elementos excepto el cuerpo para transmitir aquello que llamamos arte. Es, en definitiva, una pulsión acumulada que eyacula en su puesta en escena. Es, sin duda, una pasión".

Marla Freire-Smith: "Para mí, la *performance* (arte de acción) es una forma de "conectar con el otro/a", de generar un espacio de reflexión colectivo a partir de una acción inicial a la que los espectadores/as se van sumando".

Soledad Sánchez Goldar: "Intento mantenerme alejada del campo de la representación cuando elaboro y activo mis acciones. El Arte de Acción es mi posibilidad de acercarme a mi pasado, de traerlo al presente, de relacionarme con mi familia, de generar un canal de comunicación y de sanación individual con el deseo de que repercuta brevemente en lo colectivo. Es tiempo pasado, presente y futuro en tensión y fusión, es mi cuerpo como lienzo y espacio de acción. Yo aquí, ahora".

Domix Garrido: "El cuerpo, sin dudarlo (es la principal característica de la *performance*), pues ya en si mismo plantea muchas cosas con el mero hecho de presentarse frente a un público, la corporeidad, creo que es la mayor herramienta. Existen acciones sin palabras, sin intenciones en la que un cuerpo (o varios) hacen replantear cuestiones simplemente por su posición en un contexto determinado".

Joan Morey: "La *performance* es un medio de expresión en la que, a diferencia de otras disciplinas artísticas, no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra. Sin sujeto no hay *performance*, entendiendo este "sujeto" de la forma más amplia posible. Particularmente me resulta muy molesto que se de por echo que el artista es quien realiza la *performance*. Esto nos remite a un tipo de trabajos muy concretos de los que me siento francamente distante".

Eli Ferrari: "La *performance* es una vivencia real, no representativa: el artista se presenta, no interpreta a nadie, es él mismo, inmerso en una circunstancia determinada, está totalmente expuesta su persona. Hay una expresión a través de la experiencia".

Jorge Restrepo: "Para mí es un proceso donde se hace una acción cognitiva con el cuerpo (cognición corporeizada: en inglés "embodied cognition"). Cuando esta acción tiene amplia relación con el espacio, hablamos de cognición situada. Cuando es de grupo, es un ejercicio de cognición distribuida o expandida".

Vamos a intentar acotar un poco más el concepto, reuniendo algunos puntos en común:

- La *performance* es una forma viva de arte.
- Interviene el cuerpo, el cuerpo como principal herramienta expresiva. Pero no siempre es el cuerpo del propio artista. Aunque la mayoría emplean su propio cuerpo, otros muchos artistas utilizan a modelos, actores u otros *performers*, para realizar sus acciones.
- Es una acción artística llevada a cabo en un espacio y un tiempo determinado.
- Ocurre durante un momento concreto, es efímera.

- El espacio donde se lleva a cabo, puede ser cualquiera, público o privado. Un museo, una galería de arte, pero también la calle, una plaza, una casa particular, un parque, un ascensor, el campo, la playa, etc.
- Lo importante es la idea, lo que se quiere transmitir. Posee un fuerte peso de arte conceptual, en muchos casos la idea prevalece sobre los aspectos formales.
- Se suele realizar generalmente delante de un público, aunque también se puede llevar acabo sin él.

Para mí la *performance* es un arte vivo¹²⁷, la vida en ese instante, nada más allá y a la vez todo un universo infinito a su alrededor que me ha ayudado a llegar hasta ahí. Centrada en el ahora, me permite abstraerme de la realidad exterior y bucear en mi naturaleza interna. Cuando todo fluye correctamente, entro en un estado de concentración profundo, donde pierdo la noción del tiempo y no existe nada más.

Al estar vinculada tan estrechamente a la experiencia, para cada artista supone algo diferente. Las definiciones sobre el arte de acción poseen un fuerte componente subjetivo, lo cual no les resta validez, si no más bien todo lo contrario, esas capas de piel no hace otra cosa que enriquecerla con matices.

Se encuentra a la vanguardia y a la vez en el pasado. Es ligera. Sin unas normas *a priori* preestablecidas, puede serlo todo y nada, porque no hay verdades absolutas. Nos permite transitar en un lugar extraordinario, privilegiado, dentro y fuera de la sociedad. Te convierte en un observador, en un *voyeur* perpetuo de tu propio tiempo, y a la vez te habilita para transgredir reglas y convencionalismos. En la *performance* hay libertad

¹²⁷ Una primera definición ya la he aportado en el punto 2.2., pero merece la pena recordarla y ampliarla.

total, el único límite somos nosotros: nuestros miedos, la autocensura, la vergüenza, etc.

En definitiva, la *performance* es una práctica artística en vivo que bebe de muchas fuentes. Posee un carácter integrador, tiende a la interrelación de las artes y diferentes medios expresivos, todo es válido con tal de alcanzar el fin que se busca. Es real, es vida, no una interpretación. En ella además entran en juego varios elementos clave, como son el cuerpo, el espacio, el tiempo, y esos ingredientes son los que vamos a analizar con más detenimiento a continuación.

2.5.3. Los ingredientes. Elementos claves de la *performance*.

A) EL CUERPO.

El primer elemento que hay que analizar sin duda es el cuerpo. El cuerpo como principal herramienta creativa en la *performance*, ya sea el del propio *performer* o el de otros. El cuerpo es la materia prima con la que experimentar y es tanto herramienta como producto.



Fig. 46. Gilbert and George, *The Singing Sculpture*, Londres, 1970.

La mayoría de artistas trabajan con su propio cuerpo. En su dimensión más habitual la *performance* constaría de una persona, en solitario, interactuando con algunos elementos delante de un público. Imaginemos que tiene un vaso de cristal en cada mano y se dedica a verter el agua de un vaso a otro hasta que gota a gota, por la pérdida de cada trasvase, se queda sin agua. Esa acción elemental es suficiente para despertar esa fascinación que nos invita a observar.

Resultaría interesante, aunque no tengamos más información. Sin conocer la procedencia del agua, ni el contexto o circunstancias que han llevado al artista a trabajar con estos elementos. La mayoría nos quedaríamos

mirándole hasta que derramara la última gota de agua y se marchara. Tendríamos un cuerpo haciendo algo, un cuerpo y una acción.

Pero también podría ser que no hiciera nada, podría estar quieto, inmóvil, rodeado de personas observándole. La acción sería la no-acción y estaríamos igualmente ante una *performance*. Además no se puede no hacer nada, simplemente el hecho de estar en un sitio es hacer algo. La presencia del cuerpo ya tiene unos significados.

Pero podemos seguir avanzando, podría estar solo, sin público. Imaginemos una estancia vacía, en ella un *performer* quieto en un punto y una videocámara sobre un trípode grabando. Con ello nos damos cuenta que lo imprescindible en la *performance* no es tanto el cuerpo activo sino la presencia del cuerpo. Además hemos podido prescindir del público, como elemento presencial, sustituyéndolo por una cámara de vídeo que registra la acción.

Y dando un paso más, podría darse el caso de una *performance* en la que nunca coincidieran artista y público. Imaginemos un espacio grande, como el de un museo, y un *performer* dejando miguitas de pan, como en el cuento, siempre unos metros por delante de los espectadores. Sabemos que ha estado ahí, pero solo tenemos el rastro de la presencia del cuerpo.

Otro ejemplo, pensemos en una sala cerrada con diversos elementos, el *performer* hace sonar una vez una campanita y se esconde en un cuarto contiguo. A partir de ese momento puede entrar el público en la sala durante unos minutos, hasta que vuelva hacer sonar la campanita. Cuando el público se ha marchado, el artista entra de nuevo en la estancia e interactúa con los objetos que hay en ella, hasta que hace sonar la campana para permitir la entrada de nuevo y vuelve a esconderse. Y así sucesivamente durante una hora, sin que coincidan en ningún caso *performer* y público.

Está claro que el cuerpo es el principal elemento creativo en una *performance*. Pero no únicamente el cuerpo del artista entendido como un

elemento físico y visible, si no lo que es capaz de generar ese cuerpo y esto encierra infinidad de posibilidades. Estamos hablando de algo más sutil y que a la vez engloba muchas más cosas. Una energía que crea especialmente el artista durante la acción, pero a la que contribuyen también el resto de integrantes de la *performance*.

Sigamos avanzando con este planteamiento. Hay artistas que no sólo emplean su cuerpo, incluyen en su obra el de otras personas. Puede ser un trabajo realizado por el *performer* y un ayudante, contar con veinte colaboradores o, incluso, interactuar con quinientos modelos en un gran espacio abierto. El artista juega con cada uno de ellos, los dirige como un elemento más dentro de una construcción más compleja. El cuerpo ahora se ha convertido en numerosos cuerpos y a la vez el artista lo entiende como un único gran cuerpo.

En mi último trabajo hasta la fecha, llevado acabo en el Centre Pompidou Málaga¹²⁸, conté con un equipo de cuarenta y cinco personas, una treintena de modelos y diez ayudantes. A eso hay que sumarle más de trescientas cincuenta personas de público, que durante un momento abarrotaron algunas salas condicionando, como unidad, el desarrollo de la *performance*. Todo ese conjunto, por voluminoso que sea, equivale al *performer* con los dos vasos de agua del primer ejemplo. Es exactamente lo mismo, un artista puede emplear prácticamente nada o mil elementos para construir su *performance*. Todo es un único elemento.

En mi caso, parto de un espacio vacío, sin presencia, lo voy llenando de elementos e interactúo con ellos hasta que se crea el clima que busco. Hasta que logro el ambiente que transmite mi sensibilidad. Esa es la *performance*. Cuando trabajas con un ser humano, el cuerpo no es solo un trozo de carne, no es únicamente un elemento físico, hay algo más. Por eso es imposible de apresar en su totalidad a través de una fotografía o un

¹²⁸ *Las dos naturalezas* (Metamorfosis XXI), *performance* realizada el 27 de junio de 2015 en el Centre Pompidou Málaga.

vídeo. Y esa otra parte del ser humano también deja un rastro, una huella, que sienten todos los partícipes.

Por tanto, el cuerpo es la principal herramienta, su acción y su no-acción, su rastro, el cuerpo como soporte, como lienzo del *performer*, pero además, bajo mi punto de vista, todos los elementos que integran la *performance* serán una extensión del propio cuerpo. En mi trabajo siempre he considerado que los demás cuerpos forman parte de mi propio cuerpo, cuando trabajas con varias personas la suma de todos hace un único gran cuerpo. La armonía, el clima se consigue con el conjunto. Pero no sólo hablo de los modelos, los ayudantes que me asisten también son mi cuerpo e incluso el público que está presenciando en directo la acción es mi cuerpo, o mejor dicho, forma parte del cuerpo de la *performance*.

B) EL PÚBLICO.

Hablemos ahora del público. Siempre se dice que en la *performance*, a diferencia del *happening*, el público tiene un papel pasivo. Es cierto que no participa del mismo modo que en un *happening*, pero tampoco es un mero espectador sin trascendencia. Que su aportación en la *performance* nos sea la misma que en el *happening*, no quiere decir que tenga un papel irrelevante.

Una artista que acudió por primera vez a una de mis *performances*, me envió al día siguiente su impresión, que reproduzco tal cual:

La desnudez, quietud y la aparente inmovilidad de las cuerdas, que no atan, junto a las cabezas encapuchadas y sin vernos, de los modelos, provocan un silencio estremecedor tal, que no sólo invita a la reflexión que Marc nos propone, si no que cuestiona la posición del espectador alterando incluso, la paz que pueda producir el hecho de ser un mero espectador¹²⁹.

¹²⁹ La artista, Encarni Lozano Francés, presenció la acción *Exiguo marmore* (Metamorfosis XX), el 26 de octubre de 2013 en la galería JM de Málaga.

Nadie es un mero espectador en una *performance*. Nadie puede tomar esa distancia, la distancia suficiente que nos proteja y nos proporcione seguridad, porque no estamos ante un espectáculo, estamos contemplando la vida. El público, quiera o no quiera, participa automáticamente ya que condiciona con su presencia la experiencia de los demás y del propio *performer*. Por tanto, sería un elemento clave y formaría parte de ese cuerpo de la *performance* que antes he mencionado.

Pero debe quedar claro que la participación no tiene nada que ver con la interpretación de la obra. Participar en una *performance* no significa procurar entenderla. El espectador no debe realizar un análisis o un estudio para interpretar la acción, debe sentirla. El papel del público es más primario, más básico, más emocional, la conexión que se establece discurre por otras vías.

Por ejemplo, la filosofía que hay detrás de mi trabajo, no es la que debe percibir el público a la fuerza, es únicamente la mía. Yo hablo del desarrollo espiritual individual dentro de una sociedad embrutecida. Pero no hay una forma correcta y otra errónea de asimilar mis acciones. Yo sólo les planteo una vivencia y condicionados por su biografía y sus circunstancias la percibirán de un modo u otro.

Eso no quiere decir que no me importen sus vivencias, todo lo contrario. La experiencia de los demás me interesa mucho, las sensaciones que les surgen me indican hacia donde camino y me ayudan a construir la experiencia global. Incluso para entender mejor que ocurre al otro lado, creé un pequeño proyecto en 2013 dentro *Metamorfosis*, llamado *Infiltrados*, en el que invito regularmente a personas del mundo del arte y de la cultura, que ya conocen mi trabajo como espectadores, a participar en una acción.

Les invito a infiltrarse en mi trabajo. La idea es que vivan la experiencia desde dentro, como un modelo más, y luego les pido que de un modo breve me escriban relatándome su vivencia, sus sensaciones. No quiero que analicen mi trabajo, me interesa su experiencia. Me gusta mezclar los

papeles, de público u observador a modelo, integrándose un paso más. Por que en realidad en mis acciones todos lo somos todo. Tanto *Infiltrados* como los relatos espontáneos de varios modelos y de algunos espectadores, me ha dado frutos bellísimos y muy emocionantes, la mayoría íntimos que no están hechos para ser desvelados. Muchos de ellos incluso suelen coincidir con la finalidad última de mi trabajo. Hace poco una modelo publicó en su *blog* su vivencia y sin desvelar su nombre pondré un extracto:

El artista nos fue situando delicadamente y de forma espontánea delante de diversas obras del museo. Desnudos, tan solo, cubiertos por un saco que cubría nuestras cabezas, y una cuerda que nos unía cual cordón umbilical a las obras del museo y a nosotros mismos, creamos así una conexión entre artista, arte, humanidad y creación. Esta extraña sensación de desnudez voluntaria, de impersonalidad, de cosificación de lo humano y humanización de la obra, te lleva a un extraño estado onírico, donde abandonas toda idea racional y terrenal, y te transporta a un mundo de creación y emoción, más allá de la carne.

En mi caso, el público que observa contrasta especialmente con los modelos desnudos y me ayuda a crear el clima que busco. Su función no es solo de espectador, de "notario" de la acción, su presencia condiciona el conjunto, pues la experiencia del conjunto viene determinada por la suma de las unidades. Los modelos desnudos destacan más porque están fuera de contexto, porque a su lado hay un señor paseando completamente vestido, como corresponde en un museo o en una galería. Una persona a la que le agrada o desagrada la acción. Que murmura y pone mala cara u observa embelesado. Todo crea un clima. No sólo el público como aficionado al arte que asiste voluntariamente a la *performance*, cualquiera que esté por ahí es importante. Por ejemplo, los vigilantes de sala que observan desde su óptica que nadie se acerque demasiado a las piezas y que sufren durante la *performance*, también son espectadores, tan "válidos" como el curioso que pasaba casualmente, el aficionado al arte de acción o el periodista que viene para hacer una crónica. Todo es determinante para la experiencia colectiva final.

Helga de la Motte hablando sobre el trabajo de Esther Ferrer indica: "(Sus acciones) no representan nada. Su vacío y su absurdo convierten al receptor en un intérprete, lo introduce en un proceso de interpretación. Aunque éste, el espectador, se comporte de forma reticente y hasta incluso se vaya, sigue participando de forma activa"¹³⁰. Yo comparto esa opinión, el espectador es un miembro más de eso que he llamado el cuerpo de la *performance*, y por tanto participa de forma activa en la acción.

Ahondando en este papel ineludible del espectador explica Esther Ferrer, con la claridad que te otorga la experiencia:

En la *performance*, al menos en las mías, no pido nada al público, y menos aún su participación por la pura y simple razón de que participa automáticamente, lo quiera o no. Cuando en un lugar determinado, a una hora dada, hago una *performance*, los roles comienzan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tan *performer* como yo, incluso si decide marcharse, si llega a "interrumpir" la *performance* sin querer serlo. Forma parte de la acción, está en el interior¹³¹.

Recapitulando, yo distinguiría varias funciones que desempeña el público en una *performance*. Por una parte como presencia física, que es lo que he venido analizado hasta ahora, sería un elemento más dentro de la creación. Este papel lo tiene el espectador en una *performance* porque se está desarrollando en ese momento, en el ahora, pero no cuando acude a ver una exposición.

Pero también el público o el espectador actúa como testigo, hace de "notario" de la acción, da fe de que lo que está ocurriendo está sucediendo de verdad. Impide que haya engaño. Esta función la puede sustituir una cámara, no es imprescindible que haya un público físico, pero bajo mi punto de vista lo considero preferible.

¹³⁰ DE LA MOTTE, H.: "Racionalidad e imprevisibilidad", en SALAVERRÍA, A. (coord.): *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, (CAAC, del 1 de octubre al 22 de noviembre de 1998). Diputación Foral de Gipuzkoa, Guipúzcoa, 1998, pp. 49-51.

¹³¹ COLLADO, G.: "Las cosas", en SALAVERRÍA, A. (coord.): *op. cit.*, pp. 37-39.

Muchas veces la diferencia entre un buen y un mal proyecto de arte de acción es que se haya llevado a cabo el trabajo con coherencia e integridad, el resultado es lo de menos. Por ejemplo, si un artista decide trabajar sobre la explotación de la mujer por las mafias de la prostitución y se introduce en ese mundo unas semanas, entrevista secretamente a algunas de sus protagonistas, recoge documentación y un colaborador disimuladamente registra parte de la acción con algunas fotografías, puede resultar un proyecto muy interesante y hasta socialmente útil. Pero el mismo artista también puede acudir a un club de alterne, tomarse una copa, hacerse unas fotos en la puerta, llevarse una servilleta de recuerdo, e inventarse una emotiva historia que algún periodista amigo, sin escrúpulos, terminará publicando. Conozco algunos bochornosos casos como el que me acabo de inventar, que no cito simplemente para no darles publicidad a los sujetos. Por eso creo que el hecho de que haya testigos externos, en algunos proyectos más sensibles, evita la picardía o la manipulación.

Relacionada con el papel del espectador como testigo, surge una tercera categoría: el espectador como valedor. El espectador es el vehículo mediante el cual el artista alcanza reconocimiento. Tanto en el presente como en el futuro. El artista siempre tendrá que pasar por el filtro de un tercero, un espectador que decida poner en valor su trabajo.

No digo que el criterio de los espectadores sea siempre el correcto, pero si reconozco su gran influencia. Ocurre en el momento presente con los artistas que están de moda, mimados por la prensa y los comisarios. Y ocurre en el futuro con la historia del arte y los museos. Es un trámite ineludible.

En relación a esta función de los espectadores hay una palabras de Duchamp muy interesantes: "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"¹³².

¹³² CABANNE, P.: *op. cit.*, p. 90.

La última categoría de espectador, sería el público virtual. La influencia del público no solo se limita a los asistentes físicos, en la actualidad el artista se enfrenta a un público global, potenciado por la prensa y sobre todo por internet y, ahora cada vez más, por las redes sociales. Su función puede ser como testigo pero, sobre todo, enlaza con la categoría de público como valedor y con un potencial increíble.

En casos como el mío que no participo demasiado de los mecanismos culturales estandarizados, resulta vital este público virtual, pues me ayuda a difundir mi trabajo sin necesidad de desplazarme y hace que pueda superar barreras, que de otro modo serían infranqueables. Por ejemplo, para el proyecto del Centre Pompidou de Málaga en 2015 me contactaron directamente ellos. A los gestores del Centre Pompidou de París les gustaba mi trabajo y querían que hiciera un proyecto en Málaga. La primera *performance* en un Centre Pompidou fuera de Francia. No les había contactado previamente, internet hizo su trabajo.

C) EL TIEMPO.

El espacio, el tiempo y el cuerpo, son los tres elementos que la mayoría de artistas y teóricos suelen considerar fundamentales cuando hablan de la *performance*. Son los ingredientes básicos que incluye todo el mundo.

El factor temporal es especialmente determinante en la *performance*, ya que es un acto efímero, que sucede en un momento concreto. El tiempo presente, del ahora, es el único momento en el que existe la *performance*. Pero el tiempo es plural, hay diferentes "ahora", podríamos analizar tres clases de tiempo: el subjetivo del artista, el subjetivo del espectador y el tiempo "real" del reloj¹³³.

¹³³ Para la división del tiempo en estas tres clases, he seguido el trabajo de Bartolomé Ferrando, y aunque él no lo hace abiertamente así, su lectura me ha inspirado este planteamiento. FERRANDO, B.: op. cit., pp. 29-33.

El primero sería el tiempo del artista, su ritmo interior durante la *performance*. Un tiempo subjetivo en el que sólo existe el ahora, concentrado en una actividad, no hay pasado ni futuro. Parece transcurrir más lentamente que el tiempo real, pero es más apacible.

Para entender este tiempo "propio", me ha ayudado la práctica del *mindfulness* (atención plena). Es un entrenamiento de la atención que trabaja con el conocimiento y dominio del yo. Es una clase de meditación que te permite realizarla desarrollando una actividad. Te ayuda a tomar conciencia del momento presente, del ahora. La *performance* es una obra de arte que ocurre ahora, el concepto de tiempo es muy importante.

La conciencia plena o atención plena ayuda a sentir el presente con intensidad. En mi caso el *Mindfulness* lo conocí hace muy poco, en 2014, así que más que sentir el presente con intensidad, pues ya lo percibía así, me ha ayudado a entender lo que me ocurría durante una *performance*, a analizarlo *a posteriori*. En mi vida normal mi mente está demasiado dispersa, perdida en pensamientos, vuela al pasado y al futuro constantemente, me brotan proyectos e ideas constantemente que anoto en una libreta que siempre llevo. Me cuesta mantener la atención, me distraigo con suma facilidad. Pero durante la acción hay un momento en que todo ese ruido desaparece, el tiempo se ralentiza y sólo ocurre el ahora, me concentro en la acción y toda mi atención se focaliza en eso, estoy en el momento presente.

Esto enlaza con el pensamiento de San Agustín, y la inexistencia del pasado y el futuro¹³⁴. Sólo existe el ahora, el presente, el presente de las cosas presentes, el presente de las cosas pasadas y el presente de las cosas futuras. La atención plena nos ayuda a centrarnos en el presente de las cosas presentes.

¹³⁴ ISLER SOTO, C.: "El Tiempo en las Confesiones de San Agustín", *Revista de Humanidades*, vol. 17-18, junio-diciembre, 2008, pp. 187-199.

Del mismo modo que existe un tiempo subjetivo del *performer*, también existe un tiempo subjetivo del espectador y de cada uno de los componentes de la acción. Que dependerá en cada caso de sus circunstancias y del modo en el que se enfrente a la acción. Combinándose todos estos tiempos en la *performance* se consigue una armonía global. Consciente de que mi percepción temporal no es la común durante una acción, en los proyectos más largos, suelo preguntarle a alguno de mi equipo como perciben el tiempo.

Cada uno de los presentes dependiendo del grado de atención en el momento presente percibirá el tiempo a su modo. Un tiempo siempre diferente del tiempo real que marcan las horas del reloj, y que mi caso, durante la acción, sirve únicamente como punto de partida para el inicio.



Fig. 47. Esther Ferrer, *Homage à Cage*, Centre Georges Pompidou, París, 1992.

D) EL RITMO.

Unido al tiempo está el ritmo, el ritmo en una *performance* es lo que construye la pieza y la conduce por la dirección correcta. Es el modo de administrar toda la energía que contiene para crear el clima o el ambiente general que busco. Una vez que he tenido la idea y he construido

mentalmente la acción, podría delegar en otros materializarla. Citando al poeta estadounidense Robert Creeley (1926-2005): "La forma nunca es más que la extensión del contenido"¹³⁵. De hecho, en mis primeros contactos con el arte de acción así lo hice, como ya expondré al hablar de *Proyecto Homines*.

Crear el ritmo adecuado es mi principal cometido durante la *performance*. Hay personas que cuando ven la documentación de mi trabajo, sobre todo a través de una fotografía, no entienden la dimensión de mi propia presencia. Mi papel en la *performance* es construir un ambiente y eso se logra con el ritmo de una forma intuitiva y espontánea. No se puede programar, pues depende de todos y cada uno de los que están presentes en ese espacio. Consistiría en movilizar mi energía junto con la del espacio, el público, los modelos, mis ayudantes y la energía que contiene la idea. Reconducirla, pausarla o acelerarla. Siempre estoy presente, hasta que dejo de estar presente y la *performance* se desvanece. El ambiente que he construido se diluye, la energía desaparece. Con el mismo proyecto, el ritmo es capaz de absorber al espectador para que rompa la distancia con la obra y todo se vuelva *performance* o cansarlo hasta el aburrimiento, creando un abismo entre la obra y él.

E) EL ESPACIO.

El espacio es fundamental, es un factor determinante que arropa toda la acción y la nutre de significados. Un material más con el que trabajo, una pieza del cuerpo de la *performance*.

Cuando planteo una acción lo esencial es conocer el espacio, trabajar con ese espacio, pues es una parte vital de la *performance*, la contagia completamente con sus significados. No sólo contiene, envía un mensaje concreto del que me apodero y hago mío por un tiempo determinado. En mi

¹³⁵ "Form is never more than an extension of content."

POETRY FOUNDATION. *Robert Creeley*.

<<http://www.poetryfoundation.org/bio/robert-creeley>> [Consulta: 19 de octubre de 2015].

caso condiciona completamente la acción. A veces la idea para hacer una *performance* parte de un espacio, e incluso he llegado a no realizar una acción que tenía completamente pensada, por no encontrar el espacio adecuado.

Por ejemplo, en *47 millones de cabezas de ganado*¹³⁶ en 2012, la acción tiene lugar en un mercado, el mercado de abastos de San Francisco de Jaén, un sábado por la mañana, durante cuatro horas. El día de máxima afluencia de público. Esa acción la podía haber realizado en una galería o en un museo con los espectadores que habitualmente acuden a estos espacios, pero perdería gran parte de la fuerza y prácticamente todo el sentido para mí. Lo interesante era trabajar en un puesto de un mercado real exponiendo mi "mercancía" al lado de una frutería y una panadería, con el mercado en plena ebullición y como espectadores los clientes que acudían a hacer la compra.



Fig. 48. Marc Montijano, *Tempus fugit*, Jaén, 2012.

O el caso de *Tempus fugit*¹³⁷, también de ese año, aunque anterior. Llevé a cabo la acción un domingo a las 12 del mediodía en la plaza de Santa María, con la espectacular Catedral de Jaén como telón de fondo. Sorprendiendo al

¹³⁶ *47 millones de cabezas de ganado* (Metamorfosis XVII), 22 de septiembre de 2012.

¹³⁷ *Tempus fugit* (Metamorfosis XIV), 26 de febrero de 2012.

público que acudía a misa. Era un trabajo en clave completamente espiritual y que requería un lugar concreto. Tanto el espacio como el público eran parte integrante de la acción, desde el mismo momento que la concebí.

Es cierto que también existen espacios neutros, asépticos, pero hasta esa ausencia es significativa. Envía un mensaje. En mi caso, el espacio como mero contenedor neutral no existe. Ese es uno de los motivos por los que normalmente no suelo participar en encuentros o festivales de *performances*. Mi trabajo tiene un porqué y se tiene que materializar en un espacio determinado para que cobre sentido.

La gran ventaja de la *performance* es que se puede trabajar en espacios dedicados al arte, públicos o privados, pero también directamente en la calle. Una *performance* requiere de una idea y a partir de ahí adaptarse a las necesidades de esa idea. Muchos proyectos de acción piden a gritos salir a la calle, ya que en un espacio protegido y mimado no tienen sentido y pierden coherencia. En palabras de Esther Ferrer: "Sinceramente creo que el arte debe salir a la calle, pero no en el sentido en que se hablaba en los años sesenta y setenta de acercar el arte al pueblo generoso, sino porque creo que es en la calle donde perturba más".

No sé si perturba necesariamente más el arte de acción en la calle, pero lo cierto es que cada vez me gustan más las acciones fuera del contexto artístico. Trabajos más libres y valientes, menos encorsetados, apartados del mercado y de los mercaderes. Ofrecer mi verdad sin anestesia, sin permisos ni aplausos, alejada de la mirada educada y predispuesta. Con todo ello, hay proyectos que necesitan llevarse a término en la calle y otros en un centro de arte contemporáneo, cada uno demanda un espacio concreto. Yo he trabajado en museos y galerías pero también en una plaza, en plena calle en una gran ciudad y en medio de la naturaleza. He puesto un modelo al lado de un Picasso y también junto a un contenedor mugriento. Para mí no hay diferencia en cuanto a compromiso, depende del proyecto. Lo que sí es cierto, es que trabajar en la calle requiere mayor valentía por parte del *performer* y entraña más riesgos.

Un elemento a tener en cuenta a este respecto, es que muchas veces, la mayoría, el artista que hace una acción en la calle no tiene permiso para llevarla a cabo. Por tanto ese espacio lleva añadido un riesgo, que por otra parte condiciona el desarrollo de la acción. Una lectura extra a valorar.



Fig. 49. Marc Montijano, *Morituri te salutant*, Madrid, 2012.

F) EL CONTEXTO.

El contexto da sentido a la obra. Cada espacio y cada momento traen consigo una serie de significados. En 2012 llevé a cabo la acción *Morituri te salutant*¹³⁸ en la madrileña plaza de Castilla, delante de la sede de Bankia. Lógicamente no solicité ningún permiso. Tenía los jugados al lado, con un par de coches de policía permanentemente apostados a la entrada, una parada de taxis enfrente, otra de autobús y peatones cruzando. El sitio no podía ser más hostil, pero tenía que ser ese. Por fortuna nadie nos detuvo, pero formaba parte del proyecto la posibilidad de cualquier altercado o una detención policial¹³⁹. La acción tenía que hacerse en ese lugar y en ese momento.

¹³⁸ *Morituri te salutant* (Metamorfosis XV), 14 de junio de 2012.

¹³⁹ Habíamos elaborado un plan por si ocurría algo así. Al realizar la última foto, yo me quedaba la cámara y le entregaba a mi ayudante, Susana Hermoso-Espinosa, la tarjeta con

Aquellos días sobrevolaba muy seriamente el fantasma del rescate a España, y el gobierno había tenido que solicitar un rescate bancario cuatro días antes. Bankia simbolizaba a toda la banca corrupta y a la cultura de la avaricia y de la irresponsabilidad que nos había puesto al borde del abismo económico y social.

Si prescindimos del contexto y lo vemos simplemente como una imagen. No dejaría de ser una fotografía más o menos bella pero carente de sentido. Una chica desnuda, con un saco en la cabeza en plena calle haciendo un gesto obsceno. Una imagen turbadora pero que no nos dice nada. El contexto, entendido como el entorno físico y a la vez la situación política, histórica, sociológica, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se realiza la *performance*, carga de significados un trabajo.

El contexto es otro de los motivos por el que no tengo una opinión favorable, salvo excepciones, a que un artista repita sus *performances*. Particularmente, a no ser que sea una acción específica concebida así o un proyecto que se enriquezca con la repetición. Me resulta desconcertante que una *performance* siga funcionando con coherencia, una y otra vez, en cualquier espacio y con cualquier contexto.

Muchos artistas argumentan que precisamente el cambio de público, de espacio y de contexto hace que nunca una acción sea igual que otra. Por tanto jamás se repite una acción. Aunque estrictamente sea así, todo cambia y nada permanece igual, lo veo más como una cuestión de integridad y compromiso del artista con su trabajo. Me cuesta creer que tras varias repeticiones el *performer* no abandone el terreno de la *performance* y caiga en la interpretación.

Aún así, estoy en parte de acuerdo con Nieves Correa cuando dice que cree "que hay *performances* que pueden repetirse, algunas que "deben" repetirse por su propio concepto y otras que solo pueden ser mostradas una

las imágenes. Si me detenían, tenía que ir en primer lugar al hotel a enviar la información, una vez hecho esto, ya se podía preocupar por mi paradero.

vez, depende del artista y de la *performance*¹⁴⁰. Pero incluso en proyectos concebidos para ser repetidos hay que estar alerta, considero que no se debería abusar nunca de la repetición, no lo veo coherente y tampoco conveniente, termina perjudicando al artista porque diluye su pieza en infinidad de sucedáneos o clones. Siempre he sido partidario que cuanto menos mejor.

Yo no podría repetir *Morituri te salutant* sin que se me cayera la cara de vergüenza, ese instante ya pasó, hacerlo de nuevo sería incongruente. Y sin embargo, en *Proyecto 47*, que todavía sigue activo, repito un acción en diversos espacios y con distintos modelos, porque el proyecto así fue concebido de origen y de otro modo no tendría sentido. Como ya indiqué en su momento, hay acciones que si están pensadas para ser repetidas, pero incluso estos proyectos caducan al tiempo.

G) LA DOCUMENTACIÓN

Como ya hemos visto, en los años 60 del pasado siglo florece el arte conceptual, las primeras exposiciones de arte conceptual tuvieron lugar a finales de la década de los 60 y principios de los 70¹⁴¹. Justamente en este momento es cuando a la *performance* se le reconoció la categoría de arte¹⁴². Surge una tendencia a desmaterializar la obra y la *performance* vive una etapa de máximo desarrollo por su naturaleza efímera.

En la actualidad ese predominio de la idea, no significa necesariamente la supresión o el desdén de lo material. Aunque se hace ligera y efímera durante la acción, la *performance* toma cuerpo de otro modo. Normalmente

¹⁴⁰ La entrevista completa a Nieves Correa se encuentra en el capítulo tercero (3.2.17. Nieves Correa).

¹⁴¹ Las dos primeras exposiciones que emplearon el termino "arte conceptual" se celebraron en 1970 en Nueva York y Turín. OSBORNE, P. (ed.): *Arte conceptual*. Phaidon, Londres, 2011, p.17.

¹⁴² La primera vez que se cita es en el *Oxford English Dictionary* en 1971. CHILVERS, I.: *op. cit.*, p. 628.

pasa a materializarse en fotografías, videos y demás material de documentación o registro, que terminan convirtiéndose en la obra misma, de cara a ser expuesta en una galería o conservada en un museo.

Casi todos los artistas de la *performance* documentan su obra a través de la fotografía y el video. Hay artistas que contratan a fotógrafos para que documenten sus *performances* y otros, como en mi caso, suele haber una o dos personas de mi equipo documentando la acción, además de las fotografías que yo mismo realizo.

Joseph Beuys en la conocida acción *I like America and America likes Me*, de 1974, en la René Block Gallery de Nueva York, pidió a la fotógrafa Caroline Tisdall que documentara minuciosamente su trabajo. Los tres días que duró, estuvo fotografiando al artista entre las diez de la mañana y las seis de la tarde¹⁴³.

La acción tuvo lugar en una sala alargada dividida por una reja metálica que separaba a Beuys y al coyote de los espectadores. Diariamente interactuaba con el animal empleando una serie de objetos que había introducido en la galería (fieltro, bastón, guantes, linterna, varios ejemplares del *Wall Street Journal*, tabaco).

A medida que pasaban los días el hombre y el coyote se fueron aproximando más, comunicándose en clave espiritual. El artista alemán intentaba curar la herida producida por el hombre en América, nuevamente el ser humano contra la naturaleza. Beuys fue a Estados Unidos sólo para comunicarse con un coyote, un símbolo, y lo planteó como un intercambio en igualdad hombre-animal. Cuando terminó la acción, una vez finalizado el diálogo, volvió al aeropuerto y se marchó en ambulancia, como vino, sin pisar la calle.

¹⁴³ Originalmente debía ser cinco días, y así figura en varias publicaciones, del 21 al 25 de mayo. Pero en realidad, aunque Beuys pasó cinco días sin salir de la galería, la acción con el coyote duró tres. Tuvo que posponerse dos días porque al llegar no estaba todo a su gusto. FISCHER-LICHTE, E.: *op. cit.*, p. 211.

Es una pieza muy poética, que conocemos gracias a la documentación de Caroline Tisdall¹⁴⁴. Y al igual que ocurrió con las imágenes que tomó Hans Namuth de Jackson Pollock en su casa de Long Island, un buen material de documentación favorece la obra e incluso puede llegar a mitificar al artista.



Fig. 50. Cinco imágenes de Caroline Tisdall, de la acción de Joseph Beuys, *I like America and America likes Me*. René Block Gallery, Nueva York, 1974.

¹⁴⁴ TISDALL, Caroline: *Joseph Beuys: Coyote*. Thames & Hudson, Londres, 2010.

Esa relación entre el acto original y el registro del mismo puede llegar aún más lejos. Hasta el punto que muchas *performances* son creadas especialmente en función de su posterior registro, por ejemplo: las *foto-performances* y las *video-performances*. Y hay acciones que únicamente el testimonio de la fotografía o el video atestigua que existieron, pues se realizan sin espectadores.

También hay artistas que del material de documentación que surge de las *performances* crean nuevas obras. En mi caso las llamo "Reliquias", son piezas únicas con las que intento captar con mayor veracidad la esencia de las *performances*, mezclando obra original y documentación. Son trabajos muy especiales. Cada composición es diferente y no sigue un patrón, incluye fotografías, textos, bocetos, dibujos, apuntes o anotaciones a mano referentes a la preparación de la acción.



Fig. 51. Valie Export, *Body Sign Action*, 1970.

Fig. 52. Marc Montijano, reliquia de *Metamorfosis XII*, 2011.

Particularmente el material de documentación, lo empleo principalmente para darle difusión a mi trabajo. Tiendo a la simplicidad, menos es más, así que elaboro muy pocas obras materiales. Fruto de mis acciones he realizado

menos de una docena de reliquias y he editado muy pocas fotografías para exponerlas y ponerlas a la venta. Pero no deja de ser una opción personal.



3. Hablemos de arte de acción.

3.1. Performers hablando sobre la *performance*.

Me gusta escuchar, aprender con la visión de los demás, siento predilección por las entrevistas, y especialmente con las conversaciones menos formales en las que una persona se abre y cuenta sus vivencias sin muchos embalajes. Cómo ha construido su presente, qué decisiones ha tomado, cuáles han sido sus circunstancias. Hablar, hablar y hablar, a poder ser de la mano de un café y a lo que a mí respecta simplemente escuchar, y como mucho encender la mecha, si veo que en algún momento se apaga la llama¹⁴⁵.

Las circunstancias en este acaso han sido otras. El tiempo y los miles de kilómetros que me separan con muchos de ellos, no me permitían una conversación pausada cara a cara. Así que a través de correo electrónico o de mensajes privados en alguna red social, les he hecho llegar mis preguntas.

Entre el 21 y el 22 de agosto envié cinco preguntas a un grupo de artistas de la *performance*. Entre ellos hay grandes figuras mundiales y artistas menos conocidos internacionalmente; creadores que llevan toda una vida vinculados al arte de acción y otros más jóvenes; *performers* que me conmueven con su trabajo y otros que me atraen menos; artistas que están de rabiosa actualidad y otros que transitan por una vía más calmada. Pero todos tienen en común que pueden aportar una mirada interesante, una visión particular basada en su experiencia, que es lo que me interesa.

El único criterio que he seguido para seleccionar a los artistas es que hablaran perfectamente castellano, ya que algunas cuestiones carecían de sentido si eran traducidas. La única excepción, parcial, la he hecho con la artista brasileña Beth Moysés, por su capital importancia y el dominio que tiene del castellano, ya que podía captar perfectamente los matices semánticos de algunas preguntas. En su caso, le he enviado las preguntas

¹⁴⁵ En este sentido estoy preparando un proyecto para 2016 llamado *30 minutos*.

en castellano y ella me ha respondido en portugués. De todos modos, he incluido una traducción de sus contestaciones, hecha por mí, en español.

No he confeccionado una lista basándome en ninguna pauta fija. Simplemente unos cuantos artistas que me han venido a la mente. Una vez que tenía la idea clara, ha sido algo orgánico, fluido, espontáneo, como debe ser una *performance*.

En el mundo del arte de acción, prácticamente todos conocemos el trabajo de los demás. A algunos los conozco personalmente, otros son amigos, con varios nunca he hablado cara a cara, aunque llevemos años en contacto a través de internet, e incluso hay unos pocos con los que nunca he mantenido ningún tipo de relación. Podría incluir muchos más, pero son suficientes para lograr una visión global sobre la *performance* en la actualidad, un retrato vivo, opiniones coincidentes y otras diversas a la mía, que nutran y enriquezcan este estudio.

Para la disposición de las entrevistas, simplemente he seguido el orden de recepción. Quiero mostrar mi agradecimiento a todos ellos y reconocerles su generosidad por dedicarme su tiempo.

3.2. Entrevistas y conversaciones.

3.2.1. Jesús Nido.

JESÚS NIDO

Málaga, España, 1982

<http://jesusnido.wix.com/jesusnido>

Respuestas remitidas el 22 de agosto de 2015.

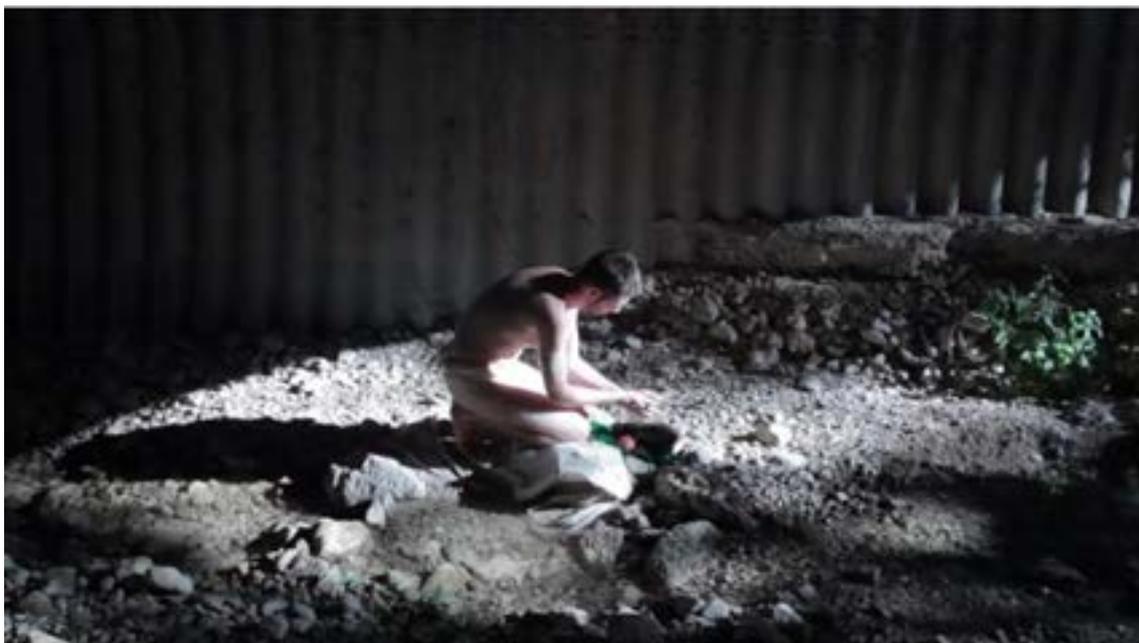


Fig. 53. Jesús Nido, *dogging*, 2013. Dos fotogramas de la video-performance.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

La *performance* para mi y desde mi experiencia es una práctica artística viva, en movimiento y por lo tanto esta marcada por el contexto temporal, social, político y cultural del ejecutor. La *performance* es una propuesta artística evolutiva, híbrida, expansiva y contaminada.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

La característica principal de la *performance* es su capacidad híbrida

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Para mi el arte de acción y la *performance* son lo mismo, cierto es que el concepto arte de acción a nivel personal me recuerda o me transporta más al sector tradicional de la *performance*, y cual es este sector, pues que propone ciertas reglas o pautas en su ejecución.

La *performance* al ser un término anglosajón que da a confusión, en su comprensión me parece más atractivo, pues coincide con ese carácter inclasificable. Prefiero los términos ambiguos.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

La parte conceptual es todo, la acción por la acción para mi es tan solo una práctica de formación, o de investigación, podríamos llamarlo los "bocetos" de una *performance*, muy útiles, al igual que en la danza contemporánea, o el teatro. Pero esto es tan solo en mi manera de trabajar.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

La verdad es una mentira, a mi parecer, en el momento en el que se realiza una acción premeditada ya es una teatralización.

Repetir una *performance* es como leerse un mismo libreto varias veces, siempre sacas algo interesante que descubrir, me siento cómodo entre el teatro y la *performance*, pues no creo que ninguno de ellos sea mas verdad que otro. Creo que el interés de separación de estos campos viene por elevar la práctica artística de la *performance* a un estado superior, casi de trascendencia o arte elevado, y no concibo el arte de esa manera, esto no quiere decir que estés a favor de popularizar o facilitar los conceptos artísticos en favor de una cultura ágil y sencilla. Me gusta hacer que el espectador piense y se estruje los sesos, algo muy sano.



3.2.2. Jorge Restrepo.

JORGE RESTREPO

Cali, Colombia, 1961.

www.jorgerestrepo.com

Respuestas remitidas el 22 de agosto de 2015.



Fig. 54. Jorge Restrepo, *Negentropía*, 2008. Performance colectiva realizada en Zamorano, Honduras con alumnos de CPA-Ingeniería Agronómica.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Para mí es un proceso donde se hace una acción cognitiva con el cuerpo (cognición corporeizada: en inglés "embodied cognition"). Cuando esta acción tiene amplia relación con el espacio, hablamos de cognición situada. Cuando es de grupo, es un ejercicio de cognición distribuida o expandida. Creo que el arte de acción es muy pobre cuando se lee sólo desde la teoría del arte; en esta lectura se deben incluir otras disciplinas de la filosofía, la neurociencia y la biología –incluyendo en esta última la ecología-.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Que involucra una visión contemporánea de la mente humana: Aprendemos con el cuerpo.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

No. Lo que se requiere es más marcos teóricos, y trabajos serios que permanezcan en el tiempo.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

En mi trabajo, desde el concepto, hay varios ejes relacionados con la frontera de la ciencia y/o de elementos fundamentales en la vida humana, como por ejemplo la relación con la historia. Cada eje implica años de experimentación, estudio y aprendizaje a través de las mismas acciones. Dedico mucho tiempo a escribir sobre cada acción, cada proceso está no sólo documentado fotográficamente sino que cuenta con una sustentación.

Desde la interpretación del fenómeno, me interesa la mirada que definí en la primera pregunta.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

En mi caso no, pues trabajo en acciones colectivas. Entonces, cada colectivo representa una nueva experiencia y además, los individuos suelen cambiar entre *performance* y *performance*. Cuando los individuos son los mismos, el *performance* es distinto.



3.2.3. Regina José Galindo.

REGINA JOSÉ GALINDO

Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1974.

www.reginajosegalindo.com

Respuestas remitidas el 22 de agosto de 2015.



Fig. 55. Regina José Galindo, *Alud*, Biennale of Contemporary Art, Tesalónica, Grecia, 2011.

Con Regina José Galindo a lo largo de los años he mantenido varias conversaciones, en las que han ido surgiendo algunos temas interesantes sobre el mundo del arte de acción. Algunas se debieron a mis inquietudes como investigador y otras simplemente a dudas que me fueron surgiendo en el día a día como artista.

Es una creadora que siempre me ha interesado especialmente, y desde el primer momento me tomé su trabajo como un referente a tener especialmente en cuenta. A continuación rescato algunos extractos de unas preguntas que le realicé en 2008, con motivo de una publicación¹⁴⁶ y las uno a las cuestiones generales que le he planteado a todos los artistas en este capítulo.

1- ¿Cuándo y por qué decides dedicarte a la *performance*?

Yo nunca decidí dedicarme a la *performance* como tal, no fue una decisión así literal, consciente. Más bien siempre estuve ligada a las expresiones artísticas, yo escribía y estaba ya relacionada con el ejercicio creativo de generar ideas. Luego conocí a las personas adecuadas, en el momento adecuado, que me dieron información, luces, libros y fue allí donde empecé a trabajar con el cuerpo desde una perspectiva más frontal. 1999.

2- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Para mí que todo debe ser más amplio, más abierto. Eso de qué es, que debería ser, etc., se me hace que delimita mucho todo y yo siempre defiendo que el arte es un campo de libertades, nadie va a decirte qué es y qué no.

¹⁴⁶ MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "Regina José Galindo. El discurso del cuerpo", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2008.

<http://www.homines.com/arte_xx/regina_jose_galindo/index.htm> [Consulta: 14 de marzo de 2015].

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Llámalo como quieras, trabaja de acuerdo a tus propias reglas, define tu campo de trabajo de acuerdo a tus propios principios.

4- Háblame del mundo de la *performance*, ¿cómo lo ves?

Yo no me considero una *performer*, yo me considero una artista. De hecho el mundillo de los festivales de *performance* y todo este lío no me interesa mucho. Todo medio ambiente cerrado en su naturaleza frena el pensamiento y las posibilidades de expresión y comunicación.

5- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

El arte es forma primero que nada, en mi caso, me sostengo del concepto, muchas veces de la narrativa. Estos son herramientas que me sirven para dar forma.

6- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Cada quien define su camino si repite o no, si hace o no.

7- ¿De qué trabajo te sientes más orgullosa?

De ninguno. No veo a mis trabajos como si fueran mis hijos. No les tengo una estima o un aprecio de por vida. Es trabajo, están hechos y punto. Toda una vida por generar nuevas ideas, nuevos proyectos me esperan, por lo que lo que está hecho, hecho está.

8- En tus acciones hay un fuerte compromiso social. ¿Cual es el objetivo de tu trabajo?

Mi objetivo principal no es denunciar, yo soy artista, no activista. Tengo una postura crítica que se evidencia en mi trabajo, pero mi trabajo es generar ideas y no intentar salvar al mundo... lo cual sería hipócrita y utópico. Un artista trabaja por si mismo, no por la humanidad, si un artista quisiera ayudar a tal o cual causa, estaría definitivamente en el camino equivocada, y debería meterse a trabajo social o política. El campo de trabajo de un artista es definitivamente reducido, el arte se queda en un grupo de elite, es parte de todo un sistema económico, muy lejano a los problemas reales del mundo.

3.2.4. Solimán López

SOLIMÁN LÓPEZ

Burgos, España, 1981.

www.solimanlopez.com

Respuestas remitidas el 23 de agosto de 2015.



Fig. 56. Solimán López, *Gutenberg-discontinuity*, 2014.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Después de pensarla mucho, la entiendo como una idea hecha gesto y cuerpo. Es una experiencia muy subjetiva que realmente no es vivida nunca por el espectador como por el artista que la desarrolla. Es una confrontación muy directa con lo que el arte y su sistema representa y sin lugar a dudas es una de las manifestaciones más valientes de las disponibles en el panorama expresivo. En términos absolutos es la manifestación artística más directa ya que en muchas ocasiones no requiere de otros elementos excepto el cuerpo para transmitir aquello que llamamos arte. Es, en definitiva, una pulsión acumulada que eyacula en su puesta en escena. Es, sin duda, una pasión.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Etiquetar manifestaciones artísticas es en ocasiones complejo, pero bajo mi punto de vista la principal característica es la implicación directa o indirecta del cuerpo (en su más amplio término) para el desarrollo conceptual de una idea artística.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Pienso que el término *performance* está siendo muy maltratado en la actualidad. El término se ha popularizado y se confunde demasiado. Arte de acción también es un término algo confuso ya que pide un "accionar" como verbo ejecutor. Sinceramente ninguno de los dos me llega a satisfacer de manera plena pero defendiendo el término español creo que acertamos ya que es más único del mundo del arte. *Performance* tiene su origen en lo cinematográfico y escenográfico y Arte de acción lo tiene en el propio arte en sí mismo. El arte con mayúsculas, de artistas no vinculados al sector

comercial de la industria musical ni el cine. Arte de acción define un concepto global, una tipología de expresión, por lo que mi voto va para él.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Lo es todo. En mi trabajo me encanta deambular y transitar diferentes espacios creativos, y ese deambular siempre viene provocado por el concepto y la idea primigenia. Es muy importante elegir el soporte para manifestarse. Hay ideas que la pintura está incapacitada para transmitir al igual que le ocurre a la *performance*, el video u otros soportes. Hoy con lo interactivo y nuevas tecnologías se llega rápido a los conceptos más actuales ya que estamos sumergidos en una revolución tecnológica sin precedentes. Si. La idea por delante.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Nunca hay dos acciones/*performances* iguales, al igual que nosotros no somos los mismos día a día. Es más una decisión de formatos y del propio diseño de la acción. No permitir un segundo "pase" o versión, sería como decirle al pintor que cambiara de paleta de colores o de motivo en cada cuadro. Todo creativo tiene su investigación y la repetición de procesos a veces es la que da sentido a una evolución estilística o a un cambio de dirección. En cualquier caso, la redundancia siempre es mala y los factores económicos entran en juego. Si el artista repite pero no está encasillado en su creatividad lo respeto, si la repetición es comodidad la rechazo.



3.2.5. Odette Fajardo.

ODETTE FAJARDO

México D.F., México, 1989.

<http://odettefajardo.blogspot.mx>

Respuestas remitidas el 24 de agosto de 2015.



Fig. 57. Odette Fajardo, *Vendedora de jugo*. II Bienal Internacional de Performance Horas Perdidas. Ciudad de Monterrey (Nuevo León), México, 2014.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

La *performance* es para mí una disciplina artística que consiste en una acción o serie de acciones capaces de expresar una idea, concepto o sentimiento. Se caracteriza por poseer un lenguaje propio parecido al de la poesía, alejado de la noción de representación que caracteriza a las artes escénicas.

En dicha acción participa uno o varios *performers* que son los que ejecutan y/o dirigen la acción, su trabajo es generar un universo simbólico, su principal herramienta tiende a ser su propio cuerpo. En la acción también interviene el público que presencia la acción y la decodifica, así es capaz de intervenir en ella de manera pasiva o activa.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Pienso que la principal característica de la *performance* es la presentación sobre la representación, es decir, que la acción no trata de representar nada, sino que se presenta como la acción que es, ni más ni menos. Es el conjunto de acciones, la intención con que se ejecutan y los elementos que se utilizan los que generan el ejercicio creativo de enunciar la idea. En este sentido, pienso que la representación puede existir dentro de ella solo en forma de metáfora, por eso es que pienso que la *performance* es poesía en acción.

2- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Yo también me siento cómoda con el término arte de acción, pues me parece más incluyente. Pienso que la *performance* como disciplina artística estrictamente hablando hace referencia a un círculo específico de acción, el

o la *performer* ejecutante y el público contemplativo, mientras que el arte de acción incluye otro tipo de relaciones como la intervención directa del público en la misma o del *performer* como director más que como ejecutante.

Sin embargo, en ocasiones empleo por igual dichas palabras, pues creo que al fin y al cabo una está dentro de la otra y pienso que el método creativo no tiene por qué estar sujeto a reglas tan cerradas cuando se trata de llegar a concretar la idea, es decir, se trata de buscar los elementos que sean necesarios para un fin determinado y ya después la crítica se encargará de encasillarlos en uno u otro cajón.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

En mi trabajo es muy importante el concepto porque pienso que la *performance* que no tiene claro a donde va, es una acción perdida. El concepto, sin embargo, tiende a entenderse como puramente intelectual y en ocasiones es esta idea la que aleja a las personas de esta disciplina, pues no entienden la idea. En mi trabajo, abordo conceptos que no son solo intelectuales sino también afectivos, así busco generar no solo una reflexión sino también una empatía y una experiencia estética capaz de conectar a diferentes niveles.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Pienso que si se puede repetir una acción sin teatralizarla, pues una misma acción puede funcionar de manera extremadamente diferente si cambias el contexto. Sin embargo, pienso que se debe ser muy cauto por dos razones, la primera porque repetirse a sí mismo puede ser un vicio negativo y la segunda porque al repetir una acción hay asegurarse de adecuarla siempre al nuevo contexto a fin de que funcione bajo las nuevas características.

En mi caso, las acciones que realizo son siempre in situ y son realizadas y estudiadas para el lugar donde se van a llevar a cabo, pues pienso que en la *performance* el contexto es imprescindible para el funcionamiento de la acción.

3.2.6. Isabel León.

ISABEL LEÓN

Cáceres, España, 1974

www.isabelleon.com

Respuestas remitidas el 24 de agosto de 2015.



Fig. 58. Isabel León, *La carretera de la cabra*. Festival Internacional de Arte de Acción Cabezabajo. Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 2011.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Para mí una *performance* es una acción artística de carácter efímero e inmaterial donde prima el proceso de creación por encima del objeto artístico. Es una práctica artística estrechamente ligada a la vida, a lo cotidiano, en la que el artista (su cuerpo) es la principal herramienta con la que se trabaja. Para mí la *performance* me permite conectar conmigo de manera consciente e inconsciente al mismo tiempo, me permite hacer "lo que me da la gana" y me ofrece la maravillosa oportunidad de seguir jugando siempre.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Si tuviera que elegir una característica principal de la *performance* elegiría la "veracidad" o la "no representación". En una acción no hay un actor que representa un papel; lo que sucede es cierto, no hay (o a mi manera de entender, no "debería haber") artificio. Por otro lado, me atrae el sinsentido (aparente), el absurdo, la no narración, así como la mera investigación sobre los elementos formales de la acción (cuerpo, espacio, tiempo y elementos). Creo que la acción tiene un valor plástico en sí misma que puede ser objeto de disfrute estético además de conceptual.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

La palabra "*performance*" a secas es un término anglosajón que alude a cualquier tipo de "actuación", incluyendo teatro, música, danza, etc... con lo que en muchos casos podría dar lugar a equívoco. También la palabra "*performance*" se utiliza para denominar cualquier tipo de "espectáculo" que es difícilmente clasificable en las disciplinas anteriores (como un "show" en una discoteca). Por esta razón a mí también me gusta utilizar el concepto

"arte de acción", creo que se acerca más a esta disciplina artística. Sin embargo, si decimos "*performance art*", ya estamos afinando más, y al mismo tiempo utilizamos un término que, en el fondo, es más popular. Por tanto, creo que lo mejor es seguir utilizando ambos términos, pero con el "art" detrás. En latinoamérica, por ejemplo, utilizan mucho la expresión "arte de *performance*", que sería una mezcla de ambas.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

La idea es la base sobre la que se asienta una acción, sin embargo para mí es igualmente importante la manera de llevarla a cabo, la forma, el cómo... Si una idea es estupenda pero no se ha cuidado la estructura, la presencia, los elementos, el uso del tiempo y del espacio... queda coja. Es importante elegir bien cómo contarla, cuidar "la acción" en sí misma. Por otro lado, pienso que la idea, concepto o sentido de una acción debe estar claro para el artista, pero no tiene por qué ser evidente para los demás. Me gustan las acciones que no necesariamente entiendo y sin embargo disfruto viéndolas, como quien escucha una música sin letra.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Aunque una acción se repita, siempre será algo diferente por el contexto y las circunstancias en las que se lleve a cabo. Me parece que puede ser objeto de estudio el hacer "versiones" de una acción e investigar diferentes aspectos de una misma idea jugando con variantes. Sin embargo, repetir una acción tal cual, en situaciones y con públicos similares, personalmente, no me aporta mucho como artista, por eso no suelo repetir mis acciones. Como público, si un artista siempre hace lo mismo, también suelo perder interés, y esto no quiere decir que su trabajo no tenga interés, es que a mí deja de interesarme.



3.2.7. Andres Senra.

ANDRES SENRA

Río de Janeiro, Brasil, 1968

www.andressenra.com

Respuestas remitidas el 24 de agosto de 2015.



Fig. 59. Andres Senra, *Let's bank*, plaza de Santo Domingo, Madrid, 2012.
Intervención en la fachada de la oficina bancaria cerradas de Caja Madrid.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Básicamente se trata de realizar un acto en el que el cuerpo ejerza de mediación entre la idea y la materia.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Para mí es el cuerpo, sea este virtual o real, el propio o el de otros, el espacio como cuerpo, lo público y lo privado.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Desde un punto de vista académico se ha intentado sistematizar el arte de acción aplicándolo distintos términos que van desde la *performance*, el *happening*, el *body art*, etc.

Para mí el término que se emplee es indiferente. Todo lo considero arte de acción y lo puedo llamar *performance* en ocasiones porque resulte más cómodo a la hora de explicar un proyecto.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

No entiendo la *performance* sin una idea de la que partir, esa idea puede ser racional o irracional, puede tener sentido o no, pero nunca se hace nada desconectado del concepto, tampoco creo que haya algo totalmente "expresión" sin ningún vínculo con el intelecto. En esto estaría de acuerdo con Spinoza, alma y materia son uno.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Sí, si lo que buscas es una experiencia única. Obviamente puedes repetir una acción que ya de por sí tiene un componente de teatralización. Generalmente soy más partidario de la experiencia única, pero eso no significa que la haga más verdadera.

3.2.8. Francisca Fuentes Jáuregui.

FRANCISCA FUENTES JÁUREGUI

Santiago de Chile, Chile, 1967.

<http://particularmentedecualquiera.blogspot.com.es/>

Respuestas remitidas el 27 de agosto de 2015.



Fig. 60. Francisca Fuentes Jáuregui, *Todos bien, muchas gracias*, Festival FIX 07, Galería Catalyst Arts ' Belfast, Irlanda del Norte, 2007.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Es una acción de arte donde el sujeto y objeto están unificados, no están separados. Es como la existencia misma: su accionar y desarrollo es en un tiempo y espacio dado. En la obra la "azarosidad" o circunstancia de la existencia, juegan un papel determinante.

Ahora bien para mi hay una diferencia entre hacer una *performance*, en si misma, y el arte de *performance*, donde entra una "intención", una direccionalidad que va mas allá de una expresión circunstancial. Aunque esto es discutible, y ninguno de ellos es más o menos que el otro. Hay una delgada línea que podría separarlos desde un punto de vista muy relativo.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

La *performance* para mi se fundamenta principalmente en la "circunstancia". Es decir, es una obra-acción que está definida por el tiempo y un espacio. Esto la hace una obra única, aunque pueda tener registros que puedan perdurar en el tiempo.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Si. En realidad, cada uno va encontrando una definición o identificación. Yo a veces la llamo arte de *performance*, *performance*, arte-acción, obra-acción, arte de vida, etc. Voy descubriendo o identificando definiciones en mi travesía por este medio o herramienta de expresión.

Respondiendo a tu pregunta, yo pienso que puedes ver mi respuesta a la primera pregunta. Depende de donde debes o quieres hacer referencia a esto. Las definiciones, aparte de las universales, que son rígidas y únicas

para todos, son maleables de acuerdo a la situación y con quien quieres comunicarte. Las definiciones de algo nos permiten generar un lenguaje común donde podemos entendernos, es por eso que a veces no encuentro diferencia entre *performance* y arte de acción, si estoy en un grupo mas genérico. Pero si tuviera que verlo en un espectro mas conceptual y de desarrollo afinado, pienso que hay una diferencia (para mí), y es que la *performance* puede ser una acción que ocurre como si nada, puede ser hasta un reflejo circunstancial. El arte de acción, no. No es necesario ser licenciado en arte para hacerla, pero debería haber la necesidad de comunicar algo enfocado y con intención, usando elementos que puedan ayudarte en la comunicación. Para mí es una sutileza que abre una gran discusión fantástica y dinámica.

Pienso por ejemplo en lo que ocurrió en Chile hace unos años cuando Spencer Tunik TRATO de tomar una foto artística de desnudos humanos colectivos. No le funcionó. Nunca pudo tomar la foto porque en vez de llegar 100 personas, llegaron 2000 o más, y se le escapo de las manos (participo de este grupo). Recuerdo y concuerdo con él cuando comento que todo eso fue una gran *performance*. Esto grafica un poco lo que quiero decir.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

La idea para mí es mi punto focal. Es mi punto de partida y mi guía en el camino. Eso me permite tener una línea de trabajo en el proyecto, al mismo tiempo que voy progresando y profundizando la comunicación. El punto de llegada, de alguna es abierto (en un sentido relativo). Al igual lo que va sucediendo durante la acción, que si bien es definido en su concepción, el azar y la vida misma juegan y hacen lo suyo.

La idea para mi es el gran estímulo inicial que mantengo en su esencia durante todo la *performance*, y que va tomando otras formas y dimensiones en la medida que la voy desarrollando, en uno o varios proyectos. La idea también me "dice" que objetos usar y como trabajar con ellos con la semiótica.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

No, en lo absoluto. Yo cuando comencé a estudiar y a hacer *performance* (2003 o 2004), pensaba que sí. Hoy en día tengo otra experiencia y percepción de esto. Quizás también ayudada con mi paso y experimentación con la *Video Performance*.

Una acción de arte, está asociada a un tiempo y espacio dado, únicos. En mi caso además, está asociada a un público, yo trabajo interactuando con el público en gran parte de mis proyectos, entonces nunca vas a poder tener las mismas personas, y mucho menos el tiempo que ya se fue y el espacio físico intacto que tuviste. El tiempo es este y ahora. No importa que comas 12 churros, a la misma hora del día, frente a la casa del presidente, en una sillita localizada en el mismo punto, y hagas esto todos los días durante un mes. NUNCA será igual una de otra. Siempre hay algo que tiene que ver con la realización de la obra, y el trabajo con la circunstancia, y eso es la EVENTUALIDAD, el AZAR, que se asocia a la condición de la vida misma. La vida misma no es tan controlable... siempre hay algo. Puedes y, para mí, debes tratar de controlar las variables y objetos, conocerlos, etc., pero el arte de acción, es un ARTE DE VIDA, y eso, aunque lo "repitas", siempre es único (interesantísima contradicción?).

3.2.9. María AA.

MARÍA AA

Sevilla, España, 1968

www.maria-aa.com

Respuestas remitidas el 30 de agosto de 2015.



Fig. 61. María AA, *Naranjas amargas*, Museo de Huelva, 2008.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Ya se llame arte de acción, *happening* o *performance*, se trata de llevar a cabo una acción, la que se hace, ejecutada por la(s) persona(s) que la realiza(n) en la ubicación en la que se produce, con una intencionalidad estética.

La potencia de las definiciones no cerradas es que democratizan su práctica. Dificultan la aparición de posturas dogmáticas y las figuras de los "poseedores de la verdad" que digan qué (y quien) vale, dificulta la profesionalización y permiten que gran parte de los ciudadanos se "atreva" con su práctica (como puede observarse en los movimientos sociales/ciudadanos).

Es la actividad artística que más se acerca a la vida, hasta el punto de que a menudo lo único que las distingue es la intencionalidad (artística) -como ya he señalado-. Es por esto mismo que está en permanente evolución, que se resiste al encasillamiento y es permeable a las "intoxicaciones" e intereses de todo tipo y procedencia (especialmente de los especialistas y profesionales -productores, actores, directores de cine, publicistas, bailarines, etc-)

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

La autenticidad. No hay ninguna "pretensión" (del inglés *pretend*, simular) de identidad, localización, temporal, ni códigos. Una mesa siempre será una mesa y si es de formica nunca será de nogal. El vodka no será agua. Una sala de exposiciones no será un espacio neutro, quien realiza tiene la identidad que realmente tiene.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Personalmente asocio "*performance*" a una práctica mas de los años 90 (como el *happening* a los 70). El término "*performance*" tiene además el "peligro" de confundirse con su acepción en inglés (o americano) que es todo lo que implique una actuación en un sentido muy genérico (rendimiento, resultados, funcionamiento, actuación, desempeño, interpretación, comportamiento, representación): se *performa* un concierto, se *performa* un baile, un evento, una máquina tiene una *performance* optima o deficiente...

Por otro lado "*performance*" me resulta un término muy postmoderno, muy intermedia (no es un juicio, la *performance* es el medio artístico por excelencia de la postmodernidad). El "arte de acción" me resulta más radical, más diferenciado.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Toda. Es el punto de partida y el que permite el desarrollo.

Es cierto que en España tenemos el poso de una tradición de misticismo anti-intelectual (que la palabra no se interponga entre tú y Dios), en el que prima la experiencia de quien hace, lo que siente al hacer. Es una experiencia particular, privada, en la que no hay una comunicación de la misma. No se trata sólo de practicar un arte sin ideas, sino un arte profundamente anti-intelectual (en esta tradición de "intelectuales anti" tenemos ejemplos como los de Unamuno). Resulta una especie de adanismo como el de Dadá, pero sin conocimiento de causa. Un primer grado de aprendizaje que no pasa a un segundo nivel: ser capaz de analizar esa experiencia, pensarla, medirla, conocerla, debatirla, explicarla. En

definitiva: socializarla (para poder compartirla). Sin planteamiento intelectual después de la acción.

Como experiencia privada, este "hacer sin ideas" no me ofrece ningún interés. En el debate de si existe la posibilidad de comunicar la experiencia directa y pura yo tengo claro que no y mucho menos por el hecho de verla practicar.

Está también el hecho de que el realizar cualquier acción no esta nunca liberado de su socialización y pretenderlo es una insensatez. La experiencia nunca será pura, siempre está mediada, por los valores de ubicación, temporalidad, duración, contexto y el uso de elementos con potencial polisémico o codificados (como un desnudo), siempre presentes en toda sociedad compleja.

Insisto en que no niego la posibilidad de comunicación, sino la de la comunicación de la experiencia directa. La comunicación necesita, no existe si no hay, lenguaje, de algún tipo.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Yo no diría que se trate de "verdad", sino de "autenticidad". En mi caso a los parámetros de "yo-aquí-ahora" les añado la noción de la "intensidad".

Realizar una acción te exige estar implicado a un 110 % (aunque matemáticamente no sea correcto, quiero expresar un estado total, absoluto, de compromiso, concentración, dedicación, intención y atención), llegando incluso a un estado de conciencia "ampliada".

En cuanto hay repetición ese grado baja. En cuanto hay automatismos. En cuanto aparece una pequeña zona de confort. Por supuesto que esto es una opción personal, de mi forma de hacer y entender el arte de acción.

Recientemente he cancelado mi participación en *Naked Fest* de Biel porque querían que una propuesta que había ideado para ser realizada en su programación la repitiese seis veces, (3 veces cada día). Yo me he sentido muy incomoda por el cambio de programa y la idea que esto conlleva de la práctica y he declinado la invitación.



3.2.10. Marla Freire-Smith.

MARLA FREIRE-SMITH

Quilpue, Chile, 1981.

<http://www.marlafreire.blogspot.com>

Respuestas remitidas el 30 de agosto de 2015.



Fig. 62. Marla Freire-Smith, *Ni una más*, I Festival Ensemble of women ,Chile, 2007.

1- ¿Qué es para ti una performance? Defínemela desde tu experiencia.

Para mí, la *performance* (arte de acción) es una forma de "conectar con el otro/a", de generar un espacio de reflexión colectivo a partir de una acción inicial a la que los espectadores/as se van sumando.

Cuando realizo piezas de arte de acción, siempre hago una partitura o esqueleto de las acciones principales que dominarán en la obra, aunque intento dejarme llevar también por las acciones-respuesta que los/as asistentes proponen. Hasta cierto punto, la partitura de acciones original se cumple, pero además es enriquecida con las respuestas de los/as propios espectadores/as. En ocasiones yo misma intervengo su espacio a través de la proximidad o permitiendo que ellos/as se acerquen, entonces es cuando se producen momentos muy especiales desde el punto de vista de lo esperado respecto de la idea inicial, ya que siempre he tenido la grata oportunidad de contar con la complicidad de los espectadores/as que completan las acciones y me abren otras vías para continuar la secuencia de acciones que componen la obra completa. Por esto, considero que realizar una pieza de arte de acción es, ante todo, la generación de un nuevo espacio que se mueve por (y desde) la complicidad y la comunicación con el otro. Un espacio en el que no es necesario explicar las acciones que se pueden o no hacer, ya que se trata de un continuo fluir y reflexionar a partir de la comunicación corporal con el otro que permite generar una reflexión mayor.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la performance?

Desde mi experiencia, la característica principal tiene que ver con la realización de "acciones cómplices", por denominarlas de alguna forma. Creo que cuando se parte de una serie de acciones "ancla" (o desde la partitura que señalaba en la pregunta anterior) las acciones son desarrolladas a medida que vas "leyendo" a quienes te acompañan en la obra. Creo que esa es una de las claves para que se dé la complicidad y se

genere un espacio íntimo, un espacio donde confluyen las acciones, aún cuando muchas veces se esté realizando en un espacio de carácter público como la calle.

En ese sentido, recuerdo una experiencia bastante especial, de una acción que además realicé dos veces, la primera en el Museo de la Educación Gabriela Mistral y la segunda en una plaza de la ciudad de Concepción el año 2007, como parte del Proyecto Biocentenario (ambos lugares en Chile). Para aquella oportunidad, estaba envuelta en una sábana blanca y di un paseo por el lugar hasta quedarme fija en un punto. Previamente había fabricado un sello en caucho que dejaba impresa la leyenda: *La ropa sucia no se lava en casa*. Cuando comencé a marcarme con el sello esta leyenda en el cuerpo, poco a poco fui marcando también a los/as asistentes que fueron sumándose hasta ser un número bastante considerable (la acción duró alrededor de 20 minutos). En algún momento, fueron muchas personas las que tenían la leyenda tatuada en su antebrazo, su pierna, el cuello, etc., en distintas partes del cuerpo.... En ese caso por ejemplo, queda clarísima la cuestión a la que refiero: convertir un espacio a través de la acción, involucrando al otro/a y sumándole al sentido de pertenencia de la obra.

Obviamente no hubiera sido lo mismo sin la participación de los/as asistentes que se involucraron, aún cuando fue realizada en dos lugares diferentes, uno cerrado, y el otro, en la calle. En otra oportunidad por ejemplo, realicé la obra *Ni una más*, con la cual gané el concurso abierto a artistas latinoamericanas *Ensemble Of Women* el año 2007. Si bien es cierto fue realizada en un espacio cerrado en Matucana100 (Santiago de Chile) los/as espectadores/as se involucraron en cada una de las acciones: un buen número de varones pintaron sus labios de rojo, otros se dispusieron a que se los pintara, algunos/as asistentes limpiaron mi cuerpo cubierto de tierra roja y aceite, otros se acercaron a colgar carne en un tendedero dispuesto para ese fin...etc. Siempre estuvo presente la participación del otro/a, pero porque di el impulso para que entraran en las acciones, para que ellos/as finalmente las completaran y se generara la obra. En ese sentido, el espacio de complicidad fue generado a partir de una invitación

simple, como tenderles una mano, pero ellos/as hacían el resto y me invitaban a seguir también el flujo de las acciones para cerrar la obra y proponer la reflexión.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

En términos conceptuales “aparentemente” apuntan a lo mismo y he visto que se usan indistintamente; pero personalmente, durante algunos años tuve también esa inquietud, hasta que más o menos pude concebirlas con ciertos matices que marcan una diferencia entre ambas más que nada por su origen. Considero que por un tema histórico, en Latinoamérica es más preciso hablar de arte de acción ya que significa reconocer la autonomía de esta forma de arte como una posibilidad genuina y no importada como las manifestaciones artísticas anteriores.

Muy concisamente puedo comentarte que, en el caso de Chile, puede encontrarse una raíz para el desarrollo del arte de acción en la poesía, concretamente en las acciones poéticas que realizaron Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky en la década de los cincuenta y que se extendió a otros países... Pero si a este antecedente poético, le sumas el clima político que le siguió a través de la secuencia de dictaduras en Latinoamérica a partir de la década siguiente, ocurre lo que Silvio de Gracia señala que fue la única posibilidad del cuerpo cuando no quedaba “nada”: la acción. Y en el caso de las artes visuales, tienes el arte de acción que cada vez tomó más fuerza en todo el continente. De hecho, una de las lecturas que propuse con mi tesis doctoral es que debido a la propia historia del territorio, el arte de acción deriva como una consecuencia estético-política. Por esto considero que es necesario llamarle “arte de acción”, para recuperar a través del acto de nombrar, su autonomía y memoria.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Para mí generar una pieza de arte de acción es una fusión entre imagen y pensamiento. Siempre se dice (y es una idea muy bella) que al conocimiento se puede acceder desde distintas vías. Una de ellas es desde la intuición, que yo utilizo bastante a la hora de imaginar una pieza para empezar a crearla. Los símbolos se hacen presentes e intento leerlos para saber "qué hay más allá" de esa imagen recurrente, para poder diseñar la propuesta en su segundo paso, desde la teoría. Mi forma de trabajo es siempre desde la imagen, "viendo" la pieza primero en mi mente y al entenderla, aparecen (o mejor dicho) se repiten los conceptos que luego estudio y leo desde la teoría. Así comienzan mis trabajos visuales, primero desde la imagen y luego salto a la documentación historiográfica y teórica para aterrizar la idea y fundamentarla desde un punto de vista conceptual y poder corregir lo que haya que mejorar para que la reflexión se instale.

5- ¿Crees que repetir una performance la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

A decir verdad, fue uno de mis temores muchas veces, hasta que decidí probar. Teóricamente es una cuestión que se afirma mucho, pero también veo que en la práctica no ocurre tanto la teatralización a la que tanto se teme. Dos veces lo probé, la primera fue cuando realicé *Evameretriz* (los años 2004 y 2005) y cuando realicé *La ropa sucia no se lava en casa* (2007: Santiago de Chile y Concepción) y la verdad es que no me pareció que se teatralizaba por una cuestión simple: los asistentes (y el espacio donde fue realizada) nunca fueron los mismos, además que siempre buscaba generar un espacio de complicidad con ellos/as. *Evameretriz*, fue primero realizada en un sótano y luego en una Sala; *La ropa sucia no se lava en casa* fue realizada en un museo y luego en una plaza pública. Y eso inevitablemente alteraba las acciones y por lo mismo, su resultado.

Ahora, si se trata de la misma acción en el mismo lugar, puede darse hasta cierto punto una teatralización, pero claro, ello tendría posibilidades de ocurrir si no se interactúa con los espectadores/as.

3.2.11. Beth Moysés.

BETH MOYSÉS

Sao Paulo, Brasil, 1960.

www.bethmoyses.com.br

Respuestas remitidas el 30 de agosto de 2015.



Fig. 63. Beth Moysés, *Reconstruindo Sonhos*, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

1- ¿Qué es para ti una performance? Defínemela desde tu experiencia.

A Performance é uma forma de expressão artística ao vivo, que utiliza o corpo como suporte, seja o corpo do artista, de colaboradores ou executantes. Teve um papel muito importante ao longo do século 20, tendo continuidade, com muito vigor, até os dias de hoje .

Acho que sempre que os artistas se tornavam descontentes com o desenho, pintura, escultura, instalação...Procuravam uma maneira menos convencional e mais anárquica para comunicar-se.

Com o meu trabalho acotencceu isso: quando eu fiz uma instalação na Galeria Thomas Cohn , forrei o chão da galeria com vários vestidos de noiva, vazios , murchos , onde o público podia caminhar, pisar, sentir e refletir o que era pisar em uma mulher. Quando essa exposição acabou, percebi que, naquele momento, algo estava diferente, aquela instalação me pedia mais, era angustiante, pois o trabalho não dava mais conta da ideia. Foi quando eu fui em busca de uma nova mídia para expressar- me. A ideia da performance veio forte na minha mente, resolvi dar vida aqueles vestidos que forravam o chão da Galeria e vestir 150 mulheres de noiva em uma performance pública na Av. Paulista, no dia 25 de novembro de 2000, "Dia Internacional da Não Violencia a Mulher".

Meu trabalho deu um salto, pois desde esse dia passei a fazer várias performances, em espaço público, em diferentes países do mundo.

A performance desde seu início vem trazer um frescor na produção artística. Agora de forma mais contundente, tendo um número muito maior de artistas que utilizam essa maneira de comucar suas ideias.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la performance?

A característica principal de uma performance é o fato de ter vida, ter energia, ter sentimento, provocar e estimular o público a pensar, refletir

naquilo que ele está vendo. No caso do meu trabalho as mulheres que participam não são atrizes, elas também passam por vivências durante a ação. Então a performance não só atinge aos transeuntes, mas também as participantes da performance.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Não, penso que é a mesma coisa. Utilizo no meu trabalho as duas palavras, muitas vezes, para não repetir a mesma.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

A ideia é a alma do trabalho. Arte sem ideia, não é arte, é artesanato. Todo meu trabalho é pensado, repensado e muitas vezes algo muda quase no momento de acontecer. Fora a participação das mulheres, a questão do acaso que muitas vezes ocorre e que contribui muito com o trabalho.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Depende da performance. No caso do meu trabalho eu prefiro não repetir, porque gosto de arriscar. E me sinto um pouco desmotivada quando já sei o resultado.

Mas quando me convidam para fazer o mesmo trabalho, eu sempre procuro mudar algo, trazer um conteúdo novo para ação. O trabalho nunca é igual, pois é um novo lugar, uma nova paisagem, com mulheres de outra cultura.

TRADUCCIÓN:

1) La *performance* es una forma de expresión artística viva, que utiliza el cuerpo como soporte, sea el cuerpo del artista, de colaboradores o de otros ejecutantes. Tuvo un papel muy importante durante todo el siglo XX, continuado con mucha fuerza, hasta el día de hoy.

Creo que cuando los artistas se sentían insatisfechos con el dibujo, la pintura, la escultura, la instalación... Buscaban una manera menos convencional y más anárquica para comunicarse.

Con mi trabajo ocurrió eso: cuando hice una instalación en la galería Thomas Cohn, forré el suelo de la galería con varios vestidos de novia, vacíos, marchitos, donde el público podía caminar, pisar, sentir y reflejar lo que era pisar a una mujer. Cuando esa exposición acabó, percibí que en aquel momento, algo había cambiado, aquella instalación me pedía más, era angustiante, porque el trabajo no era capaz de sacar más partido a la idea.

Fue cuando fui en busca de un nuevo medio para expresarme. La idea de la *performance* cogió fuerza en mi mente, decidí darle vida a aquellos vestidos que forraban el suelo de la galería y vestir a 150 mujeres de novia en una *performance* pública en la avda. Paulista el 25 de noviembre de 2000, "Día Internacional de la no violencia a las mujeres".

Mi trabajo dio un salto, porque desde ese día pasé a realizar varias *performances* en espacios públicos en diferentes países del mundo.

La *performance* desde su inicio viene a traer frescura a la producción artística. Ahora de forma más contundente, habiendo un número mucho mayor de artistas que utilizan esta forma de expresión para comunicar sus ideas.

2) La característica principal de una *performance* es el hecho de tener vida, tener energía, tener sentimientos, provocar y estimular al público a pensar, reflexionar sobre lo que está viendo. En el caso de mi trabajo, las mujeres

que participan no son actrices y van a pasar por una experiencia dura durante la acción. Por lo que la *performance* no sólo alcanza a los transeúntes, al público, sino también a los participantes de la acción.

3) No, creo que es lo mismo. Utilizo en mi trabajo las dos palabras, muchas veces, para no repetir la misma.

4) La idea es el alma del trabajo. El arte sin idea no es arte, es artesanía. Todo mi trabajo está pensado, repensado, aunque muchas veces algo cambia en el momento que se realiza. Por ejemplo con la participación de las mujeres, la cuestión del accidente que a menudo se produce y contribuye mucho al trabajo.

5) Depende de la *performance*. En el caso de mi trabajo prefiero no repetir porque me gusta arriesgar. Y me siento un poco desmotivada cuando ya sé el resultado. Pero cuando me invitan a hacer el mismo trabajo, siempre procuro cambiar algo, añadir un nuevo contenido. El trabajo nunca es el mismo, porque es un lugar nuevo, un nuevo paisaje, con mujeres de otra cultura.



3.2.12. Soledad Sánchez Goldar.

SOLEDAD SÁNCHEZ GOLDAR

Capital federal, Argentina, 1977.

www.sanchezgoldar.blogspot.com.es

Respuestas remitidas el 31 de agosto de 2015.



Fig. 64. Soledad Sánchez Goldar, *Lavadas*, Bienal de Performance Deformes, Santiago de Chile, 2006.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Intento mantenerme alejada del campo de la representación cuando elaboro y activo mis acciones. El Arte de Acción es mi posibilidad de acercarme a mi pasado, de traerlo al presente, de relacionarme con mi familia, de generar un canal de comunicación y de sanación individual con el deseo de que repercuta brevemente en lo colectivo. Es tiempo pasado, presente y futuro en tensión y fusión, es mi cuerpo como lienzo y espacio de acción. Yo aquí, ahora.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Desde mis intereses y mi formación, que no sea teatro, que me mantenga alejada del mundo académico en el que estuve inmersa.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

También los uso indistintamente, uno es anglosajón y el otro de nuestra lengua castellana, con éste último me siento más cómoda, aunque el uso de la palabra en inglés *Performance Art* es más reconocible en otros idiomas. Reflexionando sobre el lenguaje, tal vez el término *Performance* es más amplio por las posibles traducciones que tiene (representación, rendimiento, etc.) , el término Arte de Acción me parece más duro, que define mucho más, que limita mucho más.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Trabajo desde ideas que van surgiendo, no suelo trabajar con el cuerpo ni hacer entrenamiento ni instancias de laboratorio previas, pienso, elaboro

ideas y el cómo activarlas. La experiencia física se da en la ejecución de la acción propiamente dicha.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Creo que la repetición puede teatralizar en algunos trabajos, pero que hay obras que conceptualmente necesitan de la repetición, de hecho yo trabajo repitiendo algunas de mis acciones (como *Fotos Lavadas*, por ejemplo), ya que mi trabajo tiene que ver con realizar ejercicios de memoria para generar recuerdos y para recordar a mis familiares desaparecidos por la última dictadura militar de Argentina. Volver a realizar una de estas acciones es como mirar una fotografía de un ser querido, es volver a traerlos al corazón.



3.2.13. Domix Garrido.

DOMIX GARRIDO

Archena, Murcia, España, 1963.

www.domixgarrido.es

Respuestas remitidas el 1 de septiembre de 2015.



Fig. 65. Domix Garrido, *Rio de oro*, 2014. Acción denuncia realizada en Melilla durante las II Jornadas de Frontera Sur Melilla y Derechos Humanos.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

La *performance* es una expresión artística que se vale del cuerpo o idea del artista *performer* para plantear, desarrollar e investigar un concepto o planteamiento a través del arte. En mi caso este concepto emana de alguna experiencia directa, emocional o intelectual, que me llama la atención o acontece previamente y hace detonar la idea o necesidad expresiva. Esta experiencia suele ser tan directa y potente que puede desviar el desarrollo, pero no el concepto, de la idea original si a la hora de su ejecución el espacio o ciertas características me inspiran otros elementos o actitudes.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

El cuerpo, sin dudarlo, pues ya en si mismo plantea muchas cosas con el mero hecho de presentarse frente a un público, la corporeidad, creo que es la mayor herramienta. Existen acciones sin palabras, sin intenciones en la que un cuerpo (o varios) hacen replantear cuestiones simplemente por su posición en un contexto determinado.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Evidentemente estamos hablando de lo mismo (al menos aquí en España). Al carecer de una traducción estandarizada, el término *performance* se va posicionando y aceptando como tal en la sociedad (es más moderno, digámoslo así). Realmente cuando intentamos explicar uno u otro término, en base a una práctica artística, se hace muy difícil. Particularmente a mi me gusta llamar "arte de acción" o "*performance art*" a lo que practico, sería la denominación general, es decir el "tipo de arte" y llamar "acción" o "*performance*" a la acción artística concreta, sin entrar en su intención,

duración, estilo, elementos y materiales usados, espacio, actitud o resultado final.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Fundamental por supuesto, es el germen que propicia todo. Si entiendo como idea lo que siento, lo que me motiva, se convierte en la estructura y en el objetivo a plantear. Luego puede que esa idea no se pueda ver claramente o se difumine o cambie durante el desarrollo de la acción, pero ha servido de motor. Ocurre que durante este proceso se encuentran otras percepciones donde enredarse la idea original, potenciando o adulterando el concepto primitivo, incluso puede dar a los asistentes una idea totalmente distinta de la pretendida por el artista (lo que normalmente no ocurre en otras artes).

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Tenemos que distinguir y matizar mucho esta cuestión. Si es cierto que existe un componente de originalidad, de acción única e irrepetible en lo que normalmente entendemos por arte de acción, hasta el punto de que aun repitiendo las mismas intenciones y elementos, el hecho de realizarlo en contextos distintos e interactuar (si es el caso) con la audiencia, la acción nunca será la misma ni tendrá connotaciones teatrales o de "pérdida" (con todo el respeto a éste arte al que le debo mi formación). Este aspecto depende fundamentalmente del artista, he comprobado que existen artistas que "actúan" aún siendo la única vez que realizan una acción, en cambio, he vivido acciones "repetidas" que me han parecido formidables debido a la actitud del artista. A veces se utiliza el término "teatro" como algo peyorativo y quien así lo plantea, en mi opinión, no tiene la suficiente perspectiva para asumir que la *performance* tiene más de arte escénico que de arte plástico. Cosa distinta es al plantear la acción repetir el concepto, adaptarse a las circunstancias y al entorno, generar nuevas creaciones y variar elementos, actitudes y espacios, pero manteniendo el concepto

primigenio. Particularmente desarrollo una acción de este tipo bajo el título de "Hambre" y cada año "repito" el concepto pero en ciudades, contextos y con elementos totalmente diferentes, es interesante la sensación que se produce al desarrollarlas y ver las diferencias que existen internamente entre una y las anteriores.

3.2.14. Eli Ferrari.

ELI FERRARI

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1976.

<https://eliferrari.wordpress.com>

Respuestas remitidas el 2 de septiembre de 2015.



Fig. 66. Eli Ferrari, *Plato a plato voy*, Cosquin, Córdoba, Argentina, 2014.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Creo que lo que llamamos *performance* o arte de acción ha existido siempre, desde los comienzos de la humanidad. Posteriormente se le ha dado un nombre a un tipo específico de prácticas del hombre, otorgado en su momento por el sistema del arte (principalmente occidental). Está presente en todas las culturas y a través de toda la historia.

La *performance* es una vivencia real, no representativa: el artista se presenta, no interpreta a nadie, es él mismo, inmerso en una circunstancia determinada, está totalmente expuesta su persona. Hay una expresión a través de la experiencia.

Podemos hablar de un fenómeno que es al mismo tiempo "realidad" y "construcción". Esto en un tiempo, un espacio determinados, en un cuerpo único, y en una relación particular con quienes lo rodean.

Sale del circuito expresamente artístico para volcarse a las calles, plazas, parques y cualquier sitio imaginable o no.

Tal vez sólo el artista sea quien pueda decidir que lo que realiza sea una obra de arte (ya que no se limita a un contexto *artistizante*).

La *performance* tiene una intención planificada previamente, si bien se puede hacer uso de la improvisación. También se puede entender la *performance* como partícipe de la transmisión y preservación del conocimiento, como "Actos vitales de transferencia" (Diana Taylor).

La acción también es intervención, estética y política.

A un nivel más personal y desde mi experiencia:

Tierra, aire, agua, fuego...acción.

La acción es mi quinto elemento.

Es una flecha, con rumbo, sin él, hacia delante o hacia atrás, hacia el cielo o el infierno, vital o mortal.

Mi acción solo queda en el recuerdo. Sólo allí. Ni más ni menos. Como una fragancia o un sabor. O, eso es lo que me gustaría (todos tenemos recuerdos que han marcado nuestra vida, que nos han empujado a actuar de determinada manera). Simplemente intento "dar a luz" (lo siento literalmente así) mi visión e interpretación del mundo.

Si bien la acción es para mi una necesidad vital, la obra pretende ir más allá de mis estados o necesidades personales: con cuidado de no caer en la trampa de que el acto de creación –libertario en sí mismo- se convierta peligrosamente en la catarsis venerada por los amantes de lo establecido, un vómito favorable a la reproducción permanente. Me atrae la acción en tanto des-organizadora de la realidad mediatizada.

Lo lúdico está presente en mi obra de manera crucial. Todos sabemos la importancia que tiene el juego para los niños: son prácticas de aprendizaje-identificación, un ensayo, una simulación de su futura inserción social, sin ser conscientes de ello.

Me pregunto si se podría visualizar la acción como ensayo o simulación, no ya como en la infancia dirigida a una mejor integración en la sociedad, sino inversamente, planteando posibles realidades a las cuales integrarse (también a veces sin ser conscientes de ello). Palpar con todos nuestros sentidos lo que pudo/es/podría ser.

De este modo la acción, estos fragmentos de mi propia vida, estarían sufriendo un proceso de des-identificación para posibles re-identificaciones, tanto en el terreno personal como desde el análisis colectivo, y no solamente con el propio cuerpo sino también en su interrelación con el espacio que lo circunda.

Creo que en ese proceso reside una energía transformadora latente, puertas que se pueden abrir a un pasado-presente-futuro con un espacio vital necesariamente más humanizado, ajeno a los nuevos antropocentrismos.

No es tan interesante jugar solo. Por ello muchas de mis obras intentan ser participativas. La importancia dada a la sociabilización en la concepción de la obra es una respuesta al devastador triunfo del individualismo, germen de la desintegración, la depresión y el egoísmo, con sus programadas consecuencias a la hora de enfrentar toda dominación desde lo grupal.

Por ello, el hecho alimentario y todo lo que lo rodea, constituye tanto la temática, el concepto, como la materia misma de muchas de mis obras, entendido como uno de los mejores agentes sociabilizadores en todas las culturas. La acción también es una buena excusa para...

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Una de las características principales de la *performance* es la resistencia a la representación. La presentación intenta ver la vida misma como arte, en un hecho efímero difícil de apropiarse como producto mercantil, más allá que desde el sistema del arte cada vez hacen mayores esfuerzos y muchas veces lo logran (Ladrán, Sancho, señal que cabalgamos).

Con la institucionalización de la acción en el sistema del arte, la misma pierde bastante su carácter subversivo, legitimándose asimismo como "obra de arte".

Otra característica importante es la consideración de los presentes no como público ni espectador, sino como co-participes de la obra, lejos de la contemplación pasiva. Se requiere de su esfuerzo para el análisis de la situación y para que la obra tenga sentido. La *performance* no es espectáculo.

Es interesante cómo la influencia de los medios de comunicación y la cultura del entretenimiento (confundiendo ocio con tiempo de consumo y banalización), han influido a la hora de formular una apreciación crítica, de prestar atención, a formularse preguntas, a penetrar y escarbar en el significado de lo que se ve. Muchos están acostumbrados a una visión de contenidos ya “digeridos”, no se requiere del sujeto ningún tipo de esfuerzo, absorbe como esponja.

En el campo de la *performance* nos encontramos con que esto dificulta muchas veces la posibilidad de la apreciación y comprensión de la creación artística, acostumbrados muchos a quedarse sólo con la cáscara de las cosas. La obra intenta involucrar activamente a los presentes, emocionalmente, intelectualmente, físicamente con la experiencia de la acción, activando su imaginación, su reflexión, la conciencia de su propio cuerpo y la influencia de su entorno en él.

Otra característica es que el artista puede recurrir a la interrelación de las artes, para conformar la obra, desde el video, la pintura, la música, la poesía, los tatuajes, la tecnología, el body paint, etc., todo puede estar presente, una ampliación de los límites y reglas propios de cada rama del arte, en un mundo donde todo está “mezclado”.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

También uso indistintamente los términos “arte de acción” o “*performance*”, si bien en Iberoamérica utilizamos más el primero.

Creo que lo que importa es la práctica. Me concentro más en los actos que en cómo son denominados (si bien quien denomina está haciendo uso de un poder que instituye, ideológico y verbal). Muchas veces he expresado: “Dicen que hago *performance*”, “dicen que hago arte de acción”, realmente no sé si los actos con los cuales me expreso deben ser denominados así o

no, me expreso de esta manera porque es con la que mejor me identifico y es una necesidad vital para mí.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

En mi trabajo la parte conceptual o idea es prioritaria, es el sustento de la acción. La acción parte de la idea, es la estructura que la sostiene. ¿Puede haber *performance* sin concepto?

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

En cuanto a la repetición, no creo que teatralice la acción, ya que cada vez que se lleve a cabo la acción transcurrirá de manera diferente, con otras personas presentes, en otro momento, puede que en otro sitio, y personalmente con otro estado anímico.

Hay quienes consideran que la repetición de una acción reafirma y ayuda a su fijación en el recuerdo y en la memoria de quienes la presenciaron. Al pasar a formar parte de nuestra memoria, se alejaría entonces un poco de lo efímero. La teatralidad a diferencia de la acción busca el artificio, no la autenticidad. ¿La *performance* presenta una verdad más "verdadera" que la vida misma?

3.2.15. Joan Morey.

JOAN MOREY

Mallorca, España, 1972.

<http://joanmorey.tumblr.com>

Respuestas remitidas el 6 de septiembre de 2015.



Fig. 67. Joan Morey, *GRITOS & SUSURROS_Conversaciones con los Radicales*, La Capella, Sala de exposición del Instituto de Cultura de Barcelona, 2009.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

La *performance* es un medio de expresión en la que, a diferencia de otras disciplinas artísticas, no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra. Sin sujeto no hay *performance*, entendiendo este "sujeto" de la forma más amplia posible.

Particularmente me resulta muy molesto que se de por echo que el artista es quien realiza la *performance*. Esto nos remite a un tipo de trabajos muy concretos de los que me siento francamente distante.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

A grandes rasgos la *performance* la constituyen las acciones de un "sujeto", individuo o grupo de varios, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. Podría decirse que una *performance* es una manifestación artística "en vivo", a veces con un importante factor de improvisación, en la que el espectador percibe la obra en el mismo momento en que se ejecuta. Aunque esta forma de reducir sus características se escapa de mis maneras de hacer, en la que en muchas ocasiones la *performance* se realiza sin público (siendo documentada para que el espectador tenga una recepción en "diferido") o para un número reducido de personas (que en ocasiones son los mismos intérpretes como espectadores de sí mismos).

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

El término *performance* se ha difundido en las artes plásticas a partir de la expresión inglesa *performance art* [arte en vivo]; y por lo general dicho término está ligado al *Happening* (manifestación artísticas que contempla la participación del público), al movimiento Fluxus, al *Body art* y al arte

conceptual. Personalmente la utilización del término "arte de acción" me resulta reduccionista, ya que nos está indicando que habrá una acción y puede que un *performance* consista en la no-acción.

Al utilizar términos para definir el trabajo de un artista hay que ser muy consecuentes, ya que podríamos distorsionar de forma automática la lectura de la obra por parte del espectador. La gran variación de nomenclaturas, combinación de palabras y múltiples acepciones del término "*performance*" revelan la ansiedad por definir a qué hace referencia el vocablo en el ámbito académico o en la producción artística. Los diversos puntos de intraductibilidad son los que hacen del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador. Podríamos decir que "*performance*" es más un término teórico que un objeto o una práctica en sí.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Definitivamente toda. No concibo ningún proyecto sin una etapa de investigación, un proceso de articulación de ideas y conceptos, un diseño de producción, etc... aunque a la hora de llevarlo a cabo todo suceda de forma más natural y orgánica, gracias a las características del propio medio.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Supongo que cuando hablas de "teatralizar" te refieres a que una *performance* se pueda reproducir de forma idéntica, incluso con representaciones sujetas a un horario. ¿Por que no?. Una *performance* es simultáneamente un fenómeno "real" y "construido"; pero los diversos usos de la palabra apuntan a complejas capas de referencialidad, aparentemente contradictorias y que a su vez se apoyan entre si. Por ese motivo no veo inconveniente en que las *performance* se lleven a cabo las veces que haga falta. Pretender que sean únicas e irrepetibles nos acercaría de forma muy peligrosa al precipicio de "la autenticidad". Cualquier proyecto realizado a

través de *performance* está condicionado únicamente por su naturaleza y se podrá repetir (o no), adaptar, modificar, etc, las veces que su autor considere necesario. Aunque en el momento de comercializarlo aparecerán otro tipo de protocolos contractuales de carácter práctico para que la transacción sea lógica y posible. Por otro lado, creo que hablar de “verdad” en abstracto en referencia al medio de la *performance* es meterse en camisa de once varas, más que clarificar podría llegar a entorpecer considerablemente el sentido del propio medio.

3.2.16. Ruth Viguerras Bravo.

RUTH VIGUERAS BRAVO

México D.F., México, 1981.

www.ruthviguerrasbravo.com

Respuestas remitidas el 6 de septiembre de 2015.



Fig. 68. Ruth Viguerras Bravo, *En la Nada*, Frontera Ciudad Juárez México / El Paso, 2013.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

El *performance* es el YO catártico y la conciencia del ser. Lo entiendo como método de investigación corporal con un abordaje desde el propio cuerpo. Con el *performance* puedo reconstruir y tambalear la percepción imaginaria de la corporeidad, que a su vez se determina como medio artístico, para mostrar una interpretación filtrada y cargada de valores, el cual me permite, que mi cuerpo se convierta en mi territorio de acción sin límites.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

La relación del cuerpo con el objeto, con el espacio, con el tiempo y el factor de azar.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Existe un debate al respecto, hay quienes prefieren llamarle acción ya que es un término que se encuentra familiarizado con el castellano; el *performance* se deriva del término francés *parformuir* que significa realizar o completar un proceso, el vocablo es también adoptado por la lengua inglesa que significa acción artística, sin embargo suele ser un poco confuso ya que también se refiere al uso de vitaminas, deportes y actividades de entretenimiento, pero también la palabra acción se define al indicar que una persona o animal está haciendo algo que está actuando de manera voluntaria o involuntaria lo que normalmente implica un movimiento o cambio de estado; hecho, acto que implica una actividad. Términos ambiguos de los cuales depende el contexto en el que se utilicen, así es que en mi experiencia utilizo los dos términos.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

El arte acción ha sido para mí una vitrina donde muestro mis sueños, mis deseos, mis frustraciones, mis preocupaciones, no solo las íntimas sino las sociales, mi indignación por las condiciones de mi país, también muestro mis alegrías. Se convierte en un reto para mí ya que trato de ser coherente con lo que digo y lo que expreso en mi proceso de reflexión como artista. En el ejercicio constante del pensamiento conceptual se vuelve parte de mí y de mi quehacer cotidiano; muchas de las ideas que genero viene de un instante o de una charla para posteriormente trasladarlas en *performance* o en un proyecto. Hay artistas que separan lo que crean de su vida, yo no puedo, porque NO represento y trato de construir un personaje. No intento representar nada ni nadie, yo me presento en pleno diálogo con el espacio, el objeto y el contexto.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Depende de cada artista y del eje temático que aborde, hay quienes piensan una pieza para una serie de acciones y repiten una y otra vez. Aún hablando en términos de teatro aunque se repita la pieza teatral jamás va a ser la misma, siempre hay variaciones, en el *performance* jamás se podrá teatralizar aunque sean acciones repetitivas, influyen muchos factores entre esos el azar, el espectador y el contexto. En mi experiencia no repito las piezas, ya que es constante el trabajo en el espacio público, además que trabajo en sitio o en sitio específico, la única pieza que he repetido es "Viva México", que originalmente es un *Videoperformance*, con esta acción me invitaron a participar en el IV Festival Internacional de Arte Acción e Intervenciones Independence DOM, repetí la misma acción pero las circunstancias variaron ya que la realice en la Embajada de México en República Dominicana. No creo que el repetir una *performance* pierda la autenticidad ya que actualmente la disciplina del *performance* ha tomado otras vertientes y hoy en día es un arte multidisciplinario e

interdisciplinario; así es que desde mi perspectiva lo que hace que pierda autenticidad un *performance* es la falta de discurso, contenido y estética.

3.2.17. María Rosa Hidalgo.

MARÍA ROSA HIDALGO

Ceuta, España, 1968.

<http://polaroica.blogspot.com/>

Respuestas remitidas el 7 de septiembre de 2015.



Fig. 69. María Rosa Hidalgo, *MI PIEL ES PROCOMUN*, 2012.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Un Acto Puro, que parte desde mi propio ritual de/en lo cotidiano

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

El nologar: ningún espacio establecido

La nopresencia: ninguna actitud recreada

El notiempo: ningún deseo del acercamiento al tiempo controlado

2- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

En mi caso también prefiero llamarle ARTE DE ACCIÓN, sobre todo por la conexión lingüística, de la palabra *performance*: ACTUAR, actuación, en su origen inglés. Que en muchos momentos, y quizás ahora estemos viviendo uno de ellos nuevamente, se confunde con cualquier representación sin ensayos, y muchas veces colectiva delante del público, muy cerca también del *happening*.

En mi trabajo prefiero llamarle ARTE VIVO, pues engloba también en muchas piezas todo lo anterior, pero sobre todo, por su naturaleza móvil de la acumulación de datos vitales traducidos a códigos artísticos-escénicos

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Es el origen, es la individualidad creativa y única, mi propia descodificación de la información que poseo que se trasforma hacia diversas conceptualidades, más genéricas y/o asimilables

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Creo que cada momento es único y como tal la repetición de una misma pieza en lugares, fechas y espectadores distintos, la hace siempre diferente...

LA INTERACTIVIDAD INCONSCIENTE DE FLUJOS DE ENERGÍAS Y SENSACIONES, TANTO CON EL ESPACIO, CON LOS OBJETOS Y CON LAS PERSONAS, distingue y diferencia siempre cada Acción.

Si hago una gran distinción con respecto al teatro: EL ENSAYO, no creo que deba estar presente en el artista *performer*, pierde la importancia de lo efímero, arriesgado, y en mi caso cierta verdad, que brota con lo que estoy VIVIENDO Y SINTIENDO, justo en el instante que acciono. Existe una gran diferencia entre INTERPRETAR y MOSTRAR LA REALIDAD.



3.2.18. Nieves Correa.

NIEVES CORREA

Madrid, España, 1960.

www.nievescorrea.org

Respuestas remitidas el 8 de septiembre de 2015.



Fig. 70. Nieves Correa y Abel Loureda, *Les Amants III*, Piotrkow Trybunalski (Polonia), 2013.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Para mi la *performance* se define mediante la "técnica", es decir, es una obra creada teniendo en cuenta los parámetros TIEMPO - ESPACIO - PRESENCIA y los conceptos de NO NARRACION y NO REPRESENTACIÓN.

Después añadiría matices, el TIEMPO en la *performance* tiene que ser un "tiempo natural", no un tiempo truncado y por tanto su duración está condicionada por ese "tiempo" en el que los sucesos se corresponden con su realidad.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

Pues todas las características de la pregunta anterior, pero quizás estaría bien destacar el concepto de NO NARRACIÓN como fundamental.

Tal y como dice Bartolomé Ferrando, "La *performance* no tiene sentido pero crea sentido", es decir, no es una proposición de significado desde lo consciente, aunque por supuesto su estructura si se crea desde lo consciente, y en base a ese esqueleto su significado es polimorfo y polisémico.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

La verdad es que yo también utilizo bastante arte de acción y si ahora uso mas el término *performance* es quizás para entenderme con gente de otros países, aunque en algunos el término *action art* también se usa. Creo que *performance* tiene mas que ver con las artes escénicas en general, incluida la *performance* en un sentido muy amplio, y arte de acción es mas específico de lo que en España se entiende por *performance*, teniendo en

cuenta que la mayoría de los que la practicamos venimos del campo de las artes visuales, no de las artes escénicas.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Pues tiene una importancia relativa porque la idea puede ser bastante absurda en principio. Mi trabajo suele partir de una cuestión técnica que puede tener que ver con la trinidad TIEMPO-ESPACIO-PRESENCIA o con la atención, el aburrimiento, etc... o también de una "idea-bombilla" en el sentido de que puede ser cualquier cosa y generalmente mas que una idea es una obsesión, un objeto, un olor, un material... y a partir de ello se configura la *performance*, pero una idea en sentido abstracto es muy raro.

5- ¿Crees que repetir una performance la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Creo que hay *performances* que pueden repetirse, algunas que "deben" repetirse por su propio concepto y otras que solo pueden ser mostradas una vez, depende del artista y de la *performance*.

En mi caso concreto tengo varias *performances* de "repetición" que por ejemplo incrementan el número de elementos según el año a partir de mi año de nacimiento. Para mi tiene un enorme interés su repetición en el tiempo y tienen un sentido diferente cada año, además de por supuesto el incremento de su duración. Por otro lado siempre adapto estas al espacio de trabajo y sobre la estructura fijo las variaciones son enormes.

También he repetido *performances* por la propia necesidad de su repetición y considero también el concepto de "interpretación" de partitura, por ejemplo me interesa mucho la interpretación de partituras sonoras o fonéticas de otros creadores, como Die Ursonate, o la idea de concierto en base a varias partituras sonoras ajenas desde una perspectiva digamos "musical" en el sentido de que para mi la *performance* tiene que ver más

con la música que con las artes escénicas por el sentido de "composición" así como de ritmo.

También tengo *performances* que no he realizado más que una vez y algunas que preferiría no haber realizado!!, pero en este sentido creo que, en mi caso, hay como series en las cuales un objeto, una situación o cierta obsesión provocan varias *performances* diferentes pero relacionadas.

3.2.19. Daniel Brittany Chavez.

DANIEL BRITTANY CHAVEZ

San José, California, EEUU, 1987.

www.danielbchavez.com

Respuestas remitidas el 11 de septiembre de 2015.

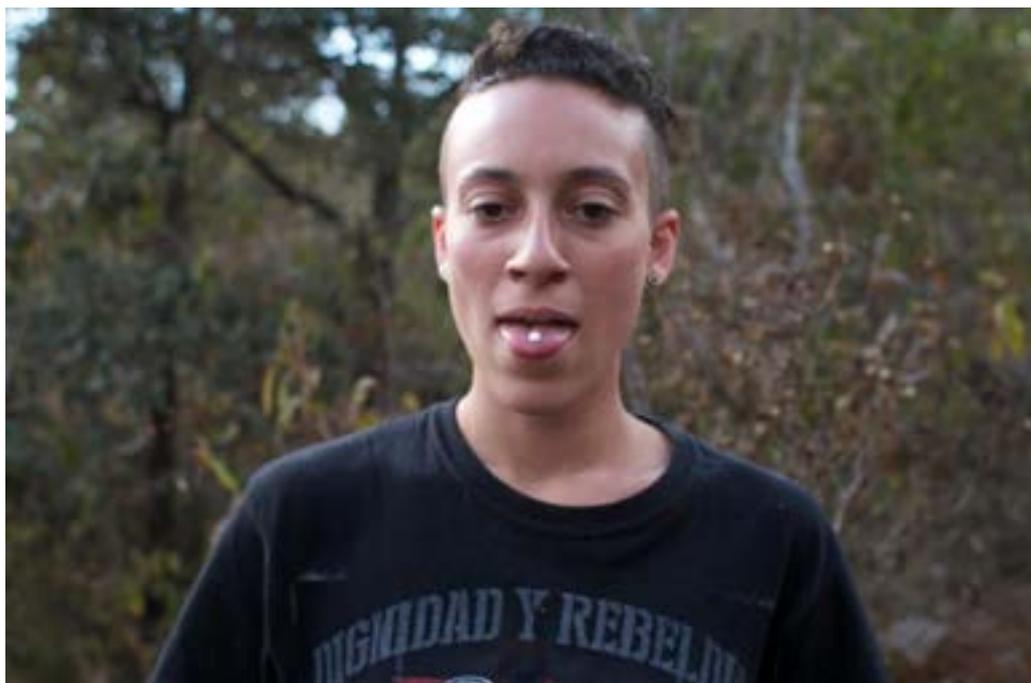


Fig. 71. Daniel Brittany Chavez, *FOSA: Transfeminicidio*, 2015.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Una *performance* para mí puede ser muchísimas cosas. Pero yo diría (hablando específicamente desde mi práctica) que la *performance* puede ser una acción, varias acciones, o una serie de *tasks* puestas en escena que utiliza el cuerpo en conversación con otros medios (o no) para comunicar/dialogar/politizar un tema en particular. *Performance* no solo se vive en el momento de los actos mismos...vive también en el archivo pero más allá de esto, vivo en las resonancias y sintonías que se encuentra en los públicos que la han vivido.

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

La característica principal de la *performance* sería el acto de hacer y la conciencia de estar haciendo dentro del acto. O sea, no es un acto que disimula un acto en la vida, sino la fuerza del hacer mismo que crea la *performance*.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Empecé a distinguir entre arte de acción y *performance* a través de la plataforma que manejé con Doris Difarnecio cuando viví en Chiapas entre 2013 y 2015. Tuvimos una plataforma (Arte Acción) que se enfocó en acciones públicas políticas contra el feminicidio. Algunas de las acciones que formaron parte de la plataforma también eran *performances*, pero la mayoría fueron intervenciones públicas. La distinción que ha tenido mas sentido para mí es este aspecto de que las intervenciones sean públicas y más para interrumpir la cotidianidad en espacios no típicamente hechos para "*performance*."

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

En mi trabajo doy mucha importancia al concepto cuando estoy desarrollando una *perfo*. Pero al fin de cuentas, siento que el público tiene mucha agencia en como decide interpretar cualquier obra. Nunca insisto que vean todo de la manera que yo veo las cosas. Hasta, las interpretaciones de ciertos miembros del público han sido cosas que tal vez jamás hubiera pensado yo solo y siguen agregando a las posibilidades de significados a cualquier pieza. Este intercambio es algo que me da vida en *performance*.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Repetir una *performance* no es teatralizarla necesariamente. Cuando repito un *performance*, hay elementos que cambian cada vez por distintas razones. Por ejemplo, con las *performances* sobre feminicidio, siempre cambio el sonido para reflejar el lugar en que estoy o el lugar sobre lo cual he estado trabajando cuando la presento. Teatralizar para mí tiene mas que ver con hacer actos que suelen ser representativos en lugar de hacer actos mismos. Es una de las diferencias principales entre *performance* y teatro.



3.2.20. Ana Matey.

ANA MATEY

1978, Madrid, España.

www.anamatey.com

Respuestas remitidas el 23 de septiembre de 2015.



Fig. 72. Ana Matey, *Desplazando huevos*, serie de acciones realizadas entre el 2008 y 2011.

1- ¿Qué es para ti una *performance*? Defínemela desde tu experiencia.

Para mí una acción es una aventura, una exploración, una apertura al mundo, puede ser con o sin público pero en cualquiera de los casos la experiencia me llevará a lo social, a lo íntimo, a la naturaleza, al otro, a lo urbano, al misterio, a la meditación, al cuerpo, al tiempo, este último una de mis obsesiones al cual reto en muchas de mis acciones a través de tiempos prolongados, o más que retarle me reto a mí misma, a mi paciencia. El tiempo, presente cada instante, más rápido que mi ser, inalcanzable.

Experimentar el tiempo a través de acciones que ralentizan su percepción, esto es algo que me interesa desde hace nueve años, casi diez. Con estas acciones mi percepción del cuerpo ha ido cambiando de cuerpo-cárcel a cuerpo-nido a cuerpo-territorio y no sé que más vendrá. El tiempo ha desaparecido. Mi interés por el espacio también ha cambiado de la ciudad a la naturaleza y de manera intermitente otra vez ciudad. Cada acción es un aprendizaje, algunas se convierten en ejercicios de paciencia, de desapego...

2- Volviendo a lo anterior. ¿Cuál sería la característica principal de la *performance*?

En mi caso unas se centran en el tiempo, otras en la resistencia corporal. Pero imagino que la característica común es la relación que se establece al acontecer.

La acción tiene o puede tener trazas de cualquier otra disciplina pero lo puramente genuino de la acción es la relación entre el que acciona y lo que le rodea existiendo una mirada en ambas direcciones, es la única obra que puede devolver la mirada algo que hace de otra manera una instalación interactiva donde también existe una relación con el otro.

3- Particularmente siempre me he sentido más cómodo con el término arte de acción frente al de *performance*, aunque uso ambos indistintamente. ¿Encuentras alguna diferencia entre los conceptos de *performance* y arte de acción?

Pues aunque en realidad sean la misma palabra una en español y la otra en inglés para mí si hay diferencia cuando las utilizo. El término acción lo empleo más cuando realizo acciones duracionales, procesuales, sencillas en cuanto a elementos (aunque esto es algo que aplico en todo mi trabajo), y en las que puede o no haber un público convocado. Por ejemplo desplazar una sandía dorada de 5 kg durante 5 horas en Gran Paradiso en Los Alpes italianos, una vez arriba la vació dejando allí el interior y desplazando de nuevo la piel al punto inicial del recorrido. Para esta acción no hubo ningún tipo de ensayo o prueba, no hay preocupación alguna sobre la luz, no se convoca ningún público... en cambio si empleo *performance* entiendo que hay una mayor puesta en escena y siempre con un público. Por ejemplo una *performance* que hice hace tiempo en la cual desplazaba un huevo entre mis piernas con el vestido de boda de mi madre, para realizar esta acción antes probé en varias ocasiones si era o no viable desplazar y luego romper el huevo de tal manera. Además iluminé con un proyector de diapositivas que a parte de iluminar tenía un fin conceptual ya que al concluir la acción me acerco a él para ir pasando el carril.

4- En tu trabajo, ¿qué importancia le das a la parte conceptual (la idea)?

Pues fundamental parto de una idea y a través del proceso la voy desarrollando o nuevas ideas aparecen y así voy encadenando unas piezas con otras sumando a la actual, cualquier acontecimiento o descubrimiento.

5- ¿Crees que repetir una *performance* la teatraliza, hace que pierda verdad? ¿Por qué?

Para mi la repetición no tiene porque llevar a teatralización a no ser que la acción inicial sea teatral.

Cada acción repetida tendrá su propia verdad, nunca será igual porque nunca será posible que todos los factores sean los mismos y esto inevitablemente hará que nunca sea igual, nunca te sentirás igual tras llevarla a cabo. A mí me interesa mucho la repetición quizás porque intento alcanzar algo inalcanzable y por lo tanto me quedo en un bucle que me acaba lanzando a otro y así me ocurre sucesivamente. Por ejemplo dos años con las inmovilizaciones, ocho años recolectando plumas, cuatro años desplazando, seis meses intentando hacer el mismo dibujo, etc.

3.3. Analogías y divergencias.

Al efectuar una lectura continua de todas las respuestas, lo primero que salta a la vista es que la mayoría de los artistas coinciden en gran medida en dos cuestiones básicas: qué entienden por *performance* y sus cualidades esenciales. Con ligeras variaciones, sus respuestas se complementan y enriquecen, como ya hemos apuntado al hablar en el capítulo anterior de “definiciones y características generales”.

Igual ocurre con el valor que le otorgan a la parte conceptual. La idea como motor de arranque y foco central, entorno al cual se articula la acción, es compartida por casi todos. Como indica Beth Moysés: “la idea es el alma del trabajo”. La mayoría de artistas, entienden que la parte conceptual es todo o, cuanto menos, un ingrediente fundamental.

Aunque esta opinión no es unánime. Nieves Correa le otorga una importancia relativa a la parte conceptual; Marla Freire e Isabel León buscan un equilibrio entre imagen y pensamiento, entre forma y concepto; e incluso, Regina José Galindo considera que prima la forma, “el arte es forma primero que nada”, aunque se sostenga del concepto.

Durante una *performance* lo que percibimos es la forma, es el vehículo mediante el cual se materializa la idea, y resultaría absurdo desdeñarla. Sin embargo, casi todos coinciden en que se somete a las necesidades de la idea. En el caso de Regina José Galindo, que es quien más directamente defiende la primacía de la forma, su trabajo se basa en un empleo extraordinario y descarnado de su cuerpo como herramienta. Pero no deja de ser un instrumento por medio del cual se exteriorizan sus ideas, y a la vez es el producto del que fluye su discurso¹⁴⁷, como ya hemos citado al hablar de su trabajo anteriormente. Además de estar inseparablemente

¹⁴⁷ MONTIJANO CAÑELLAS, M.: “Regina José Galindo. El discurso del cuerpo”, *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2008.

<http://www.homines.com/arte_xx/regina_jose_galindo/index.htm> [Consulta: 14 de marzo de 2015].

ligada la obra de Galindo a su corpus poético¹⁴⁸. Si fuera simplemente forma, a corto plazo carecería de interés.

En la tercera cuestión, abrimos un debate mayor. Cuando profundizamos en la nomenclatura, las respuestas son más dispares. En una disciplina tan heterogénea, el punto de vista de cada creador dependerá del enfoque particular de su trabajo y del recorrido personal. Hay artistas que no encuentran diferencia¹⁴⁹ entre los conceptos de *performance* y arte de acción, mientras otros experimentan indiferencia¹⁵⁰. Pero la mayor parte aprecian variaciones de significado, aunque sean sutiles, y por ello se terminan decantando por uno u otro.

Joan Morey prefiere llamar a su trabajo *performance*, el término arte de acción le resulta "reduccionista, ya que nos está indicando que habrá una acción y puede que una *performance* consista en la no acción". Y en parte coincide con Soledad Sánchez Goldar, que considera más expansivo y abierto *performance*. Bajo esta óptica, el arte de acción define y, a la vez, "limita más".

Hay casos como el de Solimán López, con un trabajo fuertemente vinculado a la tecnología y difícil de encuadrar, al que no le satisface ninguno enteramente, pero se siente más próximo al término arte de acción. Y directamente, un grupo de artistas a los que he entrevistado, se encuentra más cómodo denominando su trabajo como arte de acción¹⁵¹.

Incluso hay quien considera que arte de acción definiría a una práctica más genuina de Latinoamérica. Marla Freire-Smith lanza una reflexión muy interesante que merece la pena señalar: "En Latinoamérica es más preciso

¹⁴⁸ DE LA TORRE, B.: "Regina José Galindo. Piel de gallina" en ROSERAS, E. (dir.): *Regina José Galindo. Oilo ipurdia-Piel de gallina-Goose flesh*. ARTIUM de Álava, TEA Tenerife Espacio de las Artes y CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, 2012, p. 11.

¹⁴⁹ Tal es el caso de Jesús Nido, Jorge Restrepo, Beth Moysés, Domix Garrido o Eli Ferrari.

¹⁵⁰ Regina José Galindo, Andrés Senra o Ruth Viguera Bravo.

¹⁵¹ Odette Fajardo, María AA y María Rosa Hidalgo definen su trabajo directamente como arte de acción.

hablar de arte de acción ya que significa reconocer la autonomía de esta forma de arte como una posibilidad genuina y no importada como las manifestaciones artísticas anteriores". Enmarcada en un contexto plagado de dictaduras en todo el continente, casi por necesidad, surge la acción, "la única posibilidad del cuerpo cuando no quedaba nada".

Bajo esta perspectiva, Marla Freire-Smith, expone que "cada vez tomó más fuerza en todo el continente. (...) Debido a la propia historia del territorio, el arte de acción deriva como una consecuencia estético-política. Por esto considero que es necesario llamarle 'arte de acción', para recuperar a través del acto de nombrar, su autonomía y memoria".

Este planteamiento merecería un estudio profundo, pero sin duda el arte de acción con mayor compromiso político y social, se ha desarrollado con especial fuerza en Latinoamérica, fundamentalmente de la mano de mujeres artistas. Y en esta línea, atendiendo al espacio en el que se desarrolla, el *performer* y activista Daniel B. Chavez hace una interesante distinción entre *performance* y arte de acción. Para encuadrarlas en el segundo caso, considera que las intervenciones deben ser públicas e "interrumpir la cotidianidad en espacios no típicamente hechos para *performance*".

Nieves Correa, en su respuesta, da en una de las claves, una línea que marca una distinción importante entre ambos términos.

Creo que *performance* tiene más que ver con las artes escénicas en general, incluida la *performance* en un sentido muy amplio, y arte de acción es más específico de lo que en España se entiende por *performance*, teniendo en cuenta que la mayoría de los que la practicamos venimos del campo de las artes visuales, no de las artes escénicas.

Sin verdades absolutas, como todo lo que tiene que ver con esta disciplina, se basa en el origen de los artistas, ya sean las artes visuales o las artes escénicas, para sentirse más próximos a uno u otro término. Es algo sutil, casi puede parecer una percepción personal, pero la mayoría de los que

frecuentamos la acción, con sus numerosas variantes, apreciamos perfectamente esta distinción. En esta catalogación, incluso abriría una tercera vía, artistas que provienen de la teoría o de la historia del arte, como es mi caso, que tenderían aún más al desarrollo conceptual de la acción o del proyecto. Aunque todos confluimos en un gran espacio con numerosas similitudes, un historiador del arte que hace *performances*, tiende a un enfoque distinto del que posee un artista que proviene de bellas artes o de un actor formado en el campo de las artes escénicas.

Como hemos indicado en el capítulo anterior, esa *performance* más cercana a las artes escénicas que apunta Nieves Correa, encajaría en lo que se denomina actualmente, de un modo general, como *live art*. Aunque, sin duda, internacionalmente *performance art* sigue siendo indiscutible¹⁵².

Cerramos este repaso sobre los términos, con una reflexión que plantea la artista chilena Francisca Fuentes:

Las definiciones de algo nos permiten generar un lenguaje común donde podemos entendernos, es por eso que a veces no encuentro diferencia entre *performance* y arte de acción, si estoy en un grupo más genérico. Pero si tuviera que verlo en un espectro más conceptual y de desarrollo afinado, pienso que hay una diferencia (para mí), y es que la *performance* puede ser una acción que ocurre como si nada, puede ser hasta un reflejo circunstancial. El arte de acción, no. No es necesario ser licenciado en arte para hacerla, pero debería haber la necesidad de comunicar algo enfocado y con intención, usando elementos que puedan ayudarte en la comunicación. Para mí es una sutileza que abre una gran discusión fantástica y dinámica.

Analicemos ahora el concepto de repetición. La quinta y última pregunta tal vez sea la que causa mayor polémica, aunque la mayoría de artistas coinciden y en apariencia no haya grandes divergencias. Más del doble de

¹⁵² Si se hace un trabajo con proyección internacional *performance art* termina siendo el más útil y cómodo. Por ejemplo, Isabel León prefiere definir su trabajo como arte de acción, ya que considera, como otros tantos, que el término *performance* es muy amplio y puede dar lugar a equívocos. Sin embargo "si decimos '*performance art*', ya estamos afinando más, y al mismo tiempo utilizamos un término que, en el fondo, es más popular".

los artistas a los que les hemos planteado la cuestión¹⁵³ creen que “aunque una acción se repita, siempre será algo diferente por el contexto y las circunstancias en las que se lleve a cabo¹⁵⁴”. Nunca hay dos acciones iguales, no creen que se termine “teatralizando¹⁵⁵” la acción, ni que “pierda la autenticidad”¹⁵⁶ por ello. La respuesta de Ana Matey es tal vez la que más claramente condensa esta visión:

Para mi la repetición no tiene porque llevar a teatralización a no ser que la acción inicial sea teatral. Cada acción repetida tendrá su propia verdad, nunca será igual porque nunca será posible que todos los factores sean los mismos y esto inevitablemente hará que nunca sea igual, nunca te sentirás igual tras llevarla a cabo.

Incluso, como indica Eli Ferrari, “hay quienes consideran que la repetición de una acción reafirma y ayuda a su fijación en el recuerdo y en la memoria de quienes la presenciaron”. Joan Morey, va un poco más allá e indica que no ve inconveniente en que las *performances* se lleven a cabo las veces que haga falta, y abre una vía que me interesa especialmente:

Cualquier proyecto realizado a través de *performance* está condicionado únicamente por su naturaleza y se podrá repetir (o no), adaptar, modificar, etc, las veces que su autor considere necesario. Aunque en el momento de comercializarlo aparecerán otro tipo de protocolos contractuales de carácter práctico para que la transacción sea lógica y posible.

¹⁵³ Catorce de los veinte artistas preguntados en el capítulo “3.2. Entrevistas y conversaciones”.

¹⁵⁴ Extracto de la respuesta ofrecida por Isabel León, a la quinta pregunta. Aunque también añade que “repetir una acción tal cual, en situaciones y con públicos similares, personalmente, no me aporta mucho como artista”.

¹⁵⁵ Daniel Brittany Chavez, plantea un argumento interesante, “repetir una *performance* no es teatralizarla necesariamente. (...) Teatralizar para mí tiene mas que ver con hacer actos que suelen ser representativos en lugar de hacer actos mismos. Es una de las diferencias principales entre *performance* y teatro”.

¹⁵⁶ Ruth Viguera Bravo: “Aún hablando en términos de teatro aunque se repita la pieza teatral jamás va a ser la misma, siempre hay variaciones, en el *performance* jamás se podrá teatralizar aunque sean acciones repetitivas, influyen muchos factores entre esos el azar, el espectador y el contexto (...). No creo que el repetir una *performance* pierda la autenticidad”.

Si rascamos un poco, descubriremos que es un tema más complejo de lo que puede parecer a simple vista, pues incide en el carácter pecuniario de la *performance*. Joan Morey hace alusión expresa a ello cuando dice que durante el “momento de comercializarlo aparecerán otro tipo de protocolos contractuales de carácter práctico para que la transacción sea lógica y posible”.

La repetición muchas veces es fruto de la solicitud de un trabajo concreto por parte del organizador de un evento, y no tanto de la necesidad del proyecto de ser repetido. María AA, en su respuesta a esta pregunta, alude a un caso reciente en el que desde la organización de un festival le pedían que “una propuesta que había ideado para ser realizada en su programación la repitiese seis veces, (3 veces cada día)”. Lógicamente declinó el ofrecimiento, pero no todos los *performers* actúan con tanta firmeza. El artista debería atender únicamente a la coherencia de su obra y alejarse de factores externos que puedan enturbiar su decisión.

Esto se hace especialmente visible, en la figura de lo que podríamos llamar “el *performer* de festival”. Repetir una serie de trabajos se convierte casi en una necesidad para los artistas que basan su carrera en acudir con frecuencia a festivales y encuentros de arte de acción. En este aspecto, comparto la visión un tanto crítica de Regina José Galindo: “el mundillo de los festivales de *performance* y todo este lío no me interesa mucho. Todo medio ambiente cerrado en su naturaleza frena el pensamiento y las posibilidades de expresión y comunicación”.

Volviendo a la repetición, María AA, hace una interesante matización, no considera que pierda “verdad”, como planteamos en la cuestión¹⁵⁷, pero si considera que le resta “autenticidad”. En cuanto se repite una acción puede producirse una reducción de la intensidad y el compromiso, aparece “una pequeña zona de confort” y se pierde autenticidad. Beth Moysés, también

¹⁵⁷ Andrés Senra, tampoco cree que la repetición haga que la *performance* pierda verdad, “generalmente soy más partidario de la experiencia única, pero eso no significa que la haga más verdadera”.

piensa que al repetir se puede tender al acomodo, “en el caso de mi trabajo prefiero no repetir porque me gusta arriesgar”. O como aclara Odette Fajardo, aunque no está en contra de la repetición, cree que el artista debe ser muy cauto “repetirse a si mismo puede ser un vicio muy negativo”.

En definitiva, aunque no soy partidario en líneas generales de la repetición de una acción¹⁵⁸, coincido en gran medida con la opinión que ofrece Nieves Correa sobre el tema: “Creo que hay *performances* que pueden repetirse, algunas que ‘deben’ repetirse por su propio concepto y otras que solo pueden ser mostradas una vez, depende del artista y de la *performance*”. De la misma opinión es la artista argentina Soledad Sánchez Goldar, “creo que la repetición puede teatralizar en algunos trabajos, pero hay obras que conceptualmente necesitan de la repetición”.

Haciendo balance general, volvemos casi al punto inicial. Así que tal vez la opinión que mejor resume este capítulo y que define más claramente el dispar mundo del arte de acción, que venimos examinando, sea la de Regina José Galindo: “Llámalo como quieras, trabaja de acuerdo a tus propias reglas, define tu campo de trabajo de acuerdo a tus propios principios”. Cuantos menos obstáculos y cortapisas pongamos, más cómodamente podremos transitar en esta quimera de la libertad y la creatividad que es la *performance*.

¹⁵⁸ Como hemos expuesto ya en este estudio. Ver el punto 2.2., titulado “Sobre la naturaleza de la *performance*”.



4. Antecedentes del proyecto *Metamorfosis*

4.1. Contactos, incursiones y acercamientos.

Metamorfosis es un trabajo autobiográfico, habla de mi vida y refleja mi pensamiento, por tanto bebe de todo cuanto he experimentado hasta el momento y crece conforme voy sumando vivencias. Pero si he de poner una fecha de inicio, por la confluencia de hechos significativos, me tengo que remontar a los primeros años de este milenio, entre 2002 y 2003.

En esta época descubro el arte de acción y también nace un incipiente interés en mí por los temas espirituales y religiosos. De esto último ya hablaré cuando analice los orígenes e influencias del universo de *Metamorfosis*¹⁵⁹.

Mi primera aproximación directa al mundo de la *performance* fue en internet de la mano del portal de arte *Homines.com*¹⁶⁰, esto constituye un hito en mi vida por varios factores:

- Fue el primer proyecto de envergadura que emprendí. Durante varios años fue el portal de cultura en castellano más visitado de la red y uno de los proyectos pioneros en este campo.
- Entré en contacto con el mundo del arte internacional. Conocí a muchos artistas que me mostraban su obra y con los que compartía información.
- Aprendí y experimenté. Empecé a idear proyectos de acción que materializaban otros *performers* de todo el mundo.
- Aparecen tres componentes que serán constantes en mi trabajo: internet, una forma independiente o autosuficiente de trabajar y la colaboración de Susana Hermoso-Espinosa.

¹⁵⁹ En el tema 5, titulado "El universo de *Metamorfosis*", desarrollo todos estos aspectos.

¹⁶⁰ El Portal de Arte y Cultura *Homines.com* es un proyecto creado junto a Susana Hermoso-Espinosa en 2004, aunque sus orígenes se remontan a 2002. Por su importancia e influencia en mi posterior trabajo, al desarrollo de este proyecto, le he dedicado el punto 4.4. de este capítulo.

Gracias a *Homines.com* comencé a interesarme por el mundo del arte de acción, pero no fue algo buscado. Fui descubriendo la *performance* de forma gradual, principalmente de la mano de artistas latinoamericanos que trabajaban en ese momento. *Performers* que nos contactaban para darle difusión a su trabajo o que nosotros buscábamos para algún proyecto.

Ahora con las redes sociales es común interactuar con gente de todo el mundo. Pero en 2002 y 2003 no era tan habitual que un artista se relacionara con personas a miles de kilómetros que no conocía de nada. El mundo de la cultura en internet estaba en pañales y *Homines.com* suponía una herramienta extraordinaria. Además desde el primer momento nos permitió acreditarnos como prensa a cualquier evento, acudir a ARCO o cualquier otra feria y familiarizarnos con la comunicación cultural.

Como ya mencioné en su momento, estos primeros años fueron de hiperactividad, teoría y práctica se superponían e intentaba absorber conocimientos por todas las vías posibles. Además de desarrollar el portal de arte, daba clases en los Cursos para Extranjeros de la Universidad de Málaga. También inicié el doctorado, donde se me despertó frenéticamente el interés por el arte. Y a la vez, en este mismo momento, obtuve una beca de practicas en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, que me ayudó a verle las tripas al mundo del arte actual y la gestión cultural.

Pero echando la vista atrás, hay otro hecho muy significativo que aún no he mencionado, del que sin duda extraje unas lecciones muy valiosos. Me hizo madurar, cambiar parte de la inocencia de los inicios por una armadura más útil y resistente. En 2003 colaboro en un proyecto de catalogación de la obra del artista Eugenio Chicano (Málaga, 1935) para el Ayuntamiento de Málaga. Por lo que a diario, durante año y medio, acudo a su estudio. Tras una parada, finalizada la catalogación, vuelvo a trabajar con él hasta finales de 2006.

Su estudio se volvió mi segunda casa, pasamos muchas horas juntos, diariamente durante varios años trabajamos mañana y tarde. Es una época de bonanza económica y efervescencia cultural en Málaga, él es un artista

veterano, de unos setenta años, muy célebre en la ciudad y los proyectos se suceden.

Aprendo muchísimo mientras realizo funciones de toda clase. Realmente no sabría que nombre ponerle a mi actividad en aquella época, pero sería una especie de ayudante o asistente para todo. Fue una versión actualizada del aprendiz. Le preparaba las imágenes y le asistía en las conferencias, le ayudaba a entelar, retocaba digitalmente fotografías para que tuvieran su característico estilo antes de pasarlas al lienzo, le ayudaba a diseñar con el ordenador carteles o postales. Trataba con imprentas, con diseñadores, fotógrafos, escribía textos e incluso comisarié una exposición suya ¹⁶¹.

Pero lo realmente aleccionador fue escucharle y observarle cuando trataba con terceros. La diferencia de comportamiento que tenía en privado y en público, me ayudó a entender el funcionamiento del “juego” del arte. Le acompañaba cuando tenía que lidiar con clientes, críticos, políticos, directores de museo y otros artistas. Lo que él denominaba “soplapollear”. Y si de aquellos años saqué algo en claro, es que el mundo del arte era de todo menos idílico.

Con mi padre aprendí varios años antes el trabajo de taller, a mancharme las manos. Me enseñó a encuadrar y encajar una pieza; a separar la yema de la clara para preparar temple al huevo; descubrí qué era la goma arábiga y la cola de conejo; aprendí a manejar los tiempos del ácido sobre la plancha de cobre y a emplear el gran tórculo que tenía en el estudio para hacer grabados; me enseñó a dibujar música y que la creatividad no tiene límites. En definitiva, me mostró un oficio noble que se basa en el esfuerzo y la investigación. Con Chicano aprendí que el arte era mucho más que el trabajo manual y que el éxito dependía de saber jugar otras cartas. Una de ellas era la actitud. Un artista con su actitud podía inclinar la balanza. Había que creerse el mejor y proyectar esa imagen. Nunca olvidé la lección.

¹⁶¹ Comisariado de la exposición *La Copla, la Guitarra, el Cartel, Eugenio Chicano*. Realizada en el Centro de Exposiciones de Benalmádena (Málaga). Del 23 de septiembre al 6 de noviembre de 2005.

Obsérvale me hizo ser paciente, lo que no soy normalmente, esperar a sentirme fuerte y preparado antes de lanzarme a la calle. Verle lidiar en el día a día me hizo darme cuenta que no siempre ganan los mejores. Aprendí que debía intelectualizar el trabajo, tener las ideas plenamente claras y crear proyectos sin fisuras. Lo cual no implica que el trabajo sea frío, en mi caso en este momento es completamente visceral. Siguiendo esta pauta, pinté una serie de más de treinta cuadros que nunca expuse, *Retratos del Alma* (2003-2005).



Fig. 73. *Lucy*, acrílico, rotulador Montana y carboncillo sobre lienzo, 100 x 73 cm., 2004.

Fig. 74. *Opinion*, acrílico, rotulador Montana y carboncillo sobre lienzo, 100 x 73 cm., 2004.

Pero mi primera incursión real en el campo del arte de acción vino de la mano de *Proyecto Homines* en 2004. *Proyecto Homines* es un colectivo artístico ligado a *Homines.com* y constituido por los fundadores del portal de arte. Nuestra carta de presentación era muy clara:

Fusionando técnicas artísticas tradicionales [pintura, dibujo y fotografía], y vías más vanguardistas [arte digital, netart, arte conceptual], con propuestas reivindicativas y sociales [acciones, performances, instalaciones,

intervenciones, arte urbano], buscamos implantar en la sociedad, a través del arte y la cultura, dos principios básicos: la tolerancia y el respeto.

Con una finalidad eminentemente social y participativa, pretendemos excitar la curiosidad de la sociedad e invitarles a reflexionar sobre las distintas problemáticas que abordamos en nuestros proyectos.

¿Eres Homines?

Trabajábamos fundamentalmente a través de internet, nuestra labor estaba centrada en el desarrollo teórico de las *performances*; su dirección y coordinación, normalmente a miles de kilómetros de distancia de los *performers*; y en la posproducción del trabajo final que recibíamos. Es decir, nosotros ideábamos y articulábamos una *performance* o acción artística, con una serie de pautas, e invitábamos a participar a otros artistas que tenían que seguir nuestras indicaciones.

A este formato lo llamábamos "Performance internacional virtual". E intentábamos a través de imágenes impactantes y visualmente llamativas, captar la atención de la ciudadanía sobre diferentes problemáticas. Pretendíamos excitar la curiosidad de la sociedad por el arte y la cultura y, paralelamente, hacerles reflexionar sobre la situación actual y el camino autodestructivo en el que estamos inmersos. Apuntando algunos de los conceptos que manejo en la actualidad.

En nuestros proyectos han participado gran número de artistas y *performers* de diversas nacionalidades. Entre ellos citar a Luiz Vega, Gabriela Alonso, Nelda Ramos, Willson Peña, Kati Rudlova, Fernanda Bargach-Mitre & Pablo Varsky, Malena Valdeavellano, M. Elena Retamal, Mario Paez, Nel Amaro, Marcus Vinícius, Clemente Padín y un largo etcétera de creadores.

Proyecto Homines me sirvió para adquirir una buena metodología, a cimentar bien los trabajos palabra por palabra, y como extraordinario campo de experimentación.

El primer proyecto que llevamos a cabo fue *Adanes y Evas*¹⁶², en 2004. El trabajo no se limitaba a publicar las imágenes en nuestra web, con el material que recibíamos mandábamos notas de prensa y le dábamos mucha difusión. La intención era hacer el máximo ruido posible.

Tuvo bastante repercusión. Estuvimos en Madrid en la televisión autonómica hablando del proyecto y aparecieron noticias y reportajes en varias revistas nacionales. El matrimonio entre personas del mismo sexo todavía no era legal en España¹⁶³.



Fig. 75. Nelda Ramos, Gabriela Alonso y Willson Peña, *Un Adán y dos Evas*, 2005.

Descripción del proyecto:

Adanes y Evas es una reinterpretación actualizada de la historia bíblica de Adán y Eva, aplicándole los patrones actuales de las relaciones de pareja. Este proyecto, está planteado como una bofetada visual a los estamentos sociales más arcaicos y conservadores.

Por una parte pretendemos reivindicar los derechos de las parejas del mismo sexo, como un modelo normalizado más; y, por otra, apostando por la igualdad sexual, queremos desterrar el papel negativo que la mujer ha arrastrado a lo largo de la historia, como "causante" del pecado original.

¹⁶² *Adanes y Evas, I Performance Internacional Virtual contra la Homofobia y la Discriminación Sexual*. Del 28 de octubre de 2004 hasta el 15 de marzo de 2005

¹⁶³ El 30 de junio de 2005 el Congreso aprobó la ley del matrimonio homosexual. España fue el cuarto país del mundo en legalizarlo.

Otros proyectos que realizamos:

- *Autorretratos, Performance* Internacional Virtual por la Libertad de Expresión. Del 20 de noviembre de 2005 hasta el 20 de febrero de 2006.
- *Princesas, Performance* Internacional Virtual en contra de la Violencia Hacia la Mujer. Del 1 de septiembre hasta el 25 de diciembre de 2007.
- *Etéreos*, desde el 1 junio hasta el 28 de octubre de 2008.
- *Globalización*, desde el 15 de octubre al 20 de abril de 2012.

De todos ellos, el que más se acerca a la línea espiritual que luego tendrá *Metamorfosis* es *Etéreos*¹⁶⁴. Sin duda, *Etéreos* es un antecedente directo de las posteriores acciones de *Metamorfosis*. Aunque debo decir, que en realidad de donde bebe directamente este proyecto es de la serie *Crucifixión*, que estoy desarrollando en este momento y que inicié en 2006.

Expongo a continuación un fragmento de las bases, para entender mejor la mecánica de estos trabajos:

Etéreos, es una *performance* o acción artística conceptualmente muy espiritual, desarrollada en tres pasos. Trata sobre la hermandad e igualdad entre personas de diferentes partes del mundo, abundando en conceptos como la tolerancia y el respeto a través de un juego de imágenes.

Proponiendo un universo de convivencia más respetuoso, responsable e igualitario a través de la negación de lo material, simbolizado por la vestimenta. Abrimos un espacio de reflexión en el que cada artista desarrollará su visión con libertad, respetando unas pequeñas pautas.

Etéreos, no es sólo una acción artística, es una invitación a nuestro despertar, a dejar volar el espíritu más allá de la prisión material que nos construimos voluntariamente día a día, con sueños que no son nuestros y metas que nos hacen infelices. Es una invitación a apreciar la vida en su más mínima

¹⁶⁴ Tanto la idea original como las bases de este proyecto fueron redactadas enteramente por mí.

expresión, exaltando lo sencillo, lo cotidiano, lo básico, para sacar a relucir ese componente incorpóreo y etéreo que se halla en cada uno de nosotros.

¿CÓMO PARTICIPAR?

Se puede participar en solitario en un grupo. Cada *performer* deberá enviarnos por correo electrónico tres imágenes respetando las siguientes indicaciones:

Requisitos: El espacio en el que se desarrolle la *performance*, puede ser cualquiera (interior o exterior), hay total libertad. Habitaciones, pasillos, ascensores, calles, plazas, cualquier lugar privado o público. Tan sólo tiene que ser el mismo en las tres imágenes.

La cámara tiene que estar fija. Las tres fotografías tienen que ser hechas desde el mismo punto, sin ninguna variación. Como si nos asomáramos a una ventana y desde ella viésemos la evolución del proceso.

Desarrollo: El participante o *performer* realizará tres fotografías para construir una secuencia de imágenes con una fuerte carga simbólica:

Fotografía 1:

La ropa aparece como un lastre, símbolo de todo lo material, que nos esclaviza y nos impide soñar.

El *performer* debe aparecer vestido, en la posición que quiera, preferentemente de frente a la cámara, y debe ser una fotografía de cuerpo entero.

Fotografía 2:

El cuerpo desnudo es la libertad que alcanzamos al desprendernos de nuestras cargas.

El *performer* debe estar desnudo, en el mismo punto e idéntica posición que en la fotografía 1. La ropa que llevaba en la fotografía 1, debe estar ahora en el suelo, a los pies del *performer*, distribuida como quiera.

Fotografía 3:

El espíritu, que nos iguala y hermana y nos permite superar todas las barreras, tanto físicas como culturales o morales.

Por último capturamos la ausencia para evidenciar la presencia. El *performer* no tiene que aparecer, tan sólo debe estar su ropa, en la misma posición que en la fotografía 2. Como hemos indicado, la cámara no se debe mover, ni se puede variar el plano o el enfoque.



Fig. 76. Mario Paez Sánchez, colaboración para *Etéreos*, 2008.



Fig. 77. Andrea Yaski, *Etéreos*, 2008.



Fig. 78. Javier del Olmo, *Etéreos*, 2008.



Fig. 79. Gabriela Alonso y Sergio, *Etéreos*, 2008.

Durante estos años, mi otro acercamiento a la *performance* fue a través de la investigación, publicando varios artículos en *Homines.com* y en la revista internacional *Art Notes*¹⁶⁵, en la que colaboré como redactor hasta su cierre en 2010.

No sólo escribo sobre arte de acción pero, poco a poco, me voy centrando más en esta temática. Fruto de varias publicaciones y de mi voluntad de seguir profundizando en la *performance*, muchos artistas me envían sus trabajos y voy reuniendo abundante material en mi archivo. Y desde mayo de 2008, emprendo un estudio más profundo de la *performance* en España y Latinoamérica encaminado a la futura tesis doctoral.

¹⁶⁵ *Art Notes Revista Internacional de Arte*, fue una revista bimestral de edición bilingüe, español e inglés, creada en 2004 y que se mantuvo hasta 2010, el último número fue el 33, junio/julio de ese año. Editada en España, en concreto en Santiago de Compostela, era una publicación que mantenía un fuerte vínculo con la ciudad de Nueva York donde la revista coordinaba un equipo de redacción. Dedicada al arte actual, la publicación contaba con una amplia red de colaboradores y corresponsales en las principales ciudades del mundo. Sobre arte de acción, publiqué tres artículos:

MONTIJANO, M.: "María AA. Narraciones bajo la piel", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 28, septiembre de 2009, pp. 50-51.

MONTIJANO, M.: "Performing ARCO", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 25, febrero de 2009, pp. 55-56.

MONTIJANO, M.: "La mirada obsesiva de Vanessa Beecroft", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 22, Agosto de 2008, pp. 84-85.

4.2. Salgamos a la calle. Arte de acción en primera persona.

El 24 de octubre de 2006, a primera hora de la mañana, depositamos medio centenar de libros, junto a la escultura de Christian Andersen en Málaga, para conmemorar el 125 aniversario de Pablo Picasso. Era la presentación en sociedad del proyecto *Biblioteca errante. Libros viajeros por Málaga*.



Fig. 80. El Mundo, 25 de octubre de 2006.

La fecha elegida, con un día de antelación de los actos oficiales, no era caprichosa, el 24 se celebra en España, desde 1997, el Día de la Biblioteca. Pero la verdadera razón por la que decidimos adelantarnos una jornada era que tuviera más repercusión y la prensa pudiera utilizar nuestra imagen como portada de los actos de celebración. Como así ocurrió, “robándole” el protagonismo con un proyecto sin ánimo de lucro y que partía con una inversión mínima, a instituciones fuertes como el Museo Picasso o la Fundación Picasso en una celebración tan señalada para ellos.

Por aquel entonces teníamos una empresa de gestión cultural¹⁶⁶ con la que realizamos bastantes proyectos y habíamos profesionalizado la metodología

¹⁶⁶ SUMA Gestión Cultural S.C., empresa fundada junto a Susana Hermoso-Espinosa en 2005.

de trabajo. Obviamente no se trata de una *performance*, pero si es una acción cultural con una finalidad social y, además, tiene mucha importancia porque es la primera vez que tomábamos la calle.

La idea de crear este proyecto nos surgió viendo la exposición *Biblioteca en Guerra* en la Biblioteca Nacional¹⁶⁷. Nos impregnamos del espíritu de las misiones pedagógicas, las bibliotecas populares y las bibliotecas en el frente, y decidimos desarrollar un proyecto basado en la capacidad de cambio que tienen los libros.



Fig. 81. Dos momentos de la *Biblioteca Errante* del 27 de abril de 2008.



Fig. 82. *Biblioteca Errante V*, acción del 20 de diciembre 2009,
Fig. 83. Contraportada del *Diario Sur*, 28 de abril de 2008.

¹⁶⁷ Del 15 de noviembre de 2005 al 19 de febrero de 2006, en la Biblioteca Nacional, Madrid.

La Biblioteca Errante fue un éxito y desde entonces hemos realizado diferentes ediciones, la última en 2014, liberando miles de libros. Es una iniciativa emparentada con el fenómeno mundial del *Book Crossing*, aunque previo a su moda, pero con una finalidad más social y educadora, enfocada en un ámbito geográfico concreto.

Esta biblioteca es errante, anda de una parte a otra sin tener asiento fijo. Está repleta de libros, pero no tiene estanterías. Los libros, numerados y sellados, pueden ser leídos por todas las personas que residan o visiten Málaga, es pública, y por eso debe ser cuidada y respetada por todos. Deben viajar por Málaga, de casa en casa, de banco en banco, de plaza en plaza, y una vez leídos, vueltos a depositar en lugares públicos, para que puedan ser disfrutados por nuevos lectores.

Los libros deben viajar por la ciudad de mano en mano, con naturalidad y espontaneidad, haciendo fluir la cultura que ellos guardan por todos los rincones de Málaga. Compartiendo sueños, creando hábitos, transformando con permiso conductas, paisajes y costumbres, abriendo nuevas perspectivas en espacios cotidianos comunes, dándoles nuevas 'lecturas' a las calles y a sus pobladores.

Una vez leídos, los libros deben ser devueltos a la biblioteca, dejados en un lugar público y preferiblemente a la vista de posibles nuevos lectores. Pueden ser depositados en el asiento de un autobús, en la mesa de un bar, en un banco o en medio de una plaza¹⁶⁸.

Hemos realizado instalaciones con libros en diferentes localizaciones como la Plaza de la Merced, delante del CAC Málaga, en la facultad de Filosofía y Letras de la UMA, etc. Aunque, sin duda, el punto central e icónico de la *Biblioteca Errante* siempre ha sido la estatua de Christian Andersen¹⁶⁹, en la Plaza de la Marina.

¹⁶⁸ Filosofía del proyecto. Escrita conjuntamente con Susana Hermoso-Espinosa.

¹⁶⁹ La escultura de Hans Christian Andersen, inaugurada en 2005, es un bronce realizado por José María Córdoba (Córdoba, 1950), por encargo de la Fundación Reina Isabel de Dinamarca para conmemorar el bicentenario del nacimiento del escritor danés.

A través de este proyecto aprendimos a gestionar un equipo mayor, movilizamos cada vez más libros y en consecuencia más ayudantes. Tratamos con la prensa, para lograr la mayor difusión posible, y contactamos con diversas instituciones públicas para que colaboraran aportando libros. Por ejemplo, la Junta de Andalucía nos donó 1148 volúmenes para la III edición, desarrollada con el título *Y la ciudad amaneció llena de libros*, en 2008; la Fundación Picasso Museo Casa Natal, participó con 2000 catálogos para la IV edición, *Celebrando a Picasso*, también en 2008; o la revista *Isla de Arriarán* colaboró con nosotros, aportando 1001 ejemplares de su revista en la VII y última edición, *Las Mil y una crónicas*, en 2014¹⁷⁰, con la que abrieron los actos de celebración de la *Noche en Blanco*.

El método de trabajo era el mismo que en mis posteriores trabajos. En ninguna ocasión pedíamos permiso ni anunciábamos la acción, sólo avisábamos a algún medio de prensa. A la hora acordada todo el equipo descargaba las cajas, con los cientos de libros creábamos una instalación y tras permanecer un rato observando, explicando a los sorprendidos viandantes en qué consistía el proyecto y haciendo unas fotos, nos marchábamos. Los libros poco a poco iban desapareciendo y el espacio recuperaba la normalidad, como si nada hubiera pasado.

Sin embargo, a pesar de toda la trayectoria hasta el momento, considero que la primera acción propiamente dicha fue *El suicidio de Pablo Picasso*. Tuvo lugar a las siete y media de la mañana del 28 de julio de 2009 en la Plaza de la Merced, delante de la casa natal de Picasso en Málaga.

La acción era muy sencilla, consistía en situar una soga alrededor del cuello de la estatua de Pablo Picasso¹⁷¹, simulando el suicidio del artista. La

¹⁷⁰ Hemos realizado siete ediciones de la Biblioetca Errante. La primera, que fue un ensayo, tuvo lugar el 8 de octubre de 2006. A esta le siguieron seis más: 24 de octubre de 2006, 27 de abril de 2008, 28 de octubre de 2008, 20 de diciembre de 2009, 8 de julio de 2012 y 10 de mayo de 2014.

¹⁷¹ Escultura de bronce, obra de Francisco López Hernández (Madrid, 1932), inaugurada el 5 de diciembre de 2008.

cuerda, que ya era un elemento característico en mis pinturas y esculturas de las series *Crucifixión* y *Roma*, da el salto del lienzo a la acción.

Este trabajo forma parte de la serie *Suicidios*. Mi intención era realizar una serie de acciones artísticas bajo el título *Suicidios* interactuando con las esculturas públicas de diversas ciudades. Finalmente sólo hice dos. Son unos proyectos con un fuerte componente de denuncia a través de los que pretendía llamar la atención sobre diversos problemas sociales y culturales. Se nota la herencia reivindicativa de trabajos de *Proyecto Homines* como *Adanes y Evas* o *Princesas*.



Fig. 84. *El suicidio de Picasso*, 28 de julio de 2009.

Para esta primera incursión en el terreno del arte de acción elegí a Picasso porque es un icono mundial y un referente para cualquier creador. Además de un artista fetiche para mí, como ya he contado. Me decido a dar el salto al arte en diciembre de 2002 tras leer el libro de Brassai sobre él¹⁷².

En esta ocasión incido sobre el estado de la cultura en España, a través de una acción tan sencilla como visualmente impactante: Picasso con una soga al cuello sentado en un banco delante de su casa natal.

¹⁷² BRASSAI: *Conversaciones con Picasso*. Turner/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002.

Representa a un Picasso decepcionado con la evolución cultural de este país, y en general por el maltrato que recibe la cultura en España, hasta el punto que decide atarse una soga al cuello y quitarse la vida. Es una forma simbólica de representar la desesperación y la impotencia que viven los creadores comprometidos con el arte en la actualidad.

Hoy en día los artistas se mueven entre la sobreprotección total y el olvido más miserable. Todo está politizado y monetizado. Los poderes públicos de todos los colores, potencian e incentivan lo mediocre, subvencionan de forma sectaria sólo a los que se arriman a su sombra, entorpecen e instrumentalizan la cultura, los planes educativos e incluso las lenguas. Destinan grandes cantidades de dinero a la cultura, pero sólo para alimentar la rueda que ellos hacen girar.

Prácticamente un mes después, el 11 de agosto de 2009, realizo *El Suicidio de la esperanza* en Madrid. Siguiendo el patrón de la anterior acción, a las once de la mañana, coloco una soga alrededor del cuello a la estatua situada en la calle de la Almudena de la capital¹⁷³.



Fig. 85. *El suicidio de la esperanza*, 11 de agosto de 2009.

En esta ocasión incido sobre el sentimiento de hartazgo y desesperación que viven muchas personas en este país. Un hombre anónimo con una soga atada al cuello, representado por una escultura de bronce, contempla el

¹⁷³ Obra titulada *El vecino curioso*, 1999, del escultor Salvador Fernández-Oliva (Madrid, 1960).

horizonte con la mirada perdida frente a las ruinas del ábside de Nuestra Señora del la Almudena.

Esta obra es un símbolo de todos nosotros. De todas las personas anónimas que miran con inquietud al futuro y al futuro de sus hijos. Con este trabajo me cuestiono que nos aguarda. Tras sufrir una grave crisis económica, hemos vivido unos meses rodeados de cierta esperanza, en el que se oían voces de cambio, pero parece que era un espejismo. En realidad solo estamos esperando a que pase la tormenta, para que siga todo igual.

Aunque personalmente me sentí muy satisfecho, fue un rotundo fracaso en cuanto a prensa. Apenas un par de medios se hicieron eco. Una parte vital de una acción es que tenga repercusión mediática.

El Suicidio de la esperanza no deja de ser uno de los primeros ensayos y adolece de cierta inocencia, pero este toque de atención me ayudó de cara a futuros proyectos. Cuando tocas temas políticos, siempre es un proceso espinoso, hay que saber muy bien cómo y a quién dirigirse¹⁷⁴.

Aprendimos la lección. El siguiente trabajo fue *Exposición efímera I*, el 27 de abril de 2010. En esta ocasión nos cubrimos mejor las espaldas y antes de la acción enviamos un comunicado de prensa para ir creando expectación, pero sin desvelar ningún dato. Todo el proceso fue mucho más elaborado y maduro.

En esta acción artística dispuse una obra en plena calle, a la vista y alcance de todos, la Plaza de Félix Sáenz, en el centro de Málaga. La pieza permaneció expuesta durante cinco horas, de ocho de la mañana a una de

¹⁷⁴ Los medios no se mojan políticamente, a no ser que les interese tu discurso, entonces se sirven de él para redundar en su línea política. En este caso era una crítica general, no servía de arma arrojada contra nadie. En España gobernaba José Luis Rodríguez Zapatero, así que los medios de izquierdas no iban a darle cobertura a este proyecto. Además el título podía dar lugar a confusión, al llamarlo *El Suicidio de la esperanza* y llevar a cabo la acción en Madrid, podía parecer que hacía alusión a Esperanza Aguirre, que entonces presidía la Comunidad de Madrid, así que la prensa de derechas tampoco tenía especial interés en darle cobertura.

la tarde. La obra estaba colgada en la pared y tenía una cartela, como en cualquier exposición.

El lugar no fue desvelado hasta el último momento, para no manipular la experiencia del público, quería que quien se topara con mi obra fuese con la mirada limpia, para establecer un dialogo directo y sincero, sin condicionantes.

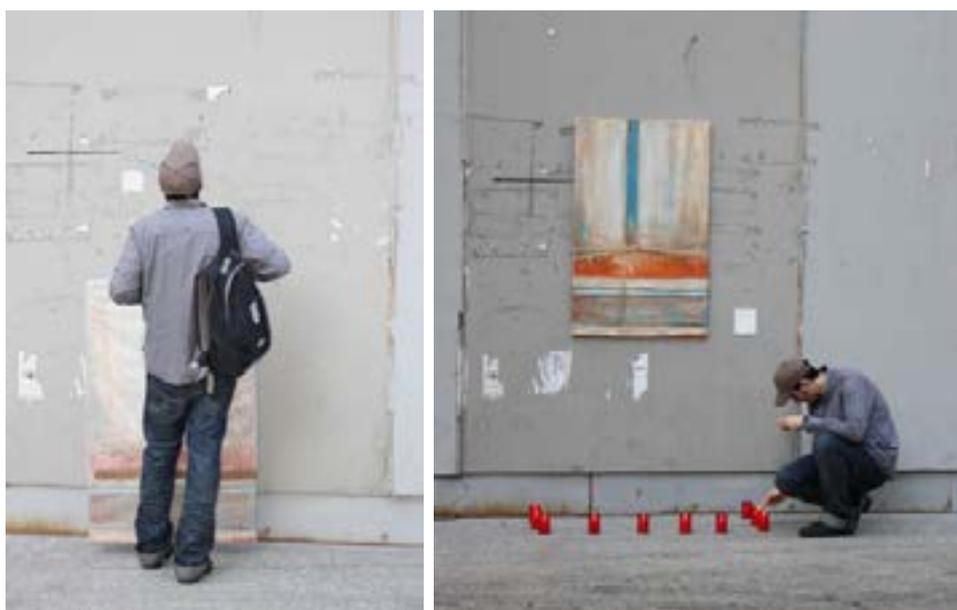


Fig. 86. Dos momentos de *Exposición efímera I*, el 27 de abril de 2010.

La obra elegida fue *Crucifixi Stigmata Sacrae*¹⁷⁵ (técnica mixta y collage sobre tela, 116 x 73 cm, 2010), una pieza hecha expresamente para este proyecto perteneciente a la serie *Crucifixión*. El espacio estaba delimitado mediante una barrera psicológica formada por diez velas en el suelo (diez velones votivos rojos¹⁷⁶). Que le daban a toda la acción un tinte sacro muy acorde con la temática de la pieza y mi universo teñido de espiritualidad.

¹⁷⁵ El título de la obra, *Crucifixi Stigmata Sacrae*, lo obtengo de un libro de Alphonso Paleotti y Daniele Mallonio *Iesu Christi Crucifixi Stigmata Sacrae Sindone Impressa*, publicado en Venecia, en 1606, a modo de compendio erudito y arqueológico sobre las lesiones e instrumentos de tortura de la Pasión.

¹⁷⁶ Esos velones rojos los he empleado en diferentes *performances* a partir de esta acción. Me gusta utilizar siempre los mismos elementos para irles sumando significados.

Para ir registrando la evolución de la acción y documentar todo el proceso sin ser visto, tenía una cámara dispuesta sobre un trípode a varios metros. Cada media hora me acercaba e iba apagando una vela. Mi ayudante fotografiaba la escena desde ese punto.



Fig. 87. *Exposición efímera I*, 27 de abril de 2010.

Mi intención era ver la reacción de la gente al encontrarse una obra de arte en la calle, en un lugar inesperado. Quería que mi obra se comunicase directamente con la ciudad, medir el grado de aceptación y respeto de los viandantes. Y a la vez plantear una reflexión, ¿el valor de una obra de arte lo determina su contexto?

En todo este proyecto subyace esta pregunta. Si una pieza está en un museo, en un centro de arte o en una buena galería, el público, la crítica y la prensa la acepta sin rechistar. Yo hago que desaparezca ese contexto que tergiversa la percepción. El contexto de mis obras dentro de este proyecto es la propia ciudad.

Mi propósito era realizar nuevas “exposiciones efímeras” en diversas ciudades, por eso denominé a este proyecto *Exposición efímera I*. Pero tuve que relegarlo ya que se cruzó con ímpetu el proyecto *Metamorfosis*. La idea

para *Metamorfosis* la tenía desde hacía tiempo, pero no podía realizarla hasta encontrar a la persona adecuada y apareció en este momento.

4.3. Construyendo un universo. Antecedentes conceptuales.

Metamorfosis no es una ocurrencia o una idea casual, mi obra artística siempre ha sido producto de mi evolución personal. Más que un trabajo es un estado interior, que se ha ido construyendo a lo largo de los años. Ya hemos visto algunos proyectos donde se vislumbran aspectos de este proyecto o que puede considerarse claramente antecedentes del mismo. Pero donde realmente se percibe esta evolución es a través de mis series pictóricas.

A) *Retratos del Alma* (2003-2005).



Fig. 88. *Bailarina*, acrílico y carboncillo sobre lienzo, 100 x 81 cm, 2004.

Fig. 89. *Al final te amaré con todas mis fuerzas*, acrílico, spray y carboncillo sobre lienzo, 100 x 73 cm, 2005.

Retratos del Alma es la primera serie cerrada que realizo con una unidad y con una dinámica de trabajo intensa, en total rondará las treinta obras. Hasta ese momento había hecho ensayos individuales, pruebas sueltas y muchos dibujos, miles de ellos. Pintaba y dibujaba cuando el tiempo y las circunstancias me lo permitían, a partir del 2003 todo cambia, el resto de actividades pasan a un segundo plano. El arte se ha cobrado su precio.

La chispa se prende en un momento personalmente duro. Por fortuna, el arte me sirve de refugio y me ayuda a renacer. A través del pincel expulso de mí la rabia, la impotencia, la tristeza, y poco a poco esa energía negativa que me ahoga va transformándose en esperanza y me permite ver el mundo con una mirada más pura.

Hace tiempo anhelaba ser uno más y durante años luche por serlo. Luché hasta que una puñalada fría y silenciosa, de quien menos me los esperaba, me hizo cambiar de rumbo. Sin saber aún porqué, el capitán de mi barco me ató de pies y manos, y me arrancó el futuro justo antes de ser presente. Y aunque podía gritar no lo hice, me quedé callado mirando como subía la marea y borraba todo lo que había escrito en la arena durante años.

Tengo miles de palabras para jugar con ellas y sin embargo sólo se me ocurre pintar. Siento una felicidad y un placer difícil de describir cuando me libero en mi ritual artístico. En el suelo, con puertas y persianas cerradas, rodeado por el fino y ondulado aroma del incienso y envuelto en una música hipnótica y repetitiva, me libero, se abre la compuerta de mi ser y salen de mí formas y más formas. En un torrente inconsciente y primario, que no soy capaz de dirigir, mi alma queda al descubierto.

B) *Crucifixión* color y otras variantes (2006-2009).

Las primeras obras de la serie *Crucifixión* y los ensayos previos fueron composiciones bastante barrocas con colores vivos (rojos, azules, tierras). Venía de un trabajo muy expresionista (*Retratos del alma*), en el que el gesto y la paleta cromática jugaba un papel muy importante.

No sabía a dónde me iba a llevar esta nueva vía de experimentación abierta, alejada totalmente del dibujo que hasta ahora había sido mi principal caballo de batalla. Ni siquiera recuerdo porque usé por primera vez una cuerda en una obra.

Trabajando con intensidad, poco a poco fui depurando la línea hacia un camino más espiritual, estaba buscando la sencillez y la pureza sin ser conciente al principio de ello. Las explicaciones siempre son *a posteriori*, simplemente eran las obras que encajaban conmigo en aquel momento de renacida espiritualidad, en el que comenzaba a entender la vida de otro modo.



Fig. 90. *Crucifixión 04*, técnica mixta y collage sobre madera, 73 x 60 cm, 2007.

Fig. 91. *Crucifixión con madera I*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2008.

El color nunca desapareció por completo. El camino ha sido de ida y vuelta, con tropiezos y arrepentimientos. Mis cuadros son el reflejo de un proceso de búsqueda interior (que afecta al plano vital, al espiritual y al artístico), un camino que a veces se manifiesta de un modo más puro, espiritual y ascético, y otras veces es más tortuoso, espinoso y difícil. Son las dos caras de la misma moneda.

C) *Crucifixión* (2006-2015)

Crucifixión es una serie teñida de espiritualidad, fruto de un largo periodo de maduración de casi diez años. Es la más conocida de mis series pictóricas, entre otras cosas por que el trabajo anterior nunca vio la luz.

Está compuesta por unas cuarenta obras, principalmente lienzos, pero también hay algunas esculturas. Durante este tiempo he mostrado muy pocos trabajos en público¹⁷⁷, y mi obra, ha ido evolucionando de la figuración a la abstracción y del trazó a la materia.



Fig. 92. *Crucifixión 17*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2008.

Fig. 93. *Crucifixión 19*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2008.

Como todo mi trabajo plantea una reflexión, en la que la búsqueda de la armonía compositiva y cromática, es una simple metáfora de una búsqueda interior más importante y necesaria. El ser humano está falto de valores, vacío, camina a la deriva en busca de una inmensa mentira. El hombre es absurdo, desde pequeño todo está orientado para que de adulto se embarque en una aventura en busca de la infelicidad. Hemos construido una sociedad de desgraciados a pesar de tenerlo todo, porque siempre ambicionamos más.

¹⁷⁷ La primera exposición como tal la realizo en la sala de exposiciones del Centro Europeo de Empresas e Innovación (CEEI) de Málaga, entre el 27 de mayo al 30 de junio de 2010, se titula *Per Signum Crucis*. Tardé mucho en querer exhibir públicamente mi trabajo, prefería seguir investigando y avanzando. Anteriormente, solo había participado en una muestra colectiva en 2005, en la Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad de Málaga, fruto de la obra que me adquirieron en 2003. Y mostrado algunas pinturas de la serie *Retratos de Alma* en internet, a través de *Homines.com*.

Contra la opulencia mi obra propone austeridad, una austeridad que se traduce en el lienzo reduciendo los elementos al mínimo. Estoy interesado en lo sencillo, en la pureza, intento que la arquitectura compositiva de la obra se sostenga utilizando los elementos mínimos. Las cuerdas, como mi principal seña de identidad y unas pocas tonalidades. Voy quitando todo lo superficial, los adornos innecesarios, hasta dejar, por así decirlo, el esqueleto, para intentar llegar a la esencia lo más pura posible.

Mi obra reacciona contra las cosas absurdas que perseguimos y los males innecesarios que causamos o no evitamos para conseguirlas. Es un grito interior que me reconforta y me da paz. Pero esto es la parte personal de mi trabajo, cada persona puede sentir cosas diferentes. Mi trabajo fundamentalmente es una metáfora de la sencillez de la vida, evidencia que lo esencial son pocas cosas. Los adornos innecesarios son el problema, el mundo de vanidades que elegimos voluntariamente es lo que nos atormenta y por lo que atormentamos a nuestro entorno. Esto es lo que intento traducir en mi obra, la simplicidad de los elementos que utilizo, dejo fuera todo elemento conceptual añadido, solo existe el hecho de mirar y de sentir, sólo existe el momento estético.

D) *Roma* (2009-2010)

Roma es una serie iniciada en julio de 2009¹⁷⁸, el germen de este trabajo surge tras mi tercer viaje a Roma el verano de 2008. Es una evolución de la serie *Crucifixión*, igualmente protagonizada por motivos cruciformes pero impregnada de un fuerte aroma arquitectónico.

Empleo la tela "desnuda", sin imprimación, y a diferencia de la serie *Crucifixión*, que la mayoría no llevan firma, las diez obras que conforman esta pequeña serie van firmadas con carboncillo negro en el margen inferior derecho.

¹⁷⁸ Como las cuatro series anteriores, ha sido completamente realizada en el estudio de Torremolinos, Málaga.

Es una serie cerrada, una vía de investigación, que tiene su influencia también en *Metamorfosis*. En este momento estoy trabajando con telas sin ninguna imprimación, cuando decido hacer el saco o capucha para cubrirle el rostro a los modelos durante las *performance*, tomo esta tela de lino que tengo en el estudio para elaborarlo. La cuerda y la cruz provienen de *Crucifixión*, el saco de *Roma*.



Fig. 94. *Roma I*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2009.

Fig. 95. *Roma II*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2009.

Formalmente estas obras están inspiradas en Roma y en su arquitectura, en la belleza madura y envejecida de sus edificaciones. Parto de esa base como fuente de inspiración, pero no reproduzco nada concreto.

En la clave espiritual en la que me muevo en mi trabajo, *Crucifixión* refleja, en líneas generales, una espiritualidad más divina, inmaterial, de sentimiento puro y transparente, casi perfecta. Y *Roma* indaga en una espiritualidad más mundana con sus imperfecciones, construida por el hombre, con parches, manchas, errores y tropiezos.

La serie ve la luz públicamente en la exposición *Roma est principium omnium* llevada a cabo en el Convento de San Antonio de Montefrío

(Granada), del 16 de julio al 21 de agosto de 2011. Esta es la única ocasión en la que la he expuesto en conjunto¹⁷⁹ y accedo a ello por las especiales características del espacio. Un convento de finales del siglo XVIII, en el que se instaló una comunidad de franciscanos observantes.

¹⁷⁹ Unos meses antes, en la acción *Autorretrato (Metamorfosis VII)*, realizada el 17 de marzo de 2011 en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, mostré durante una hora algunas obras de la serie *Roma* junto a otras de la serie *Crucifixión*.

4.4. Apéndice. Breve historia de un proyecto. Origen y desarrollo del portal de arte y cultura *Homines.com*.

Homines.com Portal de Arte y Cultura representa un modo distinto de transitar por internet, cocinado a fuego lento. Un trabajo manual y humano, pensado y medido, sin atajos. Que se ha desarrollado bajo la mirada de las dos personas que fundamos y hemos dirigido en diferentes momentos el proyecto: Susana Hermoso-Espinosa García, su actual directora, y yo.



Fig. 96. Portada de *Homines.com*, 17 de septiembre de 2015.

Homines.com es un proyecto que tiene su origen en 2002 y que en 2004 adquirió la forma actual. Apostamos hace más de diez años, cuando poca gente se aventuraba, sobre todo en el mundo académico, a difundir la cultura en un formato digital, gratuito y accesible para todo el mundo a través de internet. Y en esa línea seguimos trabajando, sin que la tecnología nos someta, nuestra prioridad siempre ha sido el contenido.

Echando un vistazo rápido a nuestro entorno, saltan a la vista las diferencias. Actualmente la tecnología lo impregna todo, el mundo se ha

hecho ligero y parece embriagado por la fiebre de la constante renovación. Usar y tirar es la consigna. Lo que hoy es tendencia mañana está obsoleto. Sentimos discrepar. Ni somos ni pretendemos ser el portal de arte más dinámico, ni tecnológicamente más puntero. Pero si somos uno de los más longevos, fuertes y rigurosos en lengua castellana. *Homines.com* es un proyecto donde no vale ni cabe todo, hablamos en términos de historia del arte, de Cultura con mayúsculas, no de modas.

El origen de este proyecto se remonta a 2002 y desde entonces ha ido tomando diversas formas. Nuestra primera incursión en el mundo editorial se materializó a finales de noviembre de ese año, fecha en la que creamos la revista digital de arte y cultura *TramVia*, un proyecto que duró hasta abril de 2003¹⁸⁰.

*TramVia*¹⁸¹ se planteó como una revista mensual de arte, un espacio en el que dábamos cabida a todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales. Este proyecto mutó en otro más ambicioso y complejo que mantenía el mismo nombre y a la mayoría de sus colaboradores, pero que pasaba de revista a portal, englobando una mayor cantidad de contenidos. *TramVia.com Portal de Arte y Cultura*, tuvo una duración aproximada de un año, desde abril de 2003 hasta mayo de 2004, a través de la página web www.tramvia.com.

Fue un proyecto con mucho éxito y bastante repercusión, tanto nacional como internacional, pero lo dimos por terminado cuando uno de sus fundadores, que gestionaba la parte técnica, decidió apearse del mundo editorial.

¹⁸⁰ Se editaron cuatro números de la revista o líneas, que era como se denominaban, este proyecto estaba dirigido por mí.

¹⁸¹ *TramVia*, es un vocablo italiano que significa, como es previsible, tranvía. El porqué de este nombre es aparentemente sencillo, a la gran mayoría de los que participamos en la primera edición, nos unía un lazo especial con Roma y sus tranvías. Y esto es lo que debió pensar Susana Hermoso-Espinosa, cuando bautizó a la revista con ese nombre.

Debido a la nueva situación, acordamos una ruptura amistosa, por la que decidimos no continuar con el antiguo portal. Un tercio de *TramVia* se diluía, pero los dos fundadores, Susana Hermoso-Espinosa (Redactora jefe y coordinadora de Secciones), y yo (Director de contenidos y publicaciones), continuábamos apoyando el proyecto.

TramVia se quedaba sin continente, pero conservaba todos los contenidos y a todos los colaboradores, así como una agenda repleta de contactos y abundante material en la redacción, listo para ser publicado. Era sólo cuestión de tiempo, en dos o tres días la redacción en pleno de *TramVia* ya estaba trabajando bajo el nuevo nombre, *Homines*, y en poco más de un mes inauguramos el portal.

Homines.com Portal de Arte y Cultura, que desde entonces puede visitarse en la web www.homines.com, inició su andadura en mayo de 2004 y sigue trabajando en la actualidad a pleno rendimiento siendo uno de los portales de arte más fuertes en lengua castellana del mundo.

¿Por qué *Homines*? *Homines*, significa hombres en latín, haciendo alusión a la especie humana en su conjunto. Un nombre que se adecua perfectamente al espíritu de respeto, solidaridad y tolerancia que queremos imprimir al portal. *Homines.com* está planteado como un punto de encuentro para creadores, aficionados y teóricos. Un gran espacio abierto para poder compartir ideas, proyectos y pensamientos.

Con una filosofía de difusión y promoción del arte y la cultura, y una vocación internacional, *Homines.com* se ha posicionado durante mucho tiempo como uno de los proyectos culturales independientes más fuertes del panorama actual. Concebido como una gran enciclopedia viva, en el que se suman diariamente nuevos contenidos, llegados de todos los rincones del mundo.

Pero junto a la publicación de este material, estructurado en diferentes secciones en las que se analizan todas las épocas y todos los estilos artísticos, hemos procurado tomarle el pulso al momento artístico y cultural

actual a través de espacios dedicados a la difusión de noticias, exposiciones, concursos y otros eventos relacionados con el mundo del arte, la cultura y la creación.

Una de las ideas que tuvimos muy claras desde el principio era que la difusión y la repercusión que tiene un artículo en internet, es muy complejo que lo logre un texto en una revista en papel y mucho menos una revista académica que suele tener un público muy reducido¹⁸². Apostamos por internet y defendimos que la credibilidad de un artículo no depende del soporte, sino del autor y del rigor del medio en el que se publica, y el tiempo nos ha dado la razón.

Actualmente cuesta encontrar una revista que no esté volcada en internet, y es raro quien escribe un texto en una publicación periódica en papel, ya sea una revista o un medio de prensa, que no publique a la vez ese mismo texto en un blog personal, si el medio no lo sube a internet. La mayoría de personas en nuestra sociedad, acceden a la información introduciendo un término en un buscador y consultan lo que éste les ofrece. Estamos en un mundo global, conectado permanentemente, y obviar el potencial de la red ya no es una opción plausible, sencillamente lo que no está en internet no existe.

Con el tiempo se han ido superando los prejuicios acerca de las diferencias entre publicaciones *on line* y papel. Los criterios actuales han evolucionado, pero hace diez años esta visión no era tan abierta, y costaba que un medio digital fuese considerado por la comunidad científica un instrumento riguroso. Con esfuerzo y una clara voluntad en este sentido, logramos que esto cambiara y desde el principio fuimos considerados una vía más de consulta especializada y formal.

Otro paso más para dar rigurosidad a nuestro proyecto era dotarlo de ISSN, pero para ello debía ser una publicación periódica, y un portal no lo es, ya

¹⁸² Actualmente con plataformas como *Dialnet* (<http://dialnet.unirioja.es>), se ha solventado en parte este problema, aunque los usuarios de esta hemeroteca digital suelen tener un perfil muy concreto.

que sus contenidos se van sumando conforme el equipo de redacción los va aceptando.

Bajo esta premisa, prácticamente en paralelo a *Homines.com*, en noviembre de 2004, creamos *SUMA Revista Científica de Estudios Histórico-artísticos*¹⁸³. Una publicación digital con depósito legal MA-1438-2004 e ISSN 1698-5869, de la que se publicaron cinco números, el último en marzo de 2007.

Fuimos creciendo con el desarrollo de la tecnología, hasta ese momento no se concebía una revista digital enteramente en internet sin un soporte más tangible, y teníamos que editarla también en CD-ROM. Este fue un primer ensayo que desembocó en la creación del *Boletín de arte de Homines.com*¹⁸⁴ una publicación electrónica periódica con ISSN 1989-1164, enteramente en internet. Su primer número fue en octubre de 2007, y hasta el momento se han publicado veinticinco números, el último en julio de 2015.

En nuestro afán por ampliar fronteras y llegar a todo aquel que le interese el mundo del arte y la cultura, en abril de 2013 creamos una nueva plataforma, *Anotaciones de Arte*¹⁸⁵, un blog perteneciente a *Homines.com* y especializado en arte actual.

Nuestro objetivo siempre ha sido fomentar y difundir la cultura. Desde la fundación del proyecto trabajamos para poder llegar a todas las personas que, de una manera u otra, quieran saber o estén interesadas en conocer y aprender todo aquello que la Cultura nos puede enseñar. Para ello incluso no hemos dudado en trascender los límites del propio portal, como ya

¹⁸³ *SUMA Revista Científica de Estudios Histórico-artísticos*.

<<http://www.sumagestion.com/revista>> [Consulta: 17 de septiembre de 2015].

¹⁸⁴ HOMINES.COM. *Boletín de Arte*.

<<http://www.homines.com/boletin>> [Consulta: 17 de septiembre de 2015].

¹⁸⁵ ANOTACIONES DE ARTE.

<<http://www.anotacionesdearte.com>> [Consulta: 17 de septiembre de 2015].

hemos mencionando al hablar de *Proyecto Homines*, emprendiendo varias iniciativas artísticas con tintes sociales.

Nuestros planes de futuro son sencillos. Seguiremos caminando con un proyecto que da vértigo y con el que disfrutamos día a día capitaneándolo desde un camarote con vistas al mar mediterráneo. Sin prisa vamos dando pasos, no tenemos más meta que seguir creciendo y que *Homines.com* sea una experiencia enriquecedora y divertida para quienes lo hacemos, con el permiso de todos aquellos que tienen a bien visitarnos, varios miles cada día.

Homines.com es un proyecto de autor, con nombre y apellido. Navegamos a contracorriente, nos sentimos muy alejados de las factorías de cultura *light* para el consumo generalizado. Nosotros queremos errar y que se ría de nosotros el destino.

Me imagino a *Homines.com* como un poderoso barco hecho de esfuerzo e ilusión, que se abre paso entre la bruma cada vez más espesa de esta sociedad. Una extensa embarcación de madera que cruje con cada investida pero que no se deja doblegar. Una nave bicéfala que zarpó hace años en busca de la cultura y que sólo atracará en el puerto el día de su desguace.

5. El universo de *Metamorfosis*.



5.1. Orígenes e influencias.

Este sin duda es el capítulo más íntimo de todos lo que contiene este estudio. Lo hago por honestidad, me desnudo y desnudo a mi entorno porque creo que es imprescindible para entender mi trabajo. Y aunque estoy convencido de su valor, hacerlo me causa cierta vergüenza.

Mi trabajo artístico refleja claramente un camino de desarrollo espiritual, todo lo demás son aderezos, símbolos y circunstancias más o menos buscadas. Surge espontáneamente, poco a poco, cimentándose prácticamente en un solar vacío.

No provengo de una familia religiosa, mi interés por la espiritualidad es muy tardío. Mis padres son ateos, por tanto he crecido en un entorno sin ese componente. No es que fueran antirreligiosos, simplemente no eran nada. Recibí una educación con buenos valores, pero sin la menor referencia religiosa, por lo que me convertí en un total analfabeto en esta materia.

Hasta la edad adulta no he frecuentado iglesias, ni templos de cualquier otra clase, ni siquiera había ido ni una sola vez a misa. No he hecho la comunión y nunca fui a clases de religión, ni en el colegio ni en el instituto¹⁸⁶.

Mi acceso a cualquier información sobre materia religiosa ha sido autodidacta y hasta "clandestina" en mi niñez. Recuerdo la primera vez que aprendí a santiguarme, mi abuela materna (la *yaya* Roser), me enseñaba a rezar a escondidas de mis padres, de un modo secreto, en mi habitación de Vic, con la puerta cerrada. Era una forma de orar básica pero muy sincera, sin adornos, adecuada a un niño de cuatro o cinco años. Esa oración, ese esfuerzo por enseñarme a comunicarme con Dios, me abrió una puerta que

¹⁸⁶ Esa carencia, la noté especialmente en la universidad, cada vez que veía una obra de temática religiosa, al estudiar Historia del Arte. Solventé como pude esa ausencia en aquellos años (1996-2000), completando por mi cuenta algunas piezas del puzzle, pero sólo las justas para defenderme, sin entrar en significaciones profundas.

no se ha vuelto a cerrar. Y desde entonces, siempre que he sentido la necesidad, he recurrido a esas primeras enseñanzas de mi abuela.

Ella junto a mi abuelo materno (el *avi* Jaume), siempre fueron unas personas muy especiales para mí, aunque conviví poco tiempo con ellos, me enseñaron que la bondad no era una palabra sino una acción. Los tomé como ejemplo y me han hecho transitar por la vida con una brújula moral muy clara. Creo que "soy, en el buen sentido de la palabra, bueno", al modo del poema *Retrato* de Antonio Machado¹⁸⁷.

Aunque no todo es aprendido, en la filosofía que impregno a mis obras, hay muchas cosas innatas. Desde muy pequeño me he sentido diferente, pero no esa clase de diferencia que te estigmatiza y te margina. He sido un niño muy feliz, pero sin ningún interés en ser parte del grupo. Normalmente he sido bienvenido porque no he querido estar. Muy resumidamente, era como un adulto en un cuerpo de niño que se sentía fuera de lugar, extremadamente responsable, organizado y amante de la soledad.

Desde que recuerdo, he observado el mundo desde fuera, con una fuerte conciencia individual, como si viera una obra de teatro, en la que de vez en cuando me toca participar (no siempre de buena gana).

A la vez, he sentido siempre una conexión muy fuerte con la naturaleza y un profundo amor por los animales. E incluso, aunque las personas como grupo o conjunto nunca me han atraído demasiado, con el ser humano como individualidad siempre he conectado más profundamente que la mayoría. Empatizando inevitablemente con sus emociones e incluso adelantándome a veces a sus reacciones. Soy una persona muy sensible y sensitiva.

Por supervivencia, con los años me fui construyendo un disfraz o armadura que me protegía y me hacía menos vulnerable. Pero que también me hizo separarme de mi verdadero yo. Aunque nunca he percibido la existencia

¹⁸⁷ El poema *Retrato* de Antonio Machado (1875-1939) aparece por primera vez en *El Liberal*, 1 de febrero de 1908. Más tarde, lo incluye en *Campos de Castilla*, Renacimiento, Madrid, 1912. MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, p.41.

humana como el transcurrir primario, que es para muchos, y siempre he creído que después de esta vida hay algo. Adopté un modo de vida más materialista y superficial, acorde con los patrones de nuestra sociedad.

Disfrutaba con el humo y los artificios como el que más, hasta que un hecho desgraciado me dio una lección. Cuando tenía veinte años después de estar por la noche con unos amigos tuve un accidente a las seis o siete de la mañana. Llovía, tomé una curva demasiado rápido y el coche no me respondió. Me empotré contra el muro de una casa. Recuerdo un golpe muy fuerte, un golpe seco, mi coche quedó destrozado pero yo apenas me hice daño, salvo unas cuantas magulladuras producidas por el impacto. Fue casi un milagro.

Horas después, ya en mi casa, con el susto todavía en el cuerpo, me llamaron por teléfono para decirme que dos buenos amigos habían tenido un accidente de tráfico y habían fallecido. Estuve con ellos esa misma noche. Minutos antes o después de mi accidente ellos murieron en otro.

Recuerdo el entierro de uno de ellos. Estaba conmocionando, mientras observaba en silencio el enorme sufrimiento que había producido su prematura pérdida, me asaltó una sensación muy dura y contradictoria. Me sentía como en una película, era como ver mi propio entierro.

Aún me causa dolor recordarlo, pero superada la tristeza, comencé a ver la vida de otro modo. La muerte de mis amigos me marcó, pero a la vez me sentí profundamente agradecido por tener una segunda oportunidad, estaba en deuda con la vida. Recuerdo la mañana siguiente mirando el cielo, me resulto más azul y bonito que nunca. Tras años escondida, volvió a aflorar mi parte más sensible.

Este hecho horrible, allanó el camino para el cambio. Pero mi metamorfosis no se produjo, hasta unos meses más tarde, hasta que fui a Roma. En el

año 2000¹⁸⁸ conocí a Susana, mi mujer, y la armadura comenzó a resquebrajarse. Volví a ver la bondad, como hacía años que no la veía, y no pude evitar bajar la guardia y volver poco a poco a desprenderme del disfraz. Desde entonces hemos estado juntos.

Un poco más tarde, hacía el 2002 y 2003, se despertó mi interés por la espiritualidad gracias a Remedios¹⁸⁹, otra gran figura en mi cambio personal, y comencé a volcarme en la lectura y la investigación.

Fue una persona determinante en mi vida, la única con la que he podido debatir de temas espirituales sin ningún complejo, extremadamente inteligente, muy religiosa, pero con una mente abierta y moderna. Un ser especial, cargado de bondad. Nunca me impuso su pensamiento y simplemente estaba ahí por si quería hablar, con total humildad pero con gran conocimiento. Su pérdida, en 2014, me afectó muchísimo.

Compartimos diversas lecturas y me regaló varios libros. Uno de los primeros fue una novela muy conocida de J.J. Benítez, *Caballo de Troya*¹⁹⁰. Un gesto aparentemente inocente, pero que me cambió, ya que llegó en el momento justo. Más allá de la ficción literaria sentí una gran curiosidad por la figura de Jesús. Fue el pistoletazo de salida.

La ausencia total de conocimientos previos, me ayudó a ver sin condicionantes, con una mirada plenamente limpia, pura, sin prejuicios. Fue una gran suerte¹⁹¹. Si hubiese tenido formación religiosa mi experiencia se

¹⁸⁸ Becario del programa Sócrates-Erasmus en la Università La Sapienza di Roma, Storia dell'Arte, desde septiembre 2000 a junio 2001.

¹⁸⁹ Remedios García Rodríguez, la madre de Susana Hermoso-Espinosa. Fue una mujer con una amplia formación, Profesora de Educación, Licenciada por la Universidad Complutense de Madrid (1968), Licenciada en Psicología por la Universidad Pontificia de Salamanca (1969), Master en Psicología por la UNED de Madrid (2000). Inspectora de Educación en las Autonomías del País Vasco y Andalucía desde 1980.

¹⁹⁰ BENÍTEZ, J. J.: *Jerusalén: Caballo de Troya 1*. Planeta, Barcelona, 2001.

¹⁹¹ Haber crecido en una familia no religiosa, ha sido fundamental para mi desarrollo espiritual. No he tenido que contentar a nadie, ni he actuado por inercia, en ningún momento

hubiera visto adulterada y no habría podido avanzar con la libertad que lo he hecho. A raíz de este primer encuentro, me interesé por el *Nuevo Testamento*, lo he leído y analizado varias veces intentando destilar el mensaje. A cada lectura podía acceder a una capa más profunda de conocimiento, buscando el germen de una espiritualidad veraz y pura, alejada de la religiosidad folclórica colectiva.



Fig. 97. Proyecto *Orden y Caos*, Art Jaén, Museo Provincial de Jaén, 2014.

Con los años he seguido ahondando y aprendiendo sobre este y otros temas espirituales. Avanzando a mí ritmo y sin ninguna pretensión. A veces con lecturas más básicas y otras con textos más complejos y técnicos. Un libro me llevaba a otro. Me he dejado guiar, sin oponerme, y la vida me ha ido sorprendiendo.

En mi trabajo aparecen referencias de textos bíblicos, sobre todo del *Nuevo Testamento*, como ya he mencionado, con un especial peso del Evangelio de Juan; influencias del cristianismo místico de San Juan de la Cruz y Santa teresa de Jesús; junto a una amalgama de conceptos provenientes del gnosticismo cristiano, evangelios apócrifos, Santo Tomás de Aquino,

me he conformado con quedarme en la anécdota y el ritual. Ha sido algo íntimo y voluntario, si no creía sinceramente todo el proceso carecía de sentido.

alquimia, escritos herméticos, la cábala, metafísica, textos budistas, la mística sufí y un largo etcétera. Llevo años indagando y recopilando información, he investigado en multitud de fuentes¹⁹², y aunque muchas empleen un vocabulario aparentemente impenetrable, para disuadir a los no iniciados, cuando te familiarizas con este lenguaje, te das cuenta que buscan lo mismo y manejan los mismos conceptos.

Para descorrer el velo, me he dedicado a buscar equivalencias entre diferentes religiones y corrientes espirituales, buscando la esencia pura escondida. Por ejemplo, la mayoría de tradiciones manejan un concepto de trinidad con significaciones semejantes para cada elemento, por citar algunos: sol, mercurio, luna; oro, mercurio, plata; Osiris, Horus, Isis; azufre, mercurio, sal; espíritu, alma, cuerpo; nous, logos, matriz; Padre, Hijo y Espíritu Santo, etc. Pero más allá de las palabras, lo que me atrae es su sentido práctico. La aplicación en el ser humano, emprendiendo dentro de nuestra doble naturaleza (espiritual y material), el camino de perfeccionamiento interior.

Desde mi punto de vista, la común división en esta materia entre exotérico (accesible para cualquiera), y esotérico (oculto, reservado, para una minoría de iniciados), conduce al error y al desarrollo del ego. Lo cual impide finalmente cualquier progreso espiritual real.

El centro de las tradiciones no se halla en el esoterismo hermético y elitista de grupos cerrados, sino en la mística abierta a cualquiera. Una mística práctica y pura, a pie de calle. Me interesa la experiencia espiritual diaria, un estilo de vida, que ve el lugar por excelencia del misterio en lo cotidiano, en lo pequeño, en lo sencillo. Una forma de entender el cambio global como la suma de cambios individuales. Una metamorfosis íntima y silenciosa que todos podemos emprender.

¹⁹² En el último punto de este capítulo, incluyo una relación de bibliografía, ordenada por años, relacionada con esta temática. Es una parte de mi biblioteca, al menos la que conservo a día de hoy. A estos textos habría que añadir las consultas y lecturas en internet, muy numerosas, y los libros que no son de mi propiedad.

En base a estas indagaciones y mis experiencias personales, he construido un universo que hasta ahora sólo había compartido de una forma artística, plasmándolo de un modo bastante simbólico. Mi obra siempre ha estado enfocada hacia esos temas, series como *Retratos del alma*, *Crucifixión*, *Roma* o *Metamorfosis* me han servido para expresar en imágenes mi evolución interna.

Además de esta línea, que podríamos calificar como más mística, mi interés por la espiritualidad también se ha centrado, en los últimos cuatro años, en los beneficios que pueda aportar para la salud, a raíz de un problema personal. A día de hoy sería complicado entender mi temperamento sin este hecho, que ha afectado de lleno al proyecto *Metamorfosis*¹⁹³.

En 2011 me detectaron una enfermedad degenerativa e incurable en los riñones, nefropatía IgA, que empeoraba mi calidad de vida notablemente. En muy poco tiempo mi función renal había disminuido un 50%. Esa noticia puso patas arriba mi vida, cambió mi escala de prioridades, condicionaba mi alimentación, mis relaciones sociales, me sentía sin energía, apagado. Esta situación me robó en cierta medida la alegría y por un tiempo me torné irritable y malhumorado.

Sentí como si un segundo reloj de arena hubiera iniciado una cuenta atrás, más rápido que el de la propia vida. Pero tras superar los primeros momentos de lógico desconcierto, sufrimiento y tristeza, me negué a ese resultado. Y comencé a bucear en todo ese universo que estaba manejando desde hacía años, en busca de una vía alternativa de curación.

En todas las tradiciones espirituales hay una vertiente de sanación, a través de una energía o fuerza presente en el universo o de naturaleza divina. Mirando textos de teología había leído varias cosas sobre pneumatología¹⁹⁴,

¹⁹³ Aunque cuando concebí *Metamorfosis* estaba sano, por tanto las ideas de base son completamente ajenas, mis problemas de salud surgieron muy pronto, justo en el momento en que comenzaba a desarrollar las primeras *performances*.

¹⁹⁴ La pneumatología o neumatología, es una rama de la teología que estudia el Espíritu Santo.

ya que uno de los dones del Espíritu Santo es el de curar¹⁹⁵. Sin ir más lejos, los apóstoles curaban con la imposición de manos por medio del Espíritu Santo¹⁹⁶.

Hurgando en esta fuerza vital o energía divina, me di cuenta que está presente en muchas culturas recibiendo diferentes nombres: los polinesios la llaman *Mana*; en la India se le denomina *Prana*; en hebreo es *Ruach*; los países islámico *Baraca* o *Barakah*; los indios iroqueses americanos, llaman *Orenda* a ese poder espiritual; y en China y Japón, los llaman *Chi* y *Ki*, respectivamente. Tal vez estas dos últimas sean las denominaciones más familiares para nosotros, debido a las artes marciales o la medicina tradicional china.

Interesado por estos fenómenos y tras practicar por mi cuenta, con la ayuda de algunos textos, busqué información sobre técnicas que trabajaran actualmente con la imposición de manos. Pronto di con el *Reiki*, una terapia alternativa japonesa, que personalmente me ha dado buenos resultados¹⁹⁷. He ido mejorando y mantengo a raya la enfermedad.

Durante este tiempo, he seguido indagando en la filosofía oriental y practico otras disciplinas que trabajan en beneficio de la salud. Entre ellas, el *pranayama*, el *chi kung*, la meditación y el *mindfulness*.

Esta circunstancia desfavorable me ha enseñado muchísimo y, sin duda, ha creado un estado mental nuevo que ha influido en mi trabajo.

¹⁹⁵ 1 CORINTIOS 12:9

¹⁹⁶ Salió Ananías, entró en la casa, le impuso las manos y dijo: "Hermano Saulo, el Señor Jesús, que se te apareció cuando venías por el camino, me ha enviado para que recobres la vista y seas lleno de Espíritu Santo". (Hechos 9:17)

Cuando Pablo les impuso las manos, vino sobre ellos el Espíritu Santo, y se pusieron a hablar lenguas extrañas y a profetizar. (Hechos 18:6)

Coincidió que el padre de Publio estaba en cama con fiebre y de disentería; Pablo entró a verlo y rezó, le impuso las manos y lo curó. (Hechos 28:8)

¹⁹⁷ Interesado por el *Reiki*, me matriculé en un curso del primer nivel impartido por la Federación Española de Reiki. Al comprobar su efectividad, estudié y profundicé en esta técnica, llegando al máximo nivel, el grado de maestro, en diciembre de 2012.

5.2. Embrutecidos por el entorno.

Metamorfosis son piezas que reflejan mi visión del mundo y, en particular, hablan de la relación del ser humano y la sociedad actual.

Ver como percibo nuestra sociedad, ayuda a entender porqué reacciono contra ella. Es un punto plenamente subjetivo, cualquiera de las opiniones que expreso a continuación son discutibles e incluso pueden estar completamente erradas. Pero eso ahora es secundario, lo que importa es que bajo esta óptica he construido mi trabajo.



Fig. 98. *Crucifixi Stigmata*, 16 de septiembre de 2011.

Vivimos en una sociedad con innumerables e innegables virtudes, con un potencial grandísimo, pero nuestra vida es demasiado superficial, fría y materialista. Tenemos de todo, pero cada vez nos faltan cosas más importantes.

Como indica el filósofo de origen coreano Byung-Chul (Seúl, 1959), "Los recientes desarrollos sociales y el cambio de estructura de la atención provocan que la sociedad humana se acerque cada vez más al salvajismo (...) Los logros culturales de la humanidad, a los que pertenece la filosofía,

se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda. Esta es reemplazada progresivamente por una forma de atención por completo distinta, la hiperatención ¹⁹⁸". Un modo de atención disperso, agitado y superficial, que picotea de todos lados sin profundizar en nada. Incompatible con el desarrollo profundo y con la espiritualidad.

Nuestro progreso aséptico y pragmático, nos aparta en gran medida del mundo invisible y, lo que es más complicado, de la bondad. Se puede decir con otras palabras, suavizarlo un poco si se quiere para que sueno menos duro, pero en el fondo sabemos que es así. Si no queremos perder el tren del avance y del triunfo, debemos extirpar de nuestra vida la ética y la moralidad. La bondad es un lastre, una carga fatigosa y nada práctica para alcanzar la victoria. Para un ciudadano de hoy, ser bueno equivale a ser tonto. Un ser poco espabilado, con demasiados escrúpulos para nuestra competitiva sociedad.

Nuestra vida de urbanitas victoriosos transcurre entre prisas y preocupaciones, atrapados en la búsqueda de ese anhelado progreso, no tenemos tiempo para nosotros, y mucho menos para esas "tonterías" como el bien o la honradez. A nadie le preguntan cómo ha llegado a la meta, simplemente le aplauden cuando lo hace.

Expuesto de un modo más directo, a día de hoy sólo importa el éxito y, sobre todo, el dinero. La sociedad se divide entre ganadores y perdedores, y nadie quiere estar entre los supuestos perdedores, cueste lo que cueste.

En esa búsqueda del triunfo al precio que sea, olvidamos que lo importante en la vida es vivir y que se escapa en un suspiro. Nos moriremos más pronto que tarde y habremos malgastado nuestra existencia. Un humilde bocadillo en buena compañía, sabe mejor que una mariscada entre personas hostiles. Creemos que lo tenemos todo, pero no tenemos nada. Lo

¹⁹⁸ BYUNG-CHUL, Han: *La sociedad del cansancio*. Editorial Herder, Barcelona, 2012, pp.34-35.

verdaderamente valioso lo despreciamos, tiramos a la basura nuestro tiempo constantemente, que es lo único irremplazable.

Nos han diseñado una vida superficial que busca la comodidad en todo momento, pensada para satisfacciones a corto plazo. Llevamos una existencia epidérmica y en gran medida egoísta, y con este modo de vida hay ciertas cosas que se han quedado fuera de lugar, las hemos descuidado.

Hemos sido educados y educamos con esa escala de valores, porque nos bombardean constantemente con mensajes en ese sentido. Nos quieren vanidosos y egoístas, somos más útiles así, más obedientes y fáciles de manejar. El hombre libre ha sido reducido a un simple consumidor, sin darnos cuenta de lo mucho que perdíamos hemos ido vendiendo parcelas de esa libertad a cambio de cosas inútiles y sobrevaloradas.

Nos convencen, sin mucha dificultad, para consumir de un modo descerebrado, para lograr ese bienestar de cartón piedra que nos venden a cómodos plazos, el progreso al precio que sea, sin medida, sin pensar en las consecuencias, una espiral que si nos engulle nos destruye totalmente por dentro, nos deshumaniza. Un mundo "perfecto" en lo material, pero tan desorientado en lo espiritual que lo hace terriblemente cruel y monstruoso.

Pretenden que seamos como bebés grandes, totalmente inocentes e irresponsables, pero no lo somos. Cuando actuamos de forma caprichosa y egoísta hacemos daño a los demás. Todas nuestras acciones producen consecuencias.

Nuestra contribución es fundamental en la sociedad en la que vivimos, cada uno de nosotros somos piezas imprescindibles, pero sólo podemos contribuir constructivamente si tomamos el mando.

Muchas personas tienen una posición cómoda, se contentan pensando que no pueden hacer nada, que sus cartas ya están echadas. Si son

desgraciados es que han tenido mala suerte, se quedan al margen y dejan pasar el resto de su vida como figurantes.

Nos han educado en la irresponsabilidad y nosotros nos hemos dejado embaucar felizmente. Cuando tenemos un problema todos somos víctimas inocentes de nuestro entorno, de nuestras debilidades, de nuestras flaquezas y hasta de nuestros vicios, pero eso no es cierto.

Nos podemos dejar engañar tanto como queramos, la sociedad nos puede vender esa mentira tan adornadamente como quiera, pero seguirá siendo un embuste. Somos responsables de casi todo lo que nos ocurre, de lo bueno y de lo malo. Si queremos ser felices, debemos asumir en primer lugar nuestra responsabilidad.

Cuando te sientes responsable y parte activa, tomas el control de tu día a día, te liberas y creces internamente. Palabras como casualidad o suerte dejan de tener peso en ti y comienzas a construirte una vida. Lógicamente hay circunstancias que favorecen y otras que dificultan enormemente la existencia, pero la solución a nuestros problemas está en nosotros. Somos responsables de nuestro bienestar y del de la sociedad en una medida mucho mayor de la que creemos.

Controlar este poder no es fácil para los "prósperos" habitantes del siglo XXI, hemos perdido las herramientas adecuadas. Con las prisas hemos soltado algunos lastres erróneamente que debemos recuperar. Hemos olvidado totalmente nuestra parte espiritual, la tenemos adormecida, narcotizada o moribunda, y sin ella no es posible gobernar este barco. Hablar de espiritualidad suena casi ridículo a día de hoy, un discurso mojigato y trasnochado, pero nada más lejos de la realidad. Es imposible lograr la felicidad si estamos vacíos por dentro.

Cuando asimilas este concepto, te das cuenta que una persona infeliz lo seguirá siendo aunque posea todo aquello que desea, porque por mucho que tengamos siempre queremos más, siempre hay algo que no poseemos, algo que anhelamos. Esa filosofía de vida, la imperante actualmente,

únicamente nos produce satisfacciones a corto plazo pero termina siendo muy dolorosa a la larga. Sólo tenemos que observar nuestro entorno o incluso a nosotros mismos para comprobarlo.

Los objetos o las situaciones compradas no pueden llenar tu vacío interior, sólo son parches, tiritas, remedios temporales que pronto dejarán de surtir efecto si esperamos que hagan milagros. No hay que buscar la felicidad fuera, hay que buscarla dentro. Lo que en realidad debe estudiar el hombre es así mismo.

Va siendo hora de levantarse de la silla. Si emprendemos este camino, esta metamorfosis, debemos saber que fracasaremos una y otra vez, es normal, pero lo importante es que después de cada caída nos levantemos y volvamos a intentarlo. No hay soluciones inmediatas ni recetas fáciles, es un trayecto lento que hay que recorrer paso a paso, empezando por el origen, por el nacimiento¹⁹⁹. La naturaleza humana es compleja y difícil de dominar, no es nada sencillo.

En cualquier momento puedes agachar la cabeza y volver a entrar en el rebaño. Te aceptarán encantados y te invitarán a que te embriagues con ellos. Pero es inevitable que con el tiempo te vuelvas insensible, egoísta e irresponsable, serás tan culpable como los demás de los desastres y miserias de este mundo.

No podemos hacer nada para que cambien los demás, es una batalla perdida que sólo nos llenará de rabia e impotencia. Si no nos gusta esta sociedad lo único que podemos hacer es cambiarnos a nosotros mismos, de eso hablo en *Metamorfosis*.

¹⁹⁹ Muchas tradiciones místicas y ritos de iniciación en diversas sociedades comienzan precisamente con una muerte simbólica. Hay que morir para volver a nacer.

5.3. *Metamorfosis*.

5.3.1. Características generales.

*METAMORFOSIS*²⁰⁰:

(Del lat. *metamorphōsis*, y este del gr. *μεταμόρφωσις*, transformación).

1. f. Transformación de algo en otra cosa.
2. f. Mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro, como de la avaricia a la liberalidad o de la pobreza a la riqueza.
3. f. Zool. Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no solo en la variación de forma, sino también en las funciones y en el género de vida.

La definición del término ya nos pone sobre aviso y con los que hemos examinado hasta el momento, supongo que quedan pocas dudas. Pero si tuviera que definir escuetamente mi trabajo, diría que *Metamorfosis* es un proyecto, en gran medida autobiográfico, en el que buceo en la capacidad humana de cambio, de transformación interior, y en los sentimientos que surgen durante ese proceso.

Metamorfosis hace mucho que dejó de ser una serie, es el lenguaje con el que me expreso y con el que hablo de mí, con el que me retrato una y otra vez, desnudando mi pensamiento y mi filosofía. Es un trabajo vivo, que va evolucionando conmigo con el paso del tiempo. Por tanto no hay verdades absolutas, pocas veces las hay en el arte, aunque nos empeñemos en forzarlas.

Reflexiono sobre distintos aspectos de la relación del ser humano y la sociedad actual, hablo del hombre embrutecido y la necesidad de cambio, y elogio a los que se atreven a metamorfosearse. Trabajo con hombres y mujeres que están evolucionando ya sea por iniciativa propia o forzados por sus circunstancias. Me interesa hurgar en los sentimientos, en las

²⁰⁰ RAE: *Metamorfosis*.

<<http://lema.rae.es/drae/?val=metamorfosis>> [Consulta: 23 de septiembre de 2015]

sensaciones, me atrae lo que guardamos en nuestro interior, los recovecos del hombre.

Formalmente estoy interesado en lo sencillo, en la pureza. Intento que la arquitectura compositiva de mis obras se sostenga utilizando los elementos mínimos. Rechazo todo lo artificioso e investigo la sencillez, para intentar acercarme a esa verdad o autenticidad que busco.



Fig 99. *Autorretrato (Metamorfosis VII)*, CAC Málaga, 2011.

Son trabajos en los que básicamente construyo ambientes para generar sensaciones. Busco crear un ambiente, un clima que envuelva el espacio e introduzca a los espectadores en el universo de *Metamorfosis*.

Lo más importante es lograr un clima que sumerja a todos los que participamos en la acción (modelos, publico y ayudantes), en la filosofía de mi trabajo, todos formamos uno en ese momento. Intento construir algo para que conecten con lo que hay detrás, intento que vean lo invisible. Los diferentes elementos que empleo en mis acciones no son el fin, son el puente que nos lleva a otro lado.

Lógicamente no pretendo que el espectador asimile todo este mundo fuertemente simbólico, pero si le hago participe de una experiencia

diferente, una vivencia especial. Quiero hacerles sentir, y esa sensación es más que suficiente. Quiero que perciban algo diferente, insinuarles otra realidad.

Por tanto, aunque me adentro en distintas temáticas, el tema no me importa tanto como las sensaciones o sentimientos que experimentan estas personas y que yo busco transmitir.



Fig 100. *Las semillas pronto comenzarán a dar sus frutos*, CAC Málaga, 2011.

En todo mi trabajo hay siempre una doble temática, una general y otra particular, ambas interrelacionadas. Una es como una gran madre, que da a luz y alimenta, y la otra uno de sus hijos. Aunque a veces la principal o general pase inadvertida por el peso de la particular.

De un modo más desarrollado, esta doble temática sería:

1) En primer lugar, la propia de *Metamorfosis* que a la vez sirve de soporte conceptual y lenguaje formal. El gran universo en el que se ubican todas las acciones, del que hablando extensamente en todo este capítulo.

Un universo en el que me siento cómodo y que me refleja. *Metamorfosis* no es un proyecto artístico, es mi forma de entender la vida. Por eso no me

gusta definir *Metamorfosis* como una serie, ya que mi evolución artística corre pareja a mi evolución personal, y son aspectos indisolubles.

2) Y una segunda temática más concreta, en cada acción o *performance*, pero que el fondo no deja de ser un apéndice de la anterior. Como un capítulo dentro de una serie de televisión.

Hay veces que filtro la actualidad desde mi óptica, dando lugar a obras más sociales, denunciando una situación o poniendo el acento sobre algún tema. Suelen ser las *performances* más mediáticas, ancladas a la noticia, pensadas para dar visibilidad a alguna cuestión. Serían trabajos que muestran las consecuencias de una sociedad materialista y egoísta, que evidencian la necesidad de una metamorfosis.

En otras ocasiones planteo unas obras más introspectivas, más íntimas, en las que buceo en mi universo creativo. En cada nuevo trabajo muestro un poco más, con sencillez, huyendo de artificios. Tan sólo en los títulos dejo correr la tinta para dejar escapar algunas pistas (*Mi armadura me protege de todos vosotros; No soy quien tú crees; Como es arriba, es abajo; Tempus fugit; Exiguo marmore; Las dos naturalezas, etc*). A través de ellos se puede leer un largo libro por capítulos, en los que *performance* a *performance* voy desgranando la filosofía que encierra *Metamorfosis*, que no es otra, como ya he indicado, que mi pensamiento acerca del mundo y el hombre.

5.3.2. Principales elementos y sus significados.

La primera idea fundamental, que hay que tener clara al ver mi obra, es que retrato nuestro interior. El hombre es un ser compuesto, tiene dos partes o dos naturalezas: una material y otra espiritual. Mis modelos o metas, así los llamo como explicaré a continuación, representan nuestra naturaleza invisible, nuestra parte espiritual en estado de metamorfosis, de evolución.

En mi trabajo saco a la luz el interior del ser humano, reflejo un plano diferente de la realidad. Me interesa la naturaleza espiritual en contraposición a la material, la verdad frente al espejismo.



Fig. 101. *Exiguo marmore. Metamorfosis XX*, galería JM, Málaga, 2013.

Los tres elementos más característicos son sin duda, el saco, las cuerdas y el desnudo. Un sello que voluntariamente no he querido alterar para crear una clara identidad. Pero junto a ellos, hay otras particulares que pasan más inadvertidas y que también analizaremos a continuación.

A) LAS CUERDAS.

Un elemento determinante en toda mi obra, son las cuerdas. En este proyecto los personajes están rodeados de ellas. A veces desatados

completamente, con las cuerdas a sus pies (estado C); otras veces a medio atar sentados sobre ellas, deshaciéndose de las ataduras (estado B); y en otros casos tumbados, totalmente enrollados, como una larva, o cubiertos de cuerdas (estado A).



Fig. 102, 103 y 104. Estado A, estado B y estado C de *Metamorfosis*.

El proceso de metamorfosis lo he dividido en tres etapas, lo que denomino "los tres estados". Todo depende del momento concreto de la metamorfosis que quiera retratar, desde la fase más profunda hasta la etapa final con el cambio consolidado. Las cuerdas representan el capullo, envoltorio o caparazón en el que germinan y la muda de la que se desprenden cuando despiertan a la nueva vida. Todas esas cosas de las que nos debemos ir librando para poder evolucionar.

A modo de resumen, los tres estados de *Metamorfosis* son:

- estado A: fase inicial, modelo tumbado.
- estado B: fase intermedia, modelo sentado.
- estado C: fase final, modelo de pie.

Las cuerdas que empleo son de cáñamo, de 8 milímetros, desprenden un fuerte olor, pero son más suaves para la piel que las de sisal que utilicé en las primeras acciones en 2009 (*El suicidio de Picasso* y *El suicidio de la esperanza*).

Utilizo rollos de cuerdas de 25 metros, aunque en alguna ocasión he utilizado de 50 metros, son las más prácticas de manejar. Suelo emplear un par de cuerdas por modelo, a veces tres. Y he llegado a usar en una sola acción casi un kilómetro de cuerda (950 metros en *Las dos naturalezas*).

Como ya he relatado, las cuerdas en mis acciones proceden del uso de cuerdas en mis pinturas de la serie *Crucifixión*. Y aunque no recuerdo porqué decidí usarlas en una obra por primera vez, sí sé cual es su origen, de dónde arranca mi interés por ellas.

Con quince o dieciséis años comencé a escalar y lo hice asiduamente durante unos años. Hacía escalada deportiva y rápel, por lo que tenía varias cuerdas y estaba acostumbrado a operar con ellas, a hacer nudos²⁰¹, a abrirlas y enrollarlas rápidamente. Por ello me siento cómodo con este elemento y lo manejo con soltura.

B) EL CUERPO DESNUDO.

Los personajes en estado de metamorfosis van completamente desnudos, ese es uno de los componentes que primero salta a la vista al enfrentarte a mi trabajo. La desnudez la empleo para simbolizar el nacimiento y el desapego a lo material. Muestro la parte pura y espiritual del ser humano.

A pesar de todo el tabú que sigue existiendo en cuanto a la desnudez en nuestra sociedad²⁰², cuando las personas se detienen a ver mi trabajo se dan cuenta que no posee ningún componente sexual. Yo me afano en construir un ambiente que transmita mi filosofía, mi forma de pensar y

²⁰¹ Por ejemplo, en mis pinturas, el único nudo que uso es el as de guía, un nudo náutico usado en montañismo.

²⁰² Cosa que no ocurre con la violencia física o verbal.

entender la vida. Indago en nuestra naturaleza espiritual y eso lo percibe el espectador aunque sea de un modo sutil.

En mi obra no pretendo reflejar un ideal de belleza, por eso trabajo con personas normales, no busco modelos profesionales. Me interesan personas de todo tipo, de diferentes edades y distintas complexiones físicas. Por encima de todo, pretendo desnudar la verdadera naturaleza humana, que está en el interior.

Cuando estoy preparando un proyecto hago un llamamiento totalmente abierto buscando voluntarios que quieran participar. No solicito un perfil concreto, es más, a la mayoría hasta que no los veo el día de la acción no sé que físico tienen, eso me da igual. Tampoco me importa el sexo, ni la raza, ni la edad, mientras sean mayores de edad.



Fig. 105. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, Centre Pompidou Málaga, 2015.

Lo que si me interesa es que sean personas que conecten con mi universo. No les hago ningún cuestionario fijo, pero si tengo una mecánica determinada cuando contactan conmigo. Suelo hablar por correo electrónico varias veces con cada uno antes de confirmar su participación, para ir viendo sus motivaciones y saber si encajan en el proyecto.

Generalmente se aproximan a mí, no tanto por mi trabajo artístico sino por lo que perciben que hay detrás de él. No todos, pero un alto porcentaje de los modelos que me contactan poseen ciertas afinidades con mi mundo y mi modo de pensar. Suelen estar en un momento especial en su vida y sienten con especial intensidad todo este proceso. Hasta el punto que muchos repiten la experiencia en varias ocasiones.

C) EL SACO.

Durante toda la *performance* los modelos llevan el rostro cubierto con un saco de tela a modo de capucha. Busco el anonimato, quiero que desaparezca cualquier rastro de lo individual y concreto, porque no hablo de una persona, hablo del ser humano en su conjunto, el mensaje que quiero transmitir es universal.



Fig. 106. *In interiore homine habitat veritas*. Metamorfosis XVIII, 2013.

En una sociedad donde prima tanto el ego, la cara es fundamental, es donde se concentra gran parte del interés, aunque lo que solemos mostrar todos no es más que un disfraz queremos exhibir ese disfraz. Pero en mi caso el anonimato es para despersonalizar, no para esconder, ni tampoco para castigar o marcar. Parto de un mensaje universal, por lo que no me interesa (por lo general), el mensaje particular de cada uno de nosotros. El saco nos hace iguales. Aunque soy consciente que le da un extra de misterio e inquietud a mi trabajo, que me ayuda a crear el clima que busco.

Los sacos tienen una marca hecha con pintura blanca. Cuando se trata de personajes en estado de metamorfosis llevan un aspa. Cuando son híbridos, alrededor de esa aspa les trazo un círculo. La tela con la que los confecciono es la misma que uso en mis pinturas, como ya he explicado, una tela de lino sin imprimación.

D) METAS E HÍBRIDOS

En mis acciones empleo distintos tipos de personajes dependiendo de lo que desee transmitir. Casi desde el principio, he combinado modelos desnudos y vestidos, aunque sean los primeros los más abundantes y distintivos, el universo de *Metamorfosis* lo pueblan tres tipos de seres.

Los que van desnudos los llamo "metas", son evidentemente los personajes principales y característicos de mi trabajo. Estos siempre van completamente desnudos, no llevan ropa porque retrato su interior, un interior que evoluciona y se va desprendiendo de toda la carga material. Tienden a la pureza y a la perfección. Representan la parte espiritual del hombre en estado de cambio.

Como ya he desvelado, los metas en mi trabajo aparecen únicamente en tres posiciones, tumbados, sentados o de pie, dependiendo del estado de metamorfosis en el que se encuentren, del grado de evolución interior.

Los modelos que van vestidos, los llamo "híbridos", simbolizan un paso previo a la metamorfosis, son seres más imperfectos, más contradictorios, más atormentados. Y la mayoría de las veces me representan a mí, sea o no sea yo el que lleve el saco puesto²⁰³.

Los híbridos aparecieron por primera vez en la acción *Como es arriba, es abajo* (Metamorfosis IX), el 23 de junio de 2011. Me di cuenta que no podía

²⁰³ El problema de hacer de modelo, es que tengo que orquestar en vivo la acción y con el saco en la cabeza me resulta imposible. Por tanto, sólo puedo aparecer en *performances* más sencillas o proyectos en los que quiera reforzar mi compromiso personal, como en *Una, gran i lliure* (2014) o *Proyecto 47* (2014-2015).

dividir el mundo en dos polos opuestos, era una visión muy limitada de este proceso. Son seres entre dos aguas, simbolizan la duda, el titubeo, la indecisión entre la comodidad y el cambio. Aparte de la marca distintiva en el saco, ellos nunca van totalmente desnudos. Dependiendo de la cantidad de ropa, carga material, de la que se hayan desprendido están más cerca o más lejos de iniciar su evolución interior.

Los híbridos, a diferencia de los metas que transmiten quietud y paz, son activos y suelen jugar con la parte teórica que lleva la *performance*. Por ejemplo, en *Exiguo marmore* en la galería JM (2013), un híbrido escribía compulsivamente una frase mía que definía la filosofía de esa acción. En otra ocasión, *In-Satisfacción* en el CAC Málaga (2011), el híbrido daba vueltas alrededor de un grupo de fruta marchita sobre un círculo de cuerdas, simbolizando el tiempo que pasa. Mucha gente no se fija en esos detalles, pero ahí, al igual que en los títulos, suelo deslizar algunas claves de mi pensamiento.



Fig. 107. *Exiguo marmore. Metamorfosis XX, galería JM, Málaga, 2013.*



Fig. 108. *In-Satisfacción. Metamorfosis X, CAC Málaga, 2011.*

E) EL PÚBLICO: LOS GRISES.

El tercer tipo de personajes son "los grises". Representan a la sociedad materialista, van completamente vestidos. Son seres sin evolucionar espiritualmente, que se guían por sus pulsiones primarias. Tal vez en un futuro puedan despertar esa parte espiritual que todos llevamos, pero en el momento presente le dan la espalda. Siguen la norma y, en estos tiempos

de celebración del ego y materialismo desmedido, se han olvidado de su parte espiritual.

Esta clase de personajes generalmente no los selecciono, acuden voluntariamente a mis *performances*, son los espectadores. Ellos simbolizan a la sociedad y mi trabajo reacciona contra nuestra sociedad.

En una de las primeras acciones (*Invisibles*, 2010), si que coloqué varios grises voluntariamente. Dispuse a tres modelos vestidos junto a cinco modelos desnudos repartidos por la sala. Pero me di cuenta que era absurdo. El público ya hacía esa función, además otorgándole un papel concreto, los incluía más activamente dentro de la *performance*. Pues además de espectadores o *voyeurs* pasaban a ser una tipología de personajes definidos dentro de mi universo.



Fig. 109. *47 millones de cabezas de ganado*, Mercado de San Francisco, Jaén, 2012.

Estar totalmente vestido en mi trabajo refleja que la parte espiritual está sin evolucionar, sometida totalmente por la parte material, la naturaleza mortal y destructible. Empleo a los espectadores para simbolizar a un grupo de seres a los que no les ha llegado su momento.

La presencia del público completa el significado de la obra, la enriquece y abre la puerta a un sinfín de matices. Carga de significados la acción y hace

obvia y resalta la desnudez de los modelos. Además su actitud ante la obra desprende una energía que se contagia en el ambiente. La curiosidad, la sorpresa, el respeto, el agrado o el desagrado son necesarios. Todos los que estamos ahí somos parte de la micro sociedad simbólica que construyo e influimos en ella.

F) LA SOLEDAD

En todo el proyecto, indago en el concepto de soledad, creo que es una parte fundamental en cualquier proceso profundo de transformación. Y dentro del universo de *Metamorfosis*, es uno de los ejes fundamentales.



Fig. 110. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, Centre Pompidou Málaga, 2015.

Por eso, aunque en una acción participen una veintena de modelos, estos están abstraídos, ensimismados, sin interactuar entre ellos. La metamorfosis es un proceso interior, personal, hasta el punto que los personajes que no están experimentando esta transformación son incapaces de percibirla.

Como ha explicado el filósofo Francesc Torralba (Barcelona, 1967) autor de *El arte de saber estar solo*²⁰⁴ y director de la cátedra Ethos de la Universitat Ramon Llull: "La soledad nos da miedo porque con ella caen todas las

²⁰⁴ TORRALBA, F.: *El arte de saber estar solo*. Editorial Milenio, Lleida, 2010.

máscaras. Estamos viviendo siempre de cara a la galería en busca de reconocimiento, pero raramente nos tomamos tiempo para mirar hacia dentro²⁰⁵”.

Tenemos miedo a la soledad, a estar con nosotros mismos. En nuestra vida nos rodeamos constantemente de ruidos y distracciones para evitar encontrarnos. Incluso llegamos a embotarnos o cargarnos con actividades que nos anestesian para evitar dar ese paso, en una espiral absurda que a veces domina toda la existencia de una persona.

Le tememos al silencio exterior, porque puede permitirnos oír nuestro interior. Y sin embargo, solamente en soledad seremos capaces de transformarnos.

G) EL ESPACIO.

El espacio que escojo para realizar las *performances*, ya sea en interior o exterior, es un ingrediente importante en mis trabajos, no es un simple receptáculo o un escenario en el que mostrar mi obra. Aparte de condicionar en gran medida la composición de la performance, juego e interactúo con él y con los elementos que contiene para aportarle matices y significados a la obra.

Lo entiendo como un elementos más que debo asimilar completamente para que funcione a la perfección el mecanismo global de la *performance*. Si no domino el espacio es muy complicado que todo fluya correctamente.

Generalmente acudo varias veces durante la preparación del proyecto al espacio donde realizaré la acción. En primer lugar para que me ayude en la creación de la *performance* y más tarde para ir puliendo todo su desarrollo. Es imposible crear un clima concreto sin dominar el ritmo, y para que el ritmo sea el adecuado debo tener completamente interiorizado el espacio.

²⁰⁵ DIEZ, Silvia: "Por qué las mentes más brillantes necesitan soledad", *El País*, 2015. <http://elpais.com/elpais/2015/01/29/buenavida/1422546931_773159.html> [Consulta: 5 de octubre de 2015]

No me siento cómodo en espacios que no controlo y esta es una de las razones por las que no me gusta trabajar en festivales o encuentros de *performances*. También me gusta madurar las acciones con tiempo y las desarrollo siempre para un espacio específico, por eso soy muy reticente a elaborar proyectos en lugares que no conozco o que no puedo disponer del tiempo suficiente para asimilar correctamente. Eso me ha llevado a realizar la mayoría de mis trabajos en un área geográfica muy concreta.

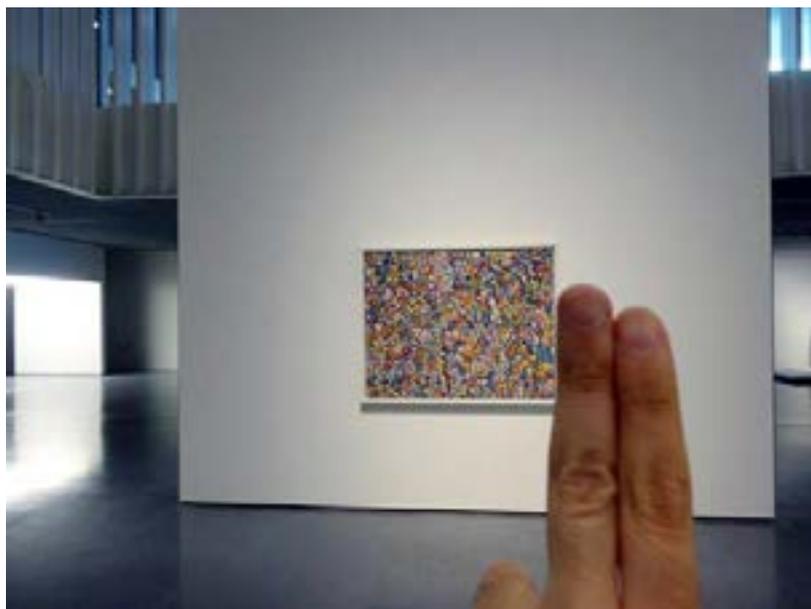


Fig. 111. Preparando *Las dos naturalezas*, Centre Pompidou Málaga, 22 de mayo de 2015.

H) LA ESPIRITUALIDAD

Este es un tema complejo y clave en mi trabajo, aunque ya he hablado de él bastante me gustaría aclarar algún aspecto más, sobre todo porque existen muchos prejuicios.

La espiritualidad desde mi óptica, está relacionada con un camino interno, personal, invisible para los demás y muy distinto de una persona a otra. Es un trabajo duro, en el que te caes y te levantas una y otra vez, y que exige mucha valentía, sacrificios y renunciaciones. Es muy complicado luchar contra uno mismo, por eso son pocos los que se atreven y muchos los que menosprecian ese atrevimiento. Como reza la popular frase del filósofo chino Lao-tse, "Sabio es el que conoce a los demás. Iluminado es el que se

conoce a sí mismo. El que vence a los otros tiene fuerza, pero, el que se vence a sí es el fuerte²⁰⁶”.

Lo fácil y cómodo es seguir al grupo, lo valiente y complicado es ir contracorriente. Los personajes en estado de metamorfosis se atreven a salir del redil, no siguen el camino de la masa.

Por eso no hay que confundir espiritualidad con tibieza o mojigatería, yo no soy amable. En mi trabajo hago una crítica social muy dura, exhibo mi descontento y mi hartazgo. Hablo de asumir responsabilidades, de la corrupción moral, digo fundamentalmente que tenemos que cambiar, que el mundo va mal por nuestra culpa y cualquier mejora colectiva pasa por un cambio individual, por una metamorfosis de la sociedad persona a persona.

²⁰⁶ LAO-TSE: *Tao Te Ching*. Editorial Tecnos, Madrid, 2012, p. 87.

5.4. Apéndice. La pequeña biblioteca.

5.4.1 Introducción.

Durante los últimos quince años, junto a mi biblioteca de historia del arte he ido reuniendo textos relacionados con una temática espiritual, mística, religiosa y esotérica. Una mezcla completamente heterodoxa, sin más criterio que mi interés y la curiosidad por un mundo que desconocía.

Todos son libros usados, leídos y subrayados. No es una biblioteca estética o decorativa, son un conjunto de libros muy trabajados. Salvo algunos ejemplares más ligeros, son libros de lectura pausada, que requieren lápiz, papel y un momento interno concreto.

Al repasar la lista, salta a la vista que no todas son obras de referencia, ni piezas cumbres del pensamiento humano, pero sería injusto que eliminara ahora los de menos peso y me quedara sólo con los manuales o estudios más maduros y vistosos. Algunos sin duda me has sido más útiles e instructivos que otros.

Hay una treintena de obras fundamentales para el desarrollo de mi filosofía, otras bastante anecdóticas, pero todas necesarias en este camino y, con sus particularidades, me han servido para ir desgranando conceptos y asimilar ideas.

Los libros se han ido sumando conforme han llegado, no son buscados. Cada uno responde a un momento concreto, a cada lectura se me han abierto diversas puertas, algunas las he seguido, otras las he cerrado.

Las ideas que más me han cautivado las he ido ordenando y apuntando en un cuaderno. Un cuaderno con las cubiertas de color azul, que he leído y releído una infinidad de veces.

5.4.2. Relación cronológica de obras.

La lista que apporto seguidamente incluye la mayoría de las lecturas fundamentales que me han permitido construir mi mundo²⁰⁷. Para poder observar las evolución y seguir mejor el rastro de las obras, está organizada cronológicamente.

(Anterior a 2000) *Nou Testamnet. Versió pels Monjos de Montserrat*. Edició Popular subvencionada, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1972.

(Anterior a 2000) VORONOVA, T., y STERLIGOV, A.: *Manuscritos Iluminados de Europa Occidental de los siglos VIII al XVI*. Parkstone/Aurora, San Petersburgo, 1998.

(Anterior a 2000) BUTLER, A.: *Vida de los Santos*. Editotial Libsa, Madrid, 1998.

(2002-2003) *La Santa Biblia*. Ediciones Paulinas, Madrid, 1978.

(2002/08/9) BESSIÈRE, Gérard: *Jesús el dios inesperado*. Col. Biblioteca de bolsillo. Claves, Ediciones B, Grupo Z, Trieste (Italia), 1999.

(2003/05/29) *Nosotros somos parte de la tierra. Mensaje del Gran Jefe Seattle al Presidente de los Estados Unidos de América en el año de 1885*, Hesperus, José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 2000.

(2004/08/10) FULCANELLI: *El misterio de las catedrales. La obra maestra de la hermética en el siglo XX*. DeBolsillo, Penguin Random House, Barcelona, 2003.

²⁰⁷ Incluyo el listado de obras que poseo a día de hoy, 29 de septiembre de 2015. Lógicamente no conservo todos los volúmenes que he leído durante estos años, sobre todo le he perdido la pista a algunos que revestían para mí menor interés o que consulté en su día y no eran de mi propiedad.

(2004/08/21) HODGE, Stephen: *Los manuscritos del Mar Muerto. Su descubrimiento, origen, significado e interpretación*. Col. Mundo mágico y heterodoxo. Editorial Edaf, Madrid, 2004.

(2004/08/21) *Evangelio de María Magdalena. Apócrifo gnóstico*. Col. Biblioteca Esotérica. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2004.

(2005-2007) BERETTA, Roberto y BROLI, Elisabetta: *Enigma de la Biblia al descubierto*. Col. Divulgación Enigmas y Misterios 3120. Editorial Planeta, Barcelona, 2005.

(2005-2007) CHENG A., et al.: *Confucio. El nacimiento del humanismo en China* (Del 27 de mayo al 29 de agosto de 2004). Fundación "La Caixa", Barcelona, 1994.

(2005-2007) CRÉPON, Pierre: *Los Evangelios apócrifos. Crónica oculta del Nuevo Testamento*. Col. Al límite. Editorial Edaf, Madrid, 2004.

(2005-2007) DROSNIN, Michael: *El nuevo código secreto de la Biblia*, Col. Divulgación Enigmas y Misterios 3096. Editorial Planeta, Barcelona, 2004.

(2005-2007) *Evangelios Apócrifos*. Arkano Books, Madrid, 2004.

(2005-2007) GONZÁLEZ, J. G.: *Enigmas del Cristianismo. La Sábana Santa, estigmatizados, apariciones marianas y objetos sagrados*, Col. La puerta del misterio. Ediciones Nowtilus S.L., Madrid, 2003.

(2005-2007) Revista *Blanco y Negro* (especial sobre la Sábana Santa), nº 3075, Madrid, 10 abril, 1971.

(2005-2007) BRUCKBERGER, R. L.: *La historia de Jesucristo*. Ediciones Omega, Barcelona, 1966.

(2005-2007) STARBIRD, M.: *María Magdalena y el Santo grial. La verdad sobre el linaje de Cristo*, Col. Divulgación Enigmas y Misterios 3115. Booket, Editorial Planeta, Barcelona, 2005.

(2005-2007) FREKE, T., y GANDY, P.: *Los misterios de Jesús. El origen oculto de la religión cristiana*. Grijalbo, Barcelona, 2000.

(2007-2008) CIRLOT, J. E.: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1978.

(2007-2008) *Novísimo ejercicio cotidiano con Semana Santa*. Dispuesto por la propaganda católica, Edición "Miniatura". Hijos de Gregorio del Amo Editores-Librería Católica, Madrid, 1942.

(2007-2008) BYRNE, R.: *The secret. El secreto*. Ediciones Urano, Barcelona, 2007.

(2007-2008) *El Corán*. Editorial Óptima, Barcelona, 1999.

(2007-2008) *El libro de Mormón. Otro Testamento de Jesucristo*. Publicado por la Iglesia de los Últimos Días, Madrid, 1980.

(2007-2008) LIVIO, M.: *La proporción áurea. La historia de phi, el número más enigmático del mundo*. Editorial Ariel, Barcelona, 2006.

(2007-2008) MARTÍNEZ OTERO, L. M.: *El priorato de Sión. Los que están detrás*, Col. Estudios y Documentos. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2004.

(2007-2008) MATEOS, J. y BARRETO, J.: *Juan. Texto y comentario*, Serie En los orígenes del cristianismo. Ediciones el Almendro de Córdoba, Málaga, 2002.

(2007-2008) O'CALLAGHAN, J.: *Los primeros testimonios del Nuevo Testamento. Papirología neotestamentaria*, Serie En los orígenes del cristianismo. Ediciones el Almendro de Córdoba, Madrid, 1995.

(2007-2008) SIERRA, J.: *La ruta prohibida y otros enigmas de la historia*. Editorial Planeta, Barcelona, 2007.

(2007-2008) VIDAL, C.: *El documento Q. El Evangelio más desconocido nos revela toda la verdad sobre la vida de Jesús*. Editorial Planeta, Barcelona, 2006.

(2007-2008) RATZINGER, Joseph: *Jesús de Nazaret*. La Esfera de los Libros, Madrid, 2007.

(2007-2008) GAWAIN, S.: *Visualización creativa*. Editorial Sirio, Málaga, 1991.

(2008-2010) HARWOOD, J.: *Historia secreta de la Masonería*. Editorial Libsa, Madrid, 2008.

(2008-2010) NIETO MARTÍNEZ, C.: *La Masonería: Ritos y símbolos*. Editorial Libsa, Córdoba, 2006.

(2009-2010) *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Col. Popular 11. Fondo de cultura económica, México D.F., 2009.

(2009/08/10) DE LA VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

(2009/08/10) HEMENWAY, P.: *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. Evergreen, Lugano (Suiza), 2008.

(2010/05/10) SIERRA, J.: *El secreto egipcio de Napoleón*. DeBolsillo, Penguin Random House, Barcelona, 2008.

(2010/05/10) SIERRA, J.: *Las puertas templarias*. DeBolsillo, Penguin Random House, Barcelona, 2009.

(2010/05/10) SIERRA, J.: *En busca de la Edad de Oro*. DeBolsillo, Penguin Random House, Barcelona, 2008.

(2011/02/03) DA VINCI, Leonardo: *Alegorías, Pensamientos, Profecías*. Gadir Editorial, Madrid, 2010.

(2011/06/20) TRES INICIADOS: *El Kybalion*. Editorial Sirio, Barcelona, 2008.

(2011/06/20) TRISMEGISTO, Hermes: *Tres tratados. Poimandres-La llave-Asclepios*, Col. Los pequeños libros de la Sabiduría. José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 2007.

(2011/07/13) HARTMANN, F.: *Alquimia. Reglas y principios del trabajo alquímico*, Col. Biblioteca Esotérica. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2007.

(2011/07/14) *El libro de Henoch*, Col. Biblioteca Esotérica. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2010.

(2011/07/29) LAITMAN, M.: *Cábala para principiantes. Una introducción a la sabiduría oculta*, Col. Cábala y judaísmo. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2011.

(2011-2012) LORTZ, J.: *Historia de la Iglesia I*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 2003.

(2011-2012) GONZÁLEZ DE CARDENAL, O.: *Cristología*. Serie de Manuales de Teología. Ediciones Cristiandad, Madrid, 2008.

(2012/01/05) KLEIN, F.: *Los Evangelios Gnósticos*, Col. Espiritualidad. Editorial Almuzara, Córdoba, 2007.

(2012/01/05) *Biblia de Jerusalén en letra grande*. Nueva edición revisada y aumentada, Editorial Desclée De Brouwer, Bilbao, 2009.

(2012/02/12) FULCANELLI: *Finis Gloriam Mundi*, Col. Biblioteca Esotérica. Ediciones Obelisco, Madrid, 2008.

(2012/03/09) DE AQUINO, Santo Tomás: *Sobre la piedra filosofal. Sobre el arte de la alquimia dedicado al hermano Reynaldo*. Mestas ediciones, Madrid, 2011.

(2012/05/23) SHAW, S.: *El pequeño libro de la respiración. El Pranayama, de una manera fácil*. Arkanos Books, Madrid, 2009.

(2012/07/10) TREVISAN, L.: *La clave del mayor secreto del mundo. Creer es crecer*, Col. Nueva conciencia. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2011.

(2012/07/26) BRENNAN, Bárbara Ann: *Manos que curan. El libro guía de las curaciones espirituales*. Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2011.

(2012/08/27) LOSI, K.: *El Reiki. La curación con las manos. Ejercicios detallados y comentados*, Col. Salud y Bienestar. Editorial De Vecchi, Barcelona, 2010.

(2012/08/27) ARJAVA PETTER, Frank: *Esto es Reiki. Curación para el cuerpo, la mente y el espíritu. Desde los inicios hasta su práctica*. Editorial Edaf, Madrid, 2011.

(2012/09/14) JIMÉNEZ SOLANA, J. M.: *Libro completo de Reiki*. Gaia Ediciones, Madrid, 1999.

(2012/10/23) *Nuevo Testamento. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2012.

(2012/10/27) ARABI, Ibn: *Tratado de la unidad*. Ediciones Indigo, Barcelona, 2002.

(2012/10/27) PARACELSO, Teofrasto: *Tratado de las ninfas, sirenas, pigmeos y otros seres*. Ediciones Indigo, Barcelona, 2003.

(2012/10/27) PLUTARCO: *Los misterios de Isis y Osiris*. Ediciones Indigo, Barcelona, 2002.

(2012/10/27) MAGNO, Alberto: *Los admirables y maravillosos secretos de la naturaleza*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2002.

(2012/10/27) V.V.A.A.: *Textos templarios y rosacruces*. Ediciones Indigo, Barcelona, 2002.

(2012/12/17) BENÍTEZ, J.J.: *Jesús de Nazaret. Nada es lo que parece*. Editorial Planeta, Barcelona, 2012.

(2012/12/17) DE'CARLI, J.: *Reiki universal. Usui, Tibetano, Kahuna y Osho*. Editorial Edaf, Madrid, 2012.

(2012/12/17) HALL, Manly P.: *Las enseñanzas secretas de todos los tiempos*. Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2011.

(2012/12/17) RUÍZ, Miguel: *Los cuatro acuerdos. Una guía práctica para la libertad personal*. Ediciones Urano, Barcelona, 2012.

(2012/12/25) RIMPOCHÉ, Sogyal: *El libro tibetano de la vida y la muerte*. Ediciones Urano, Barcelona, 2012.

(2012-2013) DESHIMARU, T.: *La práctica del Zen*. Editorial Kairós, Barcelona, 1981.

(2012-2013) SHARMA, R.: *El monje que vendió su Ferrari. Una fábula espiritual*. DeBolsillo, Penguin Random House, Barcelona, 2012.

2013/01/05) SHARMA, R.: *Las cartas secretas del monje que vendió su Ferrari*. DeBolsillo, Penguin Random House, Barcelona, 2012.

(2013/01/05) CRAFT DAVIS, A.: *Técnicas metafísicas. Que realmente funcionan*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 2009.

(2013/02/12) GARDÈRE, Michael: *Rituales cátaros*, Col. Los pequeños libros de la Sabiduría. José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 1996.

(2013/02/12) LOYD, Alexander y JOHNSON, Ben: *El código de curación. Seis minutos para sanar la fuente de cualquier problema de salud, éxito y relaciones personales*. Editorial Edaf, Madrid, 2012.

(2013/04/25) McKENZIE, E.: *La Biblia del Reiki. La guía definitiva sobre el arte del Reiki*. Gaia Ediciones, Madrid, 2011.

(2013/06/20) FERNÁNDEZ, V.: *Taichi Chuan y Chikung. Curso de iniciación*. Editorial Hispano Europea, Barcelona, 2011.

(2013/08/10) SIERRA, J.: *El maestro del Prado y las pinturas proféticas*. Editorial Planeta, Barcelona, 2013.

(2013/10/21) LASZLO, Ervin: *El paradigma Akáshico. (R)evolución en la vanguardia de la ciencia*. Editorial Kairós, Barcelona, 2013.

(2013/11/11) MERLO, Vicente: *Meditar en el Hinduismo y el Budismo*. Editorial Kairós, Barcelona, 2013.

(2013/11/23) CABALLERO, J. L.: *Guía secreta de Barcelona*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2013.

(2013-2014) BERGOGLIO, J., y SKORKA, A.: *Sobre el cielo y la tierra*. Ediciones Debate, Barcelona, 2013.

(2014/02/14) LAO-TSE: *Tao Te Ching*. Editorial Tecnos, Madrid, 2012.

(2014/02/19) ESPINOSA, J.: *El corazón de la mística. Teresa de Jesús-Juan de la Cruz-Ignacio de Loyola-Dôgen-Ibn Arabi-Miguel de los Molinos*. Ediciones León Alado, Madrid, 2013.

(2014/02/19) BERGOGLIO, Jorge: *Lumen Fidei. La luz de la Fe*. Primera carta encíclica de S.S. Francisco. San Pablo, Madrid, 2013.

(2014/03/26) SIMÓN, Vicente: *Aprender a practicar Mindfulness. Y abrir el corazón a la sabiduría y la compasión*. Sello Editorial, Barcelona, 2012.

(2014/04/25) KABAT-ZINN: *Mindfulness en la vida cotidiana. Donde quiera que vayas, ahí estás*, Paidós Editorial, Madrid, 2011.

(2014/04/25) VILLANUEVA, Ulyses: *Mindfulness. Meditación para gente de alto rendimiento*. Editorial Kolima, Madrid, 2014.

(2014/06/19) TAN, Chade-Meng: *Busca en tu interior. Mejora la productividad, la creatividad y la felicidad*. Zenith Editorial, Barcelona, 2012.

(2014/12/17) GAFFAREL, J.: *Profundos misterios de la Cábala divina*. Editorial Sirio, Barcelona, 2003.

(2014/12/17) MICHELET, V. E.: *El secreto de la caballería. Esoterismo y simbolismo del Caballero*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 1993.

(2015/01/10) MORENO, Juan Carlos: *San Francisco de Asis. Vida y milagros del Poverello*. RBA, Barcelona, 2015.

(2015/01/26) FRAWLEY, John: *La verdadera Astrología*, Editorial Sirio, Barcelona, 2004.

(2015/07/06) PALAO PONS, P.: *Descubre las verdades de la Masonería en el mundo. Las respuestas que aclaran todos los misterios*. Editorial De Vecchi, Barcelona, 2008.

(2015/06/10) BERGOGLIO, Jorge: *Laudato si'*. Carta encíclica, Col. BAC-documentos 54. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2015.

(2015/07/27) ROQUERO, L.: *El sacro bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*. Celeste ediciones, Madrid, 1999.

(2015/08/18) BENSION, A.: *El Zohar en la España musulmana y cristiana*. Prólogo de Miguel de Unamuno. Ediciones Nuestra Raza, Madrid, 1934.

(2015/08/23) DE JESÚS, Teresa: *Las Moradas del Castillo Interior*. Edición de Dámaso Chicharro. Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.

(2015/08/28) DE LOYOLA, Ignacio: *Ejercicios Espirituales*. Sal Terrae, Santander, 2013.

6. Comienza la batalla.



6.1. Creación de un proyecto. Objetivos y líneas estratégicas.

El universo que guarda el proyecto se fue desarrollando de una forma orgánica a través de los años. Como ya he relatado, gestándose poco a poco, sin ninguna intencionalidad, es el fruto de un tiempo y de una evolución personal.

Sin embargo, el proyecto *Metamorfosis* es otra cosa. Es un trabajo buscado y maduro, posee una impronta fuerte y nada inocente, carece de esa sencillez espontánea, no es algo fortuito. Lógicamente algunos aspectos se han pulido o modificado con el paso del tiempo, pero las líneas maestras estaban claras desde su concepción. Fue planteado desde la experiencia de la gestión cultural, con unos parámetros fijos y una intencionalidad clara.

En 2009 cuando decido seriamente lanzar este proyecto, era consciente que no tenía ningún apoyo que quisiera apostar por mi trabajo dentro del mundo del arte. Venía de la historia del arte y lo que había logrado hasta ese momento era prácticamente por libre.

Esta carencia ya la había sufrido años antes, cuando comencé a moverme con la pintura, con la serie *Crucifixión*. No quería repetir esa sensación de rabia e impotencia al ver como ignoraban mi trabajo simplemente porque no venía de la mano de nadie. Sin darme una oportunidad.

Además al no proceder de una escuela de arte, no tenía apenas contactos, no formaba parte de ningún colectivo, ni tenía un círculo en el que apoyarme y que me ayudara a dar los pasos básicos. Algo tan elemental como exponer en alguna muestra colectiva o encuentro artístico menor era para mí una odisea²⁰⁸.

Todas las puertas estaban cerradas. Me movía entre negativas e indiferencia. Por mi experiencia sé que es mucho más difícil tratar con

²⁰⁸ Hay que tener en cuenta que ahora hay muchos espacios alternativos, antes no, y las redes sociales no existían o estaban en una fase incipiente. La visibilidad pasaba por los canales oficiales.

alguien mediocre que con una personalidad brillante y reconocida²⁰⁹. El mediocre suele estar cargado de inseguridades y teme que gente nueva destaque y yo era un completo desconocido, rebosante de ideas, que además no escondía mis ganas de destacar.



Fig. 112 y 113. En mi estudio, en 2008, trabajando en *Crucifixión 17*.

Creía mucho en mi trabajo, pero he de reconocer que los inicios con la pintura no fueron nada fáciles. Lo pasé mal y me sentí muy decepcionado por la vulgaridad de un mundo que tal vez había idealizado. Estuve siete u ocho años “encerrado” en mi estudio, investigando y pintando, desarrollando diferentes series, y cuando decido mostrar los resultados a nadie le interesan, o mejor dicho, a nadie le interesa la obra. Lo único que querían saber es de parte de quién venía o a quién conocía. Qué currículum respaldaba mi trabajo, cuántos premios o cuántas becas me habían

²⁰⁹ Cuando en 2002-2003 investigaba sobre cómic, comencé, como parece lógico, por contactar con un dibujante local, ni siquiera recuerdo su nombre. Pensando que sería mejor ir de menos a más. Me cité con él y no se presentó. Me dejó plantado sin ninguna disculpa. En ese momento aprendí para siempre que era una estupidez perder el tiempo con los de abajo. Ese mismo año entrevisté en Madrid a Miguel Ángel Martín y a Carlos Jiménez, dos figuras indiscutibles del cómic nacional. Estuve en sus estudios, me regalaron distintos ejemplares dedicados, me hicieron dibujos, todo fue amabilidad y respeto. También entrevisté a Fernando de Felipe, un dibujante que admiraba mucho técnicamente y que me influyó en mis inicios; y visité la redacción de *El Jueves* en Barcelona, entrevistando al conocido dibujante Albert Monteny, su director en aquel momento.

concedido, y poco más. La calidad o el valor de la pieza que tenían en frente era algo secundario.

Era consciente que entraban en juego otros componentes, no era tan inocente, pero no me podía imaginar hasta qué punto. El arte no es distinto de cualquier otro medio profesional, por lo general, hay mucha endogamia y demasiados bajos instintos motivando las decisiones.

Por fortuna pronto aprendí la lección y me alejé voluntariamente para rearmarme y buscar (o crear), una oportunidad. No me interesaba perder mi energía en una guerra que no podía ganar. Tenía un rico universo que mostrar, pero no llegaría nadie si no superaba antes esa barrera de lodo y piedras.

Fue más sencillo que de lo que parece, no tenía nada que perder. Estaba solo y si quería lograr algo tendría que saltarme ese primer escollo e ir directamente a un nivel mayor. Puede parecer muy osado e incluso pretencioso, pero fue así. Ya que en tercera división no me aceptaban, preparé el asalto a primera.

Haciendo memoria a través de estas páginas, me doy cuenta que fue una bendición encontrar tantos escollos al inicio, me obligó a fortalecerme, a superar mis límites y a reinventarme. La metodología de trabajo que empleo siempre, basada en la independencia y la autosuficiencia, surgió por supervivencia.

Mi caballo de Troya llegó a través de las acciones, descubrí un modo de desarrollar y darle visibilidad a mi trabajo totalmente independiente, sin interferencias, sin necesidad de ayuda. Ya no necesitaba un espacio expositivo o el apoyo de un galerista para dar a conocer mi obra, ni siquiera para despertar el interés de un coleccionista. La obra que empleé en la acción *Exposición efímera I*, en 2010, se vendió al día siguiente, tras aparecer en la prensa.

A partir de ese momento supe que podía trabajar con libertad si jugaba bajo mis reglas. Con un proyecto cerrado y sin fisuras, el éxito o el fracaso dependería en gran medida de mi esfuerzo y del correcto empleo de las habilidades adquiridas en los últimos años con la gestión cultural²¹⁰.

Estaba acostumbrado a trabajar gestionando proyectos con buenos resultados. Por ejemplo cuando creamos el aula didáctica de la Fundación Picasso²¹¹, aumentamos considerablemente el número de visitantes, mejoramos su imagen pública y llegamos a superar en repercusión mediática al resto de actividades de la institución, incluidas las costosas exposiciones. Fue tal el éxito de un proyecto creado desde cero y con reducidos recursos económicos, que varias instituciones culturales nacionales nos contactaron y visitaron para informarse sobre nuestra metodología de trabajo.

Era cuestión de pasar esas herramientas al arte. Muy pronto me sedujo la idea, sólo había que cambiar el enfoque, en vez de una serie artística iba a desarrollar un proyecto cultural. A grandes rasgos, el diseño de un proyecto cultural te permite optimizar los recursos con el fin de obtener los máximos resultados. Y en mi caso, teniendo unos recursos tan limitados era fundamental tener todo perfectamente clarificado y orientado desde el inicio.

Para *Metamorfosis* no desarrollé por escrito el diseño de un proyecto cultural completo, pero si elaboré varios documentos internos muy útiles,

²¹⁰ Tanto por la empresa SUMA Gestión Cultural S. C., que ya he mencionado, como por mi formación:

Posgrado en Gestión Cultural, con Especialización en Gestión de Proyectos Culturales, por la Universitat Oberta de Catalunya, UOC. Desde noviembre 2006 hasta octubre de 2007.

Programa de especialización en Gestión de Proyectos Culturales, Universitat Oberta de Catalunya, UOC. De abril a octubre de 2007.

Programa de especialización en Organización y Gestión de Empresas Culturales, Universitat Oberta de Catalunya, UOC. De noviembre 2006-abril de 2007.

²¹¹ Creación, organización y puesta en funcionamiento del Aula Didáctica, con carácter permanente, de La Fundación Picasso Museo Casa Natal, de Málaga. Desde septiembre de 2005 hasta noviembre de 2006.

que me sirvieron de reflexión y guía, en el que quedaban claras las líneas maestras y valoraba sus fases y objetivos a corto, medio y largo plazo.

Además realicé de inicio un documento con las ideas principales y la filosofía del proyecto, para enviarlo a instituciones o a posibles colaboradores. Y una versión adaptada, para ser remitida a la prensa, para que tuvieran material suficiente para ampliar cualquier noticia o reportaje que quisieran realizar de una acción puntual.

Como punto de partida, internamente, había que planificar y establecer prioridades. Tenía que plantear un trabajo rotundo e incuestionable. Desde el principio, tuve claro varios conceptos:

- Necesitaba encontrar una estética directa e identificativa. Que mi trabajo fuera singular y fácilmente identificable. El empleo de cuerdas, sacos y desnudos, sería mi marca.
- Yo mismo debía proyectar una imagen clara e inamovible. Usar una gorra en todas mis acciones y en todas mis apariciones publicas como artista. Durante cinco años lo he hecho así.
- Poseer un mensaje con fuerza mediática. La labor de comunicación supone un 50% del proyecto, como mínimo. A la prensa había que mostrarles aquellos aspectos del proyecto *Metamorfosis* con mayor impacto mediático, para que apoyaran y dieran difusión a mi trabajo. Facilitándoles en todo momento el trabajo.
- Trabajar objetivo a objetivo, pero con una perspectiva global para ir alcanzando metas. Como una gran partida de ajedrez.
- Es imposible hacer esto sin ayuda. Necesitaba un equipo de trabajo.
- Nunca perder la coherencia. Antes que un proyecto artístico es un universo filosófico. Por tanto, sólo llevar a cabo los proyectos que sienta la necesidad de hacer. Y, en relación a lo anterior, trabajar

únicamente con las personas y los espacios con los que me sienta cómodo.

- No caer en el localismo, el público al que pretendo llegar con mi trabajo es internacional.
- No dejarse manipular por terceros. Establecer colaboraciones, pero nunca relaciones de subordinación.
- Ser conciente que no nos lo van a poner nada fácil. Progresar con total libertad y sin ataduras pone en cuestión el trabajo de muchos.

Comienza la batalla.

6.2. Análisis interno. Organización del equipo.

Rugen los cañones, tambores y pinturas de guerra, espadas en alto... siendo una persona pacifista, que nunca ha tenido un arma de fuego en la mano, curiosamente empleo siempre una nomenclatura muy belicista para motivar a mi equipo y crear grupo. Influencia de Sun Tzu²¹² y otras técnicas empresariales de inspiración militar, supongo. De todos modos motivar no es mi don especial, debo reconocer que cuando estoy inmerso en un proyecto me vuelvo agrio y esta es una asignatura que todavía no he sabido controlar con los años. Mi exigencia es tal, que pierdo un poco la noción de la realidad.



Fig. 114. Parte del equipo que colaboró en la *performance* del Centre Pompidou Málaga.

Cuando se plantea un proyecto de estas características, es necesario contar con un equipo que te apoye y esté a la altura. La figura cumbre de todo el *staff* es sin duda Susana Hermoso-Espinosa. Ha sido mi mano derecha en este y en todos los proyectos anteriores. Pero especialmente en este, por su gran exigencia, su trabajo se ha hecho imprescindible. Siendo justos *Metamorfosis* es tan mérito suyo como mío.

²¹² *El arte de la guerra* de Sun Tzu, es un tratado de estrategia militar, que se ha convertido en una obra básica en el mundo de la empresa. Tengo el libro y un disco compacto, que me regalaron en un seminario, que hace años ponía en el coche para ganar motivación.

Ella coordina al equipo de colaboradores y cada proyecto, dejándome vía libre para que me sumerja en la parte artística y creativa. De Susana depende la burocrática, coordinando el proyecto con la institución que sea, librándome de esa labor tan necesaria, pero a la vez árida y muchas veces desagradable.

En las primeras acciones yo me encargaba de la prensa, ya que con nuestra empresa la comunicación era una de mis funciones. Pero posteriormente Susana también ha ejercido ese rol. Normalmente elaboramos conjuntamente el material para los medios y pensamos la estrategia de comunicación. Pero es ella quien finalmente la lleva a término. Su función sería coordinación general del proyecto y comunicación. Es una parte vital e insustituible de *Metamorfosis*, la gran dama en el tablero de ajedrez.

Mi papel más allá de idear la acción, su filosofía y su desarrollo, consiste en ir dirigiendo el rumbo general del proyecto, planteando el próximo paso y la estrategia global.

Además en el equipo tengo dos ayudantes fijos, Antonio J. Santana y David Ruiz Silva, que han estado conmigo desde la primera acción de *Metamorfosis*. Antonio me ayuda con las fotografías, normalmente tomando imágenes del ambiente o de mí, documentando la acción; y David, con un trabajo más interno con los modelos, se encarga de organizarlos para que estén listos tal cual los necesito. Ambos, más allá de sus funciones puntuales, me aportan tranquilidad y seguridad durante el desarrollo de las acciones.

A lo largo de estos años, he contado con la colaboración de unas quince personas más en diferentes momentos. Ninguno participa en la elaboración del proyecto, pero en el momento de la acción me resultan de gran ayuda. Generalmente están a mi disposición para la organización de las cuerdas y el movimiento de los modelos y les voy encargando diferentes funciones conforme lo necesito.

Un elemento distintivo de mi equipo es que durante las *performances* todos llevan una camiseta negra con la palabra "STAFF Marc Montijano" estampada en la espalda y mi firma en el pecho. Ayuda a distinguir a mi equipo durante la acción, contribuye a crear una imagen seria y rigurosa, y colabora en la creación de un clima especial cuando me quiero adueñar de un espacio.

La idea de uniformarlos surgió de Susana. Han llevado estas camisetas desde la acción *Los tres estados. Metamorfosis II*, la primera *performance* que llevé a cabo en el CAC Málaga el 21 de octubre de 2010.

Aunque no son estrictamente del *staff*, muchos de mis modelos han repetido experiencia en numerosas ocasiones. Así que confío mucho en ellos y los considero indudablemente de mi equipo. Son las piezas básicas. Además, algunos que comenzaron de ayudantes han terminado ejerciendo de modelos.

6.3. DAFO.

El análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades), trabaja sobre los puntos fuertes y débiles, tanto externos como internos de una empresa, proyecto u organización. Ayuda a visualizar de una forma global el proyecto. Es una herramienta de uso muy común en cualquier empresa. En el momento del inicio del proyecto esta era nuestra situación:

<p>Debilidades (A. Interno)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Pocos recursos económicos disponibles. • Material de trabajo escaso y muy básico. • Ningún apoyo externo a la organización. • Pocos contactos en el mundo del arte. • Imposibilidad de dedicación exclusiva a este proyecto.
<p>Amenazas (A. Externo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Endogamia. Poca cultura democrática en el sector. • En relación a lo anterior, excesiva dependencia del gusto o del criterio arbitrario de la persona que dirige una institución o proyecto. • Escasa profesionalización y gran intrusismo. • El desnudo a veces resulta un problema en prensa e instituciones más conservadoras. • Prejuicios hacia la espiritualidad.
<p>Fortalezas (A. Interno)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Amplia experiencia y buena formación. • Elevada motivación del equipo. • Proyecto sólido y elaborado. • Buena acogida mediática en anteriores trabajos. • Proyecto mediático. • Apoyo y respaldo de <i>Homines.com</i>. • Buenos resultados en proyectos anteriores. • Presencia en internet y mucha experiencia en este sector.
<p>Oportunidades (A. Externo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El gran número de nuevos museos y centros de arte. • El desnudo como reclamo. • La dependencia que poseen las instituciones culturales de notoriedad mediática. • Crisis económica. Menos recursos de las instituciones para despilfarrar y necesidad de resultados para justificar las inversiones públicas.

6.4. Estrategias de marketing y comunicación.

La comunicación es una de las claves de la gestión de un proyecto. Para suplir otras carencias (amenazas y debilidades), desde el minuto uno, nos apoyamos en una potente estrategia de comunicación. La notoriedad que sabíamos que nos podían negar otros agentes artísticos nos la debía otorgar la prensa e internet.

Ahora percibo la comunicación de un modo menos agresivo, pero en los momentos iniciales era vital para la supervivencia y viabilidad del proyecto destacar lo más rápidamente posible. Llevaba años investigando y ahondando en un universo que quería sacar a la luz y el único modo de hacerlo era dando un golpe sobre la mesa.

La idea de base con la que comenzamos a trabajar era muy sencilla, teníamos que generar noticias alrededor de las acciones que nos diesen publicidad. Somos una sociedad consumista y consumimos lo que está de moda, también en materia artística. Por mucho que se quiera resistir un director de un museo, un galerista o un comisario, si mis acciones salen habitualmente en la prensa, es difícil que no termine conociendo mi trabajo e interesándose en mayor o menor medida por él.

Teniendo claro esta actitud inamovible hacia los medios, comenzamos a trabajar. Necesitábamos, en una primera fase, que nos conocieran dentro del mundo de la cultura. Después ya vendrían el reconocimiento, el prestigio o la respetabilidad, pero antes de nada debían conocernos, debían conocer e identificar *Metamorfosis*. Me daba igual que no recordaran mi nombre o mi cara, pero si quería que identificaran rápidamente mi trabajo. Que al ver un saco o una cuerda pensarán automáticamente en mi obra.

Por las vías normales, este proyecto hubiese tardado años en ser conocido por una mayoría, y en ese momento ya habría fracasado. Nuestros recursos eran muy limitados y no podíamos alargar eternamente esta fase inicial. Por lo que teníamos que articular una campaña ambiciosa, apoyada con fuerza

en los medios, que nos permita convertirnos en un actor más del mundo artístico y desde ahí dar el siguiente paso.

El plan de comunicación de la primera acción de *Metamorfosis* era muy básico, pero a la vez resultó muy efectivo. Me extenderé un poco más en la planificación al hablar de *Metamorfosis I*, pero ahora lo expongo esquemáticamente:

A) El objetivo de la comunicación era dar a conocer el proyecto de una forma explosiva. Hacernos ver haciendo una pequeña demostración de fuerza.

B) Queríamos que llegara fundamentalmente al mundo del arte, en este caso no interesaba tanto el público en general. Tenía claro que para poder seguir desarrollando el proyecto con garantía y subir el escalón que necesitaba, lo ideal era vincularlo a una institución potente.

C) En particular me interesaba llegar a directores de museos o centros de arte. Queríamos captar el interés de los que manejan espacios artísticos destacados.

Superada esta fase explosiva inicial, imprescindible para salir a la luz, enfocamos el plan de comunicación del proyecto para cumplir un triple objetivo:

- Informar de la acción realizada.
- Dar a conocer *Metamorfosis* y a su autor.
- “Colar mi opinión”, incluir disimuladamente crítica social en medios que no dan cabida normalmente a esta información. Principalmente a través de la información remitida en las notas de prensa.

Estos tres objetivos se debían cumplir de forma paralela y simultánea, de manera que las acciones de comunicación aunque se efectúen a través de distintos canales y con distintos elementos de difusión, se realicen de una forma coordinada.

Nuestros principales canales de difusión han sido fundamentalmente la prensa escrita y los medios de comunicación digitales. La presencia continuada en los medios creemos que es el modo más eficaz de conseguir ese triple objetivo.

También trabajamos la comunicación y la difusión a través de mi página web²¹³, mi blog²¹⁴ y las redes sociales vinculadas a mi nombre. En un momento inicial fundamentalmente *Facebook*²¹⁵ y *Twitter*²¹⁶, aunque también en un breve plazo utilicé *Pinterest*²¹⁷ y más recientemente *Instagram*²¹⁸. También hemos subido algunos videos a *Youtube*²¹⁹ y *Vimeo*²²⁰, exhibiendo en todos los casos una imagen de marca reconocible. Lo que no me resulta complicado, pues las opiniones y puntos de vista de *Metamorfosis*, son los míos.

Queda claro que *Metamorfosis* es un proyecto indisolublemente unido a la comunicación. Su éxito o su fracaso ha dependido en gran medida de la fuerza en este aspecto. Fue nuestra principal arma para darnos a conocer, nuestro principal aliado. Pero hay que tener claro que es un aliado peligroso, puede convertir en grotesco y llegar a desvirtuar un trabajo si no se maneja convenientemente.

²¹³ MARC MONTIJANO

<<http://www.marcmontijano.com>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²¹⁴ BLOGSPOT. *Marc Montijano*

<<http://marcmontijano.blogspot.com.es>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²¹⁵ FACEBOOK. *Marc Montijano*.

<<https://www.facebook.com/marc.montijano>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²¹⁶ TWITTER. *Marc Montijano*.

<<https://twitter.com/marcmontijano>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²¹⁷ PINTEREST. *Marc Montijano*.

<<https://es.pinterest.com/marcmontijano/>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²¹⁸ INSTAGRAM. *Marc Montijano*.

<<https://instagram.com/marcmontijano>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²¹⁹ YOUTUBE. *Tubeperfoart*.

<<https://www.youtube.com/user/tubeperfoart>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

²²⁰ VIMEO. *Hidden Gallery*.

<<https://vimeo.com/hiddengallery>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

En cada fase las necesidades de comunicación son diferentes, e incluso lo que es beneficioso en un comienzo puede ser perjudicial si se mantiene en el tiempo. Las estrategias de comunicación deben variar y evolucionar. La prensa premia los fuegos artificiales, pero no el fondo. Salir mucho en la prensa no es necesariamente beneficioso, ni implica que un trabajo posea calidad. Dicho de otro modo, actualmente el prestigio no se gana por la calidad y la excelencia, sino por campañas de marketing y comunicación. Todos los grandes museos emplean estas estrategias, al igual que los artistas-estrellas, hasta lograr convertirse en referentes culturales. No ahorran costes, saben como funciona el marketing en la cultura y los amplios beneficios que aporta. Nos han educado para consumir de ese modo, a desear lo que se nos anuncia, lo que se nos impone mediáticamente. Queremos lo que tienen y hacen los demás.

Obviamente nuestras “campañas” no consisten en hacer publicidad en el sentido tradicional del término (carteles, panfletos, anuncios en prensa, radio, televisión o internet). No empleamos el mobiliario urbano (marquesinas de autobuses y banderolas), como canal para promocionarnos. Y si tenemos presencia en la calle, es porque hacemos una acción y no porque hayamos pagado o solicitado permiso a la administración pertinente. Ni poseemos esos recursos ni los deseamos.

Tenemos claro dónde estamos y a qué público nos dirigimos, no somos una multinacional de ropa de mala calidad hechas en el tercer mundo o de refrescos atiborrados de azúcar que causan obesidad y diabetes. No pretendemos convencer a nadie a la fuerza y mucho menos engañarlo. La clave de este proyecto es trabajo, honestidad y constancia. Por eso preparamos minuciosamente cada acción, redactamos las notas de prensa con inteligencia e intencionalidad y poseemos un *mailing* muy elaborado que se actualiza y mantiene cada poco tiempo (local, nacional e internacional), lo que nos ayuda a obtener mayor difusión tanto en la prensa escrita como en internet.

Así que más que el concepto de comunicación como campaña publicitaria, siempre hemos trabajado con una visión más amplia. Por ejemplo, una idea

que no hay que perder nunca de vista, sin excepciones, es que en un proyecto cultural de esta índole todo comunica. La comunicación no es simplemente la prensa. Cualquier indicio que dé información sobre el proyecto, su filosofía, las personas que lo conforman, puede inclinar la balanza a favor o en contra. Un artista se “vende” a si mismo, expone su imagen, su mundo, su misterio. De ahí la importancia de vigilar cualquier detalle, de mantener una imagen acorde a lo que se desea transmitir.

De todos modos el modelo que he expuesto, y retrata el inicio de *Metamorfosis* en 2010, ha cambiando. Estamos en una época en la que surgen constantemente nuevos sistemas para abrirse camino en un mundo global y vertiginoso.

En los inicios, y sólo han pasado cinco años, el colofón era poder salir en un periódico de tirada nacional, con un proyecto realizado en la periferia. Actualmente un artista ignorado por la prensa escrita tradicional puede tener una repercusión planetaria a través de las redes sociales ejerciendo una influencia mucho mayor que artistas consagrados que se mueven por canales más clásicos. O una acción sin apenas medios, llevada a cabo por un artista en el garaje de su propia casa, puede ser recogida por gran parte de la prensa internacional, superando en repercusión mediática a iniciativas de museos o instituciones públicas con presupuestos millonarios.

A pesar de hablar de estrategias de comunicación y campañas de publicidad, no hay que olvidar que es realmente *Metamorfosis*, que lleva detrás, el porqué de su concepción. No es un proyecto que requiera publicitarse y ganar notoriedad para vender un producto, ni siquiera nuestra finalidad última es vender una experiencia, aunque estrictamente lo que le vendemos a un museo o a una galería es eso. Mi meta es exponer una filosofía, jugar bien las cartas, nos permite mostrar un universo y darle difusión. La finalidad de las diferentes estrategias de comunicación, es explicar el mensaje de cambio que sostiene *Metamorfosis*, y una labor coordinada, eficiente y meditada hace simplemente que el mensaje llegue a un mayor número de personas.

6.5. Fases del proyecto.

Hasta el momento, *Metamorfosis* ha vivido diferentes fases. Yo distinguiría tres, además de la presente que está aún por definir. En cada una de ellas se han intentado conseguir diferentes objetivos y para lograrlo se han encaminado todas las estrategias en ese sentido:

A) Primera fase: 2010.

Corresponde con la acción de *Metamorfosis I*, realizada el 27 de junio de 2010, esta fecha sería el inicio oficial del proyecto, aunque parte varios meses antes con toda la preparación. El objetivo central era básicamente llamar la atención. Dar a conocer mi trabajo y despertar interés por él.

B) Segunda fase: 2010-2011.

Se desarrolla enteramente en el CAC Málaga, se inicia con *Los tres estados. Metamorfosis II*, el 21 de octubre de 2010, y la doy por concluida el 15 de diciembre de 2011 con la *performance El final es sólo el principio. Metamorfosis XII*, la última acción realizada en el centro de arte contemporáneo malagueño.

Además de las significaciones trascendentales, el propio título de la acción indica el cambio de ciclo. El objetivo de esta etapa no fue otro que ganar prestigio y notoriedad. Fue una etapa de aprendizaje que me sirvió para madurar el proyecto con una actividad frenética, pero desde una posición privilegiada, un gran laboratorio enteramente a mi disposición.

En esta segunda fase, trabajar y comunicar son caminos paralelos, uno debe respaldar y potenciar al otro continuamente. Cada nueva acción era una oportunidad para dar a conocer el proyecto a más gente. Y en este sentido hicimos una labor titánica. Inundamos con las palabras "CAC Málaga", "Metamorfosis", "Performance" y "Marc Montijano" la prensa especializada y generalista, tanto nacional como internacional, así como internet.

El principal objetivo era intentar posicionarnos en el mundo del arte actual. Dicho más directamente, queríamos asentarnos en esa nueva posición, y para lograrlo era vital que cuando alguien pensara en arte de acción, surgiera este proyecto y mi nombre.

C) Tercera fase: 2012-2015.

La tercera fase se abre con una doble acción. La primera fue *Current exhibitions. Metamorfosis XIII* en el museo provincial de Jaén, el 24 de febrero de 2012, y dos días después, *Tempus fugit. Metamorfosis XIV*, delante de la catedral de la ciudad.

Esta etapa la doy por concluida en 2015 con la acción *La dos naturalezas*, el 27 de junio en el Centre Pompidou de Málaga, justamente el día que se cumplieron cinco años de la primera acción de *Metamorfosis*. Todavía no he decidido que ocurrirá en el futuro con *Metamorfosis*. Lo único que sé es que se producirá un gran cambio, una evolución, comienza algo nuevo. En cuanto a desarrollo interior me encuentro en la etapa inicial, así que conforme vaya avanzando irá mutando el proyecto.

Una vez afianzado mi trabajo en la segunda fase y con un lenguaje perfectamente claro e identificativo, la función de este ciclo ha sido terminar de desarrollar mi universo y seguir experimentando.

La principal diferencia respecto a la etapa anterior es que no busco obtener tanta repercusión mediática, levantamos el pedal del acelerador. No significa que desdeñemos esta tarea, ni mucho menos, pero no es tan trascendental. O no siempre ha sido tan trascendental. Lógicamente en las acciones que tenía un fin de denuncia social o con mayor compromiso político, si que hemos seguido dedicando un esfuerzo considerable a la comunicación, por ejemplo, con *Welcome to Paradise*, en 2013, o *Una, gran i lliure!* en 2014.

Pero lo que queda claro es que el escenario es completamente distinto, se han cumplido los objetivos anteriores. El foco ya está puesto en mi trabajo

y cada acción va teniendo trascendencia, sin necesidad de potenciar tanto la labor de comunicación.

Me voy calmando progresivamente. Me preocupa cuidar mi salud y me interesa más mi universo interno y seguir investigando. Además hay otras vías para ir dando a conocer este mundo, las redes sociales están ganando mucho peso e influencia. Hasta el punto que algunos artistas y comisarios obtienen más notoriedad por su intervenciones en *Facebook* que por su trabajo real. Estamos atentos a este fenómeno de pirotecnia y humo y movemos ficha cuando corresponde. Aunque desde un punto de vista personal cada vez me interesan menos las redes sociales, pero las seguimos empleando como herramienta útil.

En cuanto al equipo, hemos combinado acciones muy laboriosas con muchos ayudantes y otras en las que hemos trabajado únicamente Susana y yo. Igual que hacemos trabajos en espacios dedicados al arte, como galerías o museos, junto con acciones en plena calle o en medio de la naturaleza. La elección del espacio se vuelve un elemento determinante.

Tiendo más a la simplicidad, a realizar menos proyectos, pero más señalados, para concentrarme totalmente en ellos y después soltarlos. Rompiendo la espiral de *performance* tras *performance* de la segunda fase. He aprendido a decir no y a ralentizarlo todo para estar más presente. Esta presencia se está haciendo obvia, ya que cada vez en más acciones aparezco directamente yo, sobre todo a partir de 2014. No solo como demiurgo que mueve los hilos, sino como elemento significativo y parte integrante de la acción.

6.6. *Desperta, ferro.*

El grito de *ferro!, ferro!* lo tengo en la memoria desde pequeño. Me imaginaba a un grupo de guerreros vestidos con pieles en lo alto de una colina, gritando y golpeando sus lanzas contra el suelo. Unos salvajes propios del universo de Robert E. Howard²²¹, produciendo un enorme estruendo y haciendo saltar chispas con cada golpe. No sé muy bien de dónde me viene esa imagen.



Fig. 115. Grupo de colaboradores organizando el material después de una acción, 2015.

Los almogávares fueron unas temibles tropas de choque y guerrilla procedentes de la corona de Aragón, que desarrollaron su papel muy exitosamente, en los siglos XIII y XIV²²². En realidad exclamaban *Desperta ferro!*, como grito de guerra antes de entrar en batalla para aterrorizar a sus enemigos. Significa literalmente “despierta hierro” y se les considera el mejor y más terrible infantería de la época. No tengo especial simpatía por

²²¹ Robert Ervin Howard (1906-1936), escritor estadounidense creador del popular personaje de ficción Conan el Bárbaro en 1932.

²²² Sobre las especiales características de guerra de los almogávares, Arturo Pérez-Reverte publicó un artículo en *El Semanal*, que también está disponible en su página web. PÉREZ-REVERTE, A.: “Una de almogávares”, *El Semanal*, 29/5/2005.

<<http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/44/una-de-almogavares>> [Consulta: 7 de octubre de 2015]

la figura real de estos crueles y sanguinarios guerreros, pero si por la imagen mítica que me formé, que me ha inspirado en muchos momentos.

Hay varios aspectos de las técnicas de guerrilla que han influido enormemente en el desarrollo de mis proyectos. Hasta el punto que denomino a muchas de mis acciones arte de guerrilla y me las planteo como una campaña bélica.



Fig. 116. Primera acción de *Proyecto 47*, 2014.

Funcionamos con un grupo pequeño y ágil. Preparamos y maduramos mucho cada acción, y una vez lista, simplemente llegamos y atacamos. Sin importarnos contra quien nos enfrentamos. Con la certeza, un poco suicida, que podemos conseguir lo que nos proponemos.

Una vez hecho el trabajo, nos apartamos una temporada, para curar las heridas y no sobreexponernos. A veces incluso, tras un proyecto especialmente exigente, llego a aborrecer el arte. Pero pasado cierto tiempo vuelvo a sentir la necesidad, me surge alguna idea nueva y volvemos a poner toda la maquinaria en marcha.

Que vayamos siempre por libres, sin ningún respaldo, sin valedores, es algo que sorprende. Con los años, lógicamente, vamos conociendo gente, pero rechazamos este tipo de relaciones que generalmente los demás buscan. Para el desconcierto de algunos, no adulamos ni pretendemos agradar a nadie. Con una vida social más activa habríamos realizado muchos más proyectos, pero mi trabajo habría perdido la coherencia y la honestidad.

Originalmente inventamos otra forma de trabajar porque no teníamos opción, actualmente tenemos muchas opciones pero seguimos peleando en solitario y no lo cambiaría por nada. Lo que vamos consiguiendo, sea poco o mucho, es sólo nuestro y eso es algo que en el mundo del arte es difícil de decir y que yo valoro especialmente. Luchamos sólo en las guerras que nos interesan y bajo nuestra bandera.

Siendo conscientes de las circunstancias, hemos aprendido a optimizar nuestros recursos. Siempre en las trincheras, en una constante búsqueda e investigación, porque es una batalla dura y continua. A veces ganamos y otras muchas erramos, pero eso importa poco. Cada vez estoy más seguro que no existe la meta, por tanto es absurdo sacrificar el presente por un futuro imaginario e ideal. Lo importante es el viaje diario e intento pasarlo con las mejores personas posibles.

6.7. Arte de Guerrilla. *Metamorfosis I*.

El domingo 27 de junio de 2010 estaba a las siete de la mañana en la explanada de gratino que hay delante del CAC Málaga con Elena López, la modelo; mis dos ayudantes, Antonio J. Santana Guzmán y David Ruiz Silva; Susana Hermoso-Espinosa, la coordinadora; y un fotógrafo que envió El Mundo, Carlos Díaz.



Fig. 117, *Metamorfosis I*, Málaga, 2010.

Tras meses de preparativos, había llegado la hora de la verdad. No era la primera acción que hacía en la calle, pero si era la primera vez que trabajaba con una modelo completamente desnuda en un espacio público y no sabía como iba a reaccionar nadie. Además, habíamos organizado mucho revuelo previo entre los medios para llamar su atención, si funcionaba podría ser un éxito, pero si fallaba sería un fracaso absoluto²²³.

Hasta llegar ahí habían pasado muchas cosas. Llevaba meses con este proyecto rondándome la cabeza, puede que incluso más de un año, pero no conocía a nadie que encajara en el universo de *Metamorfosis* y se atreviera

²²³ Una misma acción, la puede ensalzar, sobredimensionar, ignorar o desvirtuar completamente, dependiendo del enfoque que le quiera dar la prensa.

a dar el primer paso posando desnudo en la calle²²⁴. A partir de esta acción ya fue todo mucho más fácil y siempre he contado con abundantes voluntarios, que se han prestado generosamente a colaborar. La mayoría contactan conmigo a través de un formulario de inscripción que tengo en mi web²²⁵, aunque también hemos recurrido en diversas ocasiones a la colocación de carteles solicitando modelos.



Fig. 118 y 119. Carteles empleados para la búsqueda de modelos.

Elena López, la modelo de *Metamorfosis I*, es una pieza vital en el despegue del proyecto y le tengo por ello una enorme gratitud. La conocí en 2005, fue compañera mía en un curso de diseño de páginas webs²²⁶, pero una vez finalizado, perdimos completamente el contacto, hasta meses antes de la acción. Una casualidad quiso que me cruzara con ella en *Facebook*, creo que acababa de crear su cuenta, y un hecho me llamó poderosamente la

²²⁴ No frecuentaba círculos artísticos, y sin haber hecho nunca una acción de estas características no era fácil que una desconocida confiara en mí para este proyecto.

²²⁵ MARC MONTIJANO. *Sign up*.

<http://www.marcmontijano.com/inscripcion_marc/contacta.htm> [Consulta: 8 de octubre de 2015]

²²⁶ *Diseño de Páginas Web*. Curso impartido por FOREM-A, certificado por la Junta de Andalucía. Del 7 de febrero al 12 de mayo de 2005 (309 h.)

atención, su nombre de perfil era *Metamorphosis*. Haciendo caso a las señales, le planteé la idea y se sumó encantada. Tras meses de búsqueda infructuosa, se solucionó en un momento.

Mi intención con esta acción dentro del conjunto del proyecto, como ya he señalado, era llamar la atención de las personas adecuadas. En concreto queríamos captar el interés de algún espacio artístico importante. En ese momento conseguirlo no era más que un sueño, pero había que intentarlo y lo hicimos con toda nuestra fuerza.



Fig. 120. *Metamorphosis I*, Málaga, 2010.

Una vez que ya tenía la modelo, buscamos una buena fecha y pensamos el lugar idóneo. Por las circunstancias laborales de la mayoría²²⁷ lo mejor era hacerlo un domingo temprano, una hora en la que hubiera buena luz, pero que la ciudad estuviera todavía adormecida. Sobre el lugar, no había dudas, tenía las preferencias muy claras.

El CAC Málaga era el referente de la ciudad en materia de arte actual y cada vez estaba ganando más nombre internacionalmente. Me interesaba

²²⁷ Susana Hermoso-Espinosa, Elena López y David Ruiz Silva, trabajaban entre semana.

vincular este proyecto al centro de arte y así llamar la atención de su director. Mi siguiente objetivo era aprovechar la notoriedad de esta acción para plantear un proyecto de *Metamorfosis* en un centro de arte contemporáneo destacado, ya fuera el CAC Málaga, mi primera opción, o cualquier otro. Quería aprovechar el revuelo de *Metamorfosis* para llamar a la puerta de un nivel que hasta el momento me estaba totalmente vetado.

Además, dentro de la plaza que hay delante del CAC Málaga, elegí el punto en el que se encuentra la obra de Chema Alvargonzález (1960-2009), *Sombra azul*. Me atraía la idea de hacerle este pequeño guiño a su autor fallecido recientemente.



Fig. 121 y 122. Dos momentos de *Metamorfosis I*, Málaga, 2010.

Iba a volver a interactuar con la escultura pública, como en la serie *Suicidios* o en la *Biblioteca Errante*. Al principio estuve pensando la posibilidad de situar a la modelo completamente enrollada (estado A), justo delante de la escultura, pero esta acción requería cierta celeridad en su ejecución y esta posición podía comprometer todo el proyecto. Así que finalmente decidí situarla en dos posiciones: sentada (estado B) y de pie (estado C).

Sobre la temática específica de esta acción, más allá de presentar mis credenciales con *Metamorfosis*, quería trabajar sobre la violencia hacia la mujer. Un tema que ya habíamos tratado Susana y yo con la acción *Princesas* de Proyecto Homines en 2007. Cuanto más ruido hiciéramos más visibilidad le dábamos a esta problemática, una de las múltiples caras sombrías de una sociedad embrutecida y alejada de nuestra esencia espiritual.



Fig. 123. El equipo de *Metamorfosis I* tras la acción, 2010.

Para conseguir nuestro propósito el principal aliado debía ser la prensa. Sin una buena cobertura de la *performance*, no había nada que hacer. Nos afanamos mucho en esta labor. Le enviamos a los medios información anunciándoles que llevaríamos a cabo una acción el día 27 de junio, sin decirles ni a qué hora ni dónde. Sólo a los que se acreditaban se les pasaba ese dato y se les permitía acompañarnos durante la acción, exigiéndoles discreción. Jugamos con el misterio para crear expectación, aunque en realidad tampoco queríamos que se filtrara el lugar. Nunca desvelo la localización exacta de las acciones en la calle, esto nos ha evitado tener problemas con la policía y que surjan imprevistos malintencionados por parte de terceros. Hay que atacar sin avisar.

También elaboramos un dossier con información del proyecto *Metamorfosis* que les hicimos llegar previamente a varios medios. Teníamos mucho material preparado, si algo fallaba no sería por falta de esfuerzo y dedicación. Además todo este trabajo con la prensa era interno, sin que saliera a la luz, queríamos que fuera una sorpresa, producir el día de la acción un gran impacto.

Una vez hecha la acción, nos marchamos para preparar las imágenes, terminar la nota de prensa y comenzar a enviar información a los medios. Nos centramos principalmente en los medios nacionales. Mandamos varias versiones a lo largo de todo ese día. A continuación reproduzco íntegramente una de ellas:

La mañana del 27 de junio el artista Marc Montijano ha realizado en las calles de Málaga una impactante acción titulada *Metamorfosis I* en apoyo a las mujeres víctimas de violencia de género.

El trabajo a medio camino entre acción artística e instalación ha tenido lugar a las siete de la mañana en la plaza situada delante del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, junto a la escultura *Sombra Azul* de Chema Alvargonzález.

Según ha declarado el autor, *Metamorfosis I* es el primer trabajo de una serie en la que bucearé en la capacidad humana de cambio, de transformación y en los sentimientos de soledad que surgen durante ese proceso.

“Con esta acción artística, quiero denunciar la violencia hacia la mujer, pero desde una perspectiva diferente, no me centro en el número terrible de víctimas, ya hay demasiado pesimismo en la sociedad y eso nunca es constructivo. Yo enfoco mi trabajo en la capacidad de cambio, en el enorme potencial que albergan todas las mujeres maltratadas, en la posibilidad de una nueva vida, alejada del maltratador, y en el derecho que tenemos todos de encontrar un camino mejor, en este caso sin violencia”.

El artista retrata el momento concreto de la metamorfosis, el proceso de cambio de un estado a otro. La figura femenina está desnuda sentada sobre un lecho de cuerdas, como una larva que se está deshaciendo de su

envoltorio, de su antigua muda; lleva la cabeza cubierta con un saco de tela marcado con un aspa blanca. Como ha aclarado Marc Montijano: “Los personajes con la cara cubierta simbolizan en mi trabajo a los seres en estado de cambio, en un proceso de metamorfosis y en esta acción artística concreta representa a todas la mujeres maltratadas”.

Montijano ha desplegado en este trabajo su característico universo teñido de espiritualidad y sencillez, utilizando las cuerdas como su elemento más característico, que ya se han convertido en su sello personal. Pero en esta ocasión ha dado un paso más, llevando a cabo una obra impactante al emplear una modelo completamente desnuda en plena calle. “La desnudez me interesa para simbolizar el nacimiento, no nacemos con traje y sombrero, venimos al mundo desnudos y yo represento un nuevo nacimiento. Por la misma razón, la acción tiene lugar a primera hora de la mañana, con el nacimiento del día.

Sé que la estética de este trabajo es extrema, ello se debe a que el proceso de metamorfosis que denuncio, es duro y complejo. No quiero edulcorarlo y retratarlo como un paseo feliz, las mujeres victimas de violencia de género, se enfrentan a acontecimientos muy duros, antes de poder pasar página y renacer. Nada en mi trabajo es gratuito, todos los elementos que empleo tienen su sentido”.

Un pilar importante en este proyecto es la soledad. El artista resalta la sensación de soledad, situando a la modelo en un espacio amplio y vacío. “En todo el proyecto *Metamorfosis*, me interesa mucho explorar el concepto de soledad, creo que es una parte fundamental en cualquier proceso profundo de transformación. Por mucho apoyo que tengamos, ese momento en el que uno decide dar el paso definitivo es de inmensa soledad. La soledad enfatiza la valentía del cambio”.

Sobre el punto escogido para llevar a cabo *Metamorfosis I*, el autor ha indicado: “Para la ubicación final de la instalación barajé muchos sitios, pero finalmente me decanté por la escultura que preside el CAC Málaga, para hacerle un pequeño homenaje a su autor, el artista Chema Alvargonzález, fallecido en octubre de 2009”.

La acción tuvo mucha repercusión, la respuesta fue grande. A nuestro esfuerzo se sumó que la agencia de noticias Europa Press²²⁸ envió un comunicado a todos los medios y otra agencia especializada en temas de igualdad, Ameco Press²²⁹, también nos apoyó.



Fig. 124. El Mundo, 28 de junio de 2010.

Fig. 125. Imagen tomada durante la acción, *Metamorfosis I*.

Pero sin duda la mayor repercusión la obtuvimos, gracias a que El Mundo habló del proyecto, ilustrándolo con una fotografía a color casi a página completa sobre el titular "Montijano denuncia la violencia de género". El hecho de que un fotógrafo de este medio nos acompañara durante toda la acción fue determinante. La estrategia de comunicación había sido un éxito.

²²⁸ EUROPA PRESS. *Agencia de noticias*.

<<http://www.europapress.es>> [Consulta: 8 de octubre de 2015]

²²⁹ AmecoPress es una agencia de información que trabaja desde la perspectiva de género. Pertenece a AMECO, que es la Asociación Española de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación. Creada en 1994, está constituida por mujeres profesionales de los distintos medios de comunicación, gabinetes de información y agencias de publicidad.

AMECOPRESS. *Información para la igualdad*.

<<http://amecopress.net>> [Consulta: 8 de octubre de 2015]

Todo se desarrolló sin incidentes y la acción trascurrió tal cual la habíamos planeado²³⁰. Unos cuantos coches pasando a nuestro lado, un grupo que volvían a casa tras una noche de juerga y un viandante que se detuvo a preguntarnos, fueron nuestros únicos espectadores.

Hecha la primer parte del trabajo, darnos a conocer a una mayor escala, me dispuse a llamar a diferentes puertas. Así que el lunes sobre las diez y media de la mañana le escribí un correo electrónico al director del CAC Málaga para plantearle la posibilidad de hacer un proyecto en su espacio. Pensaba pasarme el día mandando información y tanteando diferentes espacios, pero no hizo falta, fue el segundo correo que envié y el último.

Fernando Francés, el director del centro, me contestó casi instantáneamente, había visto mi acción en la prensa esa mañana. Me cité con él unas horas después, le expuse el proyecto y le planteé hacer una *performance*.

A él le interesó la propuesta, pero me ofreció algo mejor. Me invitó a hacer una serie de *performances* de *Metamorfosis* en el CAC Málaga, una por mes durante un año. Podía trabajar donde quisiera, interactuando con las piezas o con las exposiciones que más me interesaran, tenía el museo a mi plena disposición. Acepté encantado.

Hacía literalmente dos días era un artista completamente desconocido, acostumbrado a recibir negativas e ignorado por la mayoría de agentes culturales, incluso locales, y ahora tenía un centro de arte contemporáneo de primera línea a mi disposición. Una sola acción, voluntariamente mediática, de la mano de un contundente plan de comunicación, lo había cambiado todo.

El CAC Málaga, a parte de hecho de ser un magnífico escaparate para cualquier artista, por ser un centro de arte en el que han desfilado las

²³⁰ En las primeras acciones realizaba un guión con el desarrollo del trabajo paso a paso, que llevaba conmigo durante la *performance*. Nunca lo consultaba, pero me daba seguridad.

principales figuras mundiales, para mí supuso una etapa de aprendizaje del oficio y maduración. Llevar a cabo un trabajo tan intenso durante un año, me hizo ganar una madurez y una experiencia impagables y muy difíciles de alcanzar en tan poco tiempo. Además *Metamorfosis* abrió camino, fue uno de los primeros proyectos de arte de acción del CAC Málaga y el más amplio y ambicioso llevado hasta la fecha.



7. Catalogación del proyecto.



7.1. 2010

7.1.1. *Los tres estados. Metamorfosis II.*

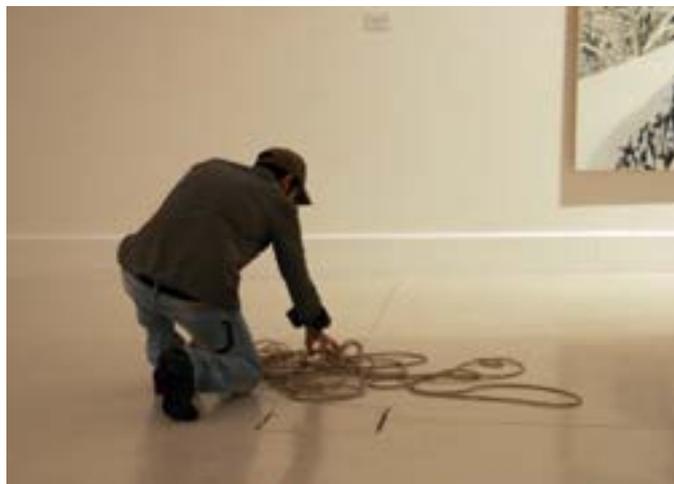
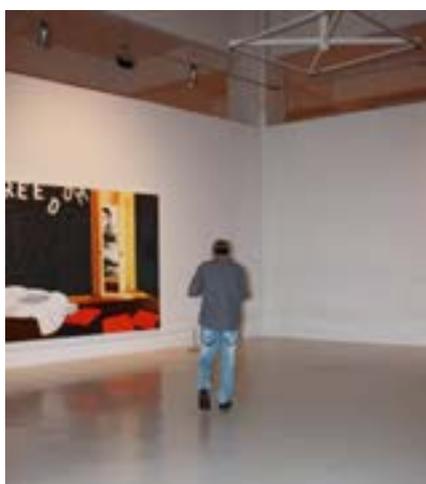
LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 21 de octubre de 2010, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres. Uno en estado A, uno en estado B y uno en estado C.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Antonio J. Santana Guzmán, David Ruiz Silva, Carmen Fernández, Samuel García Pastor, Rafael J. Pedregosa, Mari Carmen Romero y Rut Montijano.

DESCRIPCIÓN: Tres modelos, dos femeninos y uno masculino. Tres seres humanos que no interactúan entre ellos, cada uno en una fase diferente de metamorfosis, cercanos en el espacio, pero sin ninguna conexión. Una composición sencilla, para reflejar soledad y aislamiento, con las obras de Dexter Dalwood (Bristol, 1960), como telón de fondo. El discurso gira entorno a la explicación de los tres estados en los que divide el proceso de metamorfosis, un eje fundamental del proyecto.









7.1.2. Invisibles. Metamorfosis III.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 25 de noviembre de 2010, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Cinco y tres. Dos en estado B, tres en estado C y tres grises.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Antonio J. Santana Guzmán, David Ruiz Silva, Carmen Fernández, Samuel García Pastor, Rafael J. Pedregosa, Mari Carmen Romero y Rut Montijano.

DESCRIPCIÓN: Acción en la que retomo el tema de la violencia de género. La invisibilidad es una de las características de la *Metamorfosis*. Es un proceso interior, personal, hasta el punto que los personajes que no están experimentando esta transformación son incapaces de percibirla. Pero la invisibilidad es también una de las más lamentables características de la violencia hacia la mujer, demasiadas veces se queda en el plano privado y solo se hace visible cuando las consecuencias son demasiado graves.

En esta acción rompo la división entre la obra y el público. Dispongo a los modelos entorno a seis obras de la colección permanente del CAC Málaga, permitiendo que los numerosos asistentes pasearan entre ellos como si de cualquier otra exposición se tratara. Convirtiendo al público en parte activa del trabajo y cuestionando la actitud de gran parte de la sociedad ante el maltrato.









7.1.3. *Mi armadura me protege de todos vosotros.* *Metamorfosis IV.*

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 15 de diciembre de 2010, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. Pasa por el estado A y el estado B

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Antonio J. Santana Guzmán, David Ruiz Silva, Samuel García Pastor, Rafael J. Pedregosa, Mari Carmen Romero y Rut Montijano.

DESCRIPCIÓN: La acción en un primer momento habla de la naturaleza, la pureza, la libertad y el cambio; planteando un escenario ideal totalmente contrapuesto a la sociedad actual. Construido este primer ambiente, me sumerjo en el grueso de la obra, mucho menos amable. En esta performance reflexiono sobre la hostilidad del mundo exterior, las agresiones externas y la armadura que nos construimos para protegernos de esos ataques.

Para ello introduzco a la modelo, dentro de una escultura, a modo de armadura. Una obra realizada expresamente para esta acción, titulada *Gran Cubo*, ejecutada con madera, cuerdas y tela, siguiendo la estética de la serie *Crucifixión*.

Como fondo una pieza del CAC Málaga, la escultura de Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956), *Esquina vegetal V*.









7.2. 2011

7.2.1. *Las semillas pronto comenzarán a dar sus frutos. Metamorfosis V.*

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 20 de enero de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Siete. Dos en estado A y cinco en estado B.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, Natalia Gallego, Mari Carmen Romero, David Ruiz Silva, Antonio J. Santana Guzmán.

DESCRIPCIÓN: En esta obra los modelos están dispuestos en tres puntos que abarcan un amplio espacio, como tres islas rodeadas por un extenso océano. Con esta composición busco transmitir al público el concepto de soledad, muy importante en el proceso de cambio. Remarcando la pequeñez de los modelos frente a la inmensidad del espacio.

En silencio, un grupo de personas yacen desnudas con el cuerpo enrollado. Como larvas incubando un profundo cambio, interno y silencioso. Imperceptible para muchos, pero imparable. La *performance* habla de una sociedad malherida y la alternativa germinando en sus entrañas. De fondo el trabajo de Julião Sarmento.









7.2.2. Algunas semillas ya están germinando. Metamorfosis VI.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 17 de febrero de 2011, 19:00h.

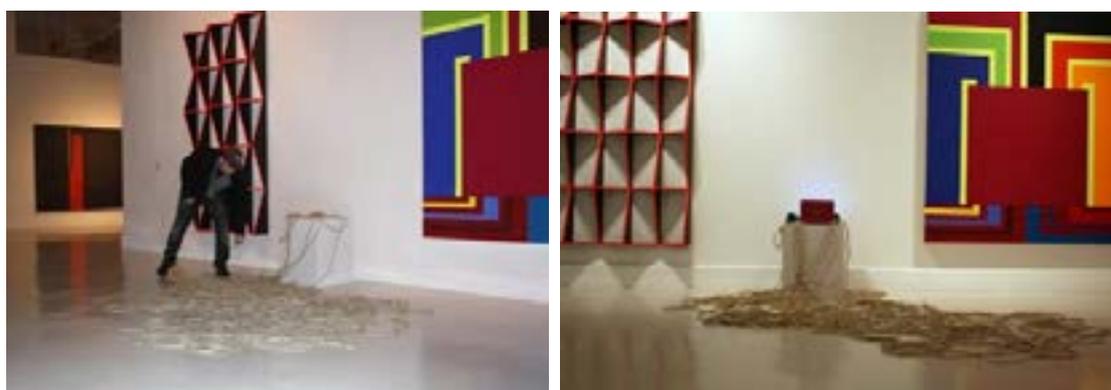
NÚMERO DE MODELOS: Cuatro. Dos en estado A y dos en estado B.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, Natalia Gallego, Rafael Pedregosa, David Ruiz Silva, Antonio J. Santana Guzmán.

DESCRIPCIÓN: La acción pone el acento en la metamorfosis que está experimentando la sociedad árabe y la importancia de las nuevas tecnologías, principalmente internet, en la germinación de este profundo proceso de cambio.

Habla de la incomunicación, de la sociedad represiva, de la falta de libertad, y por otra parte del despertar de una sociedad que está abriendo los ojos y empujando con fuerza. Y en ese despertar juega un papel fundamental internet, el contraste entre la información manipulada y la información libre, e incluso la música, la primera en atreverse a criticar al poder.

Intervengo en cinco puntos de la exposición *Pasión. Colección Carmen Riera* del CAC de Málaga, creando mi obra entre piezas de Louise Bourgeois, Cristina Iglesias, Juan Muñoz o Andy Warhol. En este trabajo incluyo por primera vez el sonido, y los límites entre *performance*, intervención e instalación se fusionaron más que nunca.









7.2.3. Autorretrato. *Metamorfosis VII*.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 17 de marzo de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres. Dos en estado B y uno en estado C.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, Natalia Gallego y David Ruiz Silva.

DESCRIPCIÓN: En esta acción planteo una reflexión interna, echo la mirada atrás y busco el origen de mi obra. Con un planteamiento diferente, a modo de exposición efímera, exhibo las distintas fuentes de las que ha bebido *Metamorfosis*, para terminar conformando un gran autorretrato.

En el espacio proyectos, donde se ubica la obra de José Medina Galeote, distribuyo tres personajes en estado de metamorfosis, seis pinturas y dos pequeñas esculturas. Todo planteado con un criterio expositivo para que el público recorriera el espacio y se empapara de todo el universo que ha generado este proyecto, y que a la vez se sumergiera en una nueva obra.

En esta ocasión mis característicos personajes compartieron protagonismo con otros ingredientes importantes. Una *performance*/instalación en la que hablo de todo lo que hay detrás de *Metamorfosis*.









7.2.4. Metamorfosis VIII.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 14 de abril de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres. Uno en estado A y dos en estado C.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, Natalia Gallego, David Ruiz Silva, Antonio J. Santana y Rut Montijano.

DESCRIPCIÓN: En esta acción despliego mi universo teñido de espiritualidad y humildad entorno al trabajo de Sylvie Fleury, (Ginebra, 1961). Una muestra que habla, sin crítica, del consumismo y el deseo al objeto de nuestra sociedad, y de la que me apropio para contraponer el espíritu a la materia.

Tres seres humanos que no interactúan entre ellos, personajes simbólicos en fase de evolución que nos representan individualmente a todos y a ninguno de nosotros en concreto. Una composición sencilla, para reflejar la soledad y el aislamiento en el que nos encontramos a pesar de estar rodeados de tanto.









7.2.5. Como es arriba, es abajo. Metamorfosis IX.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 23 de junio de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Dos. Uno en estado C y un híbrido.

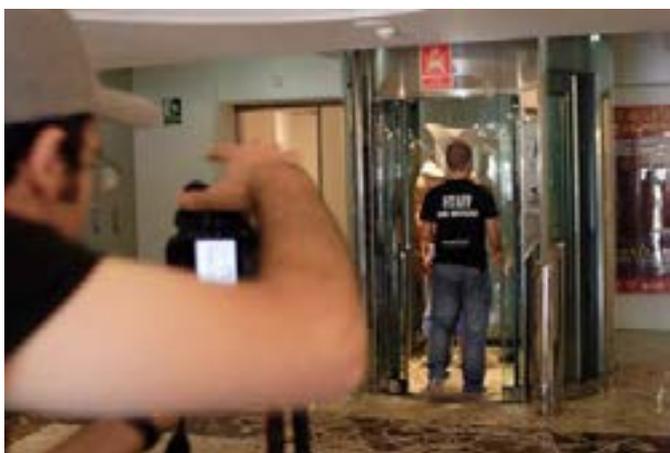
COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, Mari Carmen Romero, David Ruiz Silva y Antonio J. Santana.

DESCRIPCIÓN: La acción se desarrolla en un espacio *a priori* fuera del contexto artístico, un ascensor, que durante la performance subía y bajaba no sólo con los modelos, sino que el público podía subirse e introducirse en la acción. El título hace alusión a una máxima hermética.

En este trabajo introduzco una nueva clase de personajes: los híbridos. Seres entre dos aguas, que simbolizan la duda, el titubeo, la indecisión entre la comodidad y el cambio, y que convivieron en esta obra con los personajes en estado de metamorfosis. Aunque pertenecen al mismo mundo artístico, y el mensaje que portan es similar, me permiten llegar a un número mayor de registros expresivos, ya que interactúan más activamente con el entorno.









7.2.6. No soy quien tú crees.

LUGAR: Galería La Casa Rosa, Málaga.

FECHA: 15 de septiembre de 2011, 21:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. Híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), David Ruiz Silva, Antonio J. Santana y Rafael J. Pedregosa.

DESCRIPCIÓN: Acción realizada durante la inauguración de la exposición *Crucifixi Stigmata*, en la que se exponen veinticuatro piezas realizadas entre 2008 y 2011, de la serie *Crucifixión*.

En una sala de la galería, de pie, descalzo sobre un lecho de cuerdas y rodeado por doce velas rojas encendidas, me expongo ataviado con traje y corbata y con el rostro cubierto por un saco. Permanezco quieto en ese punto, como una pieza más de la exposición, como si de una moderna escultura devocional se tratara. Es la primera vez que soy modelo en una de mis *performances*.

En una cartela en la pared y en varias hojas de sala aparece el siguiente texto:

No soy quien tú crees.
Símbolos de un camino. Pasos al frente y pasos nunca dados.
No soy quien tú crees.
Recuerdos que me susurran en silencio.
No soy quien tú crees.
En continuo cambio. Un presente que se reinventa, suma de pasados.
No soy quien tú crees.
Esto es sólo la máscara, el caparazón que me protege y me oculta.
¿Cuál es el tuyo?
No soy quien tú crees.
Expuesto sobre un lecho de cuerdas. Respiro, te oigo, me marchó.
No soy quien tú crees.
Queda la huella, la fuerza de la ausencia.







7.2.7. In-Satisfacción. Metamorfosis X.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 27 de octubre de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Cinco. Uno en estado B, dos en estado C y dos híbridos.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, David Ruiz Silva, Antonio J. Santana.

DESCRIPCIÓN: En torno al espacio ocupado por la pieza creada por la artista italiana Monica Bonvicini, llevo a cabo la performance con un grupo de modelos en estado de metamorfosis, planteando una reflexión sobre el continuo ciclo de satisfacción e insatisfacción en el que nos vemos inmersos en la sociedad actual y las causas que nos llevan a la infelicidad.









7.2.8. Globalización. Metamorfosis XI.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 23 de noviembre de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Cuatro. Dos en estado A y dos híbridos.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, David Ruiz Silva, Antonio J. Santana y Rafael J. Pedregosa.

DESCRIPCIÓN: Con esta acción, con las obras de Wayne Gonzales de fondo, reflexiono sobre la globalización y su consecuencia más directa: la idiotización de la sociedad.

Planteo un escenario oscuro, enrevesado y fuertemente simbólico. Dos personajes yacen desnudos en un estado primario de metamorfosis, como larvas incubando un cambio, conectados mediante cuerdas a un tercer y cuarto personaje (híbridos), como si de largos cordones umbilicales se tratara.

Ese cuarto personaje, está sentado dentro de un gran círculo de cuerdas en torno al cual se disponen varias frases impresas en las que se puede leer "piensa un poco" en varios idiomas, incitándole directamente a la reflexión, incitándonos a todos a reflexionar. La mayoría de la gente vive su vida y construye su pensamiento por inercia, fuertemente influenciada por su entorno, y con total irresponsabilidad.









7.2.9. El final es sólo el principio. Metamorfosis XII.

LUGAR: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga)

FECHA: 15 de diciembre de 2011, 19:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Cuatro. Uno en estado A y dos en estado C (durante la acción uno de ellos pasó a estado B) y un híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Samuel García Pastor, David Ruiz Silva y Antonio J. Santana.

DESCRIPCIÓN: Esta acción está planteada en clave autobiográfica, reflexiono sobre la culminación de una etapa y mi propio proceso de aprendizaje y evolución, finaliza aquí la colaboración con el centro de arte malagueño. Analizo el ciclo sin fin de la *Metamorfosis*, en el que el principio y el final se dan la mano una y otra vez.

En esta ocasión, hago un guiño a la primera *performance* realizada en el CAC Málaga, *Los tres estados* (octubre de 2010). Dispongo tres seres humanos, cada uno en una fase diferente de metamorfosis, cercanos en el espacio pero sin ninguna conexión. Una composición sencilla, para reflejar soledad y aislamiento.

Estos personajes convivieron con varias instalaciones que realicé delante de diversas obras de *Pasión. Colección Carmen Riera*. Una serie de "caparzones vacíos" como testigos de los metas que ya han florecido y despertado a una nueva vida, simbolizando las distintas acciones de *Metamorfosis* que había realizado en el CAC Málaga.









7.3. 2012

7.3.1. Current exhibitions. *Metamorfosis XIII*.

LUGAR: Museo Provincial de Jaén.

FECHA: 24 de febrero de 2012, 20:30h.

NÚMERO DE MODELOS: Ocho. Uno en estado B, seis en estado C y un híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.) y Ana Jódar.

DESCRIPCIÓN: La acción tuvo lugar durante la inauguración de la IV edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Jaén. Los modelos se integraron con las obras ahí expuestas.

Durante la performance realizó dos composiciones. Un primer grupo de seis metas al fondo de la sala, posando frontalmente delante de una pared desnuda cubierta por un lienzo en blanco, creando una imagen que recordaba a los retratos de las familias reales. La rotundidad de la pieza se remarcó iluminándola como si de un grupo escultórico se tratara.

En el otro extremo de la sala, situé una pareja frente a frente, rodeados de obras del artista Miguel Scheroff. Rostros desollados envolviendo a una mujer y a un hombre en estado de *Metamorfosis*, haciendo aún más turbadora la imagen.









7.3.2. *Tempus fugit. Metamorfosis XIV.*

LUGAR: Plaza de Santa María, Jaén.

FECHA: 26 de febrero de 2012, 12:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Cuatro. Todos en estado C.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.) y David Martínez.

DESCRIPCIÓN: La acción transcurre en un espacio público, un lugar emblemático de la ciudad de Jaén y no exento de cierta controversia, la plaza de Santa María, con la Catedral como telón de fondo.

Cuatro modelos, dos masculinos y dos femeninos, dispuestos dentro de un círculo de cuerdas atravesado por una cruz.

Un gran reloj en el medio de la plaza, a modo de *memento mori*, recordándonos a todos que el tiempo se escapa (*Tempus fugit*) y que deberíamos alejarnos de lo que nos desorienta y extravía. Con esta obra vuelvo a los orígenes de la serie *Metamorfosis* con un tinte más urbano y provocador.

Esta performance formó parte del programa Visiones Urbanas de la IV edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Jaén (ARTJAÉN2012).









7.3.3. *Morituri te salutant. Metamorfosis XV.*

LUGAR: Plaza de Castilla, Madrid.

FECHA: 26 de febrero de 2012, 07:30h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. En estado C.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: La acción *Morituri te salutant* (Los que van a morir te saludan), representa a la sociedad que se siente como gladiadores que van a morir en la arena para divertimento de sus dirigentes. Busco crear una imagen muy directa e incisiva del pensamiento actual ante la crisis y sus responsables.

El espacio fue escogido por dos motivos, en primer lugar por estar la sede de Bankia que simboliza a toda la banca y a la cultura de la avaricia y de la irresponsabilidad que nos ha puesto al borde del abismo. Y en segundo lugar por su nombre, La puerta de Europa, cargada de significados cada vez más negativos.









7.3.4. 47 millones de cabezas de ganado. Metamorfosis XVII.

LUGAR: Mercado de abastos de San Francisco de Jaén.

FECHA: 22 de septiembre de 2012, de 9:00 a 13:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres. En estado A que se van alternando.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: La acción se lleva a cabo en un puesto del mercado, entre una frutería, la cafetería y una panadería. Lo lleno de carteles con ofertas, como: "Carne humana para cocido a 12€ el kilo", "Autoestima fileteada 3€ el 1/4" o "2x1 en lomos de españoles".

Expongo los modelos tumbados sobre el mostrador, son meros trozos de carne, incluso llevan una pegatina que identifica la calidad y procedencia del producto, a la espera de un comprador. Como la mayoría de la sociedad, aguardan inertes un destino que no controlan.

Los españoles hoy día somos poco más que cabezas de ganado, nos venden, nos rescatan, nos hunden, nos arruinan, nos manipulan. Y esta sensación angustiosa y dramática, extrapolable a cualquier otro país en crisis, es sobre la que trabajo. Construyo un ambiente duro, de una forma muy gráfica, empleando un tono ácido y una imagen corrosiva.

Este trabajo nace dentro de la serie *Metamorfosis*, pero desde el primer borrador empieza a tomar cuerpo como un proyecto independiente.







Marc Montijano



7.3.5. *The chair (of the balls).*

LUGAR: Mercado de abastos de San Francisco de Jaén.

FECHA: 22 de septiembre de 2012, 13:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.) y David Martínez.

DESCRIPCIÓN: Esta acción forma parte del proyecto *47 millones de cabezas de ganado*.

Tras más de cuatro horas de performance en el mercado de San Francisco de Jaén, David Martínez (del grupo Ákaro), me pidió que interviniera en un espacio concreto en el que habían situado una silla y en el que confluían todas las calles del mercado de abastos. El punto donde más público pasaba, ya en un mercado de por sí abarrotado de compradores, un sábado a mediodía.

Dentro del contexto de la anterior *performance* y con los mismos modelos, saco a pasear la "mercancía", como si se tratara de ganado en una feria agrícola o, dando un paso más, un mercado de esclavos. Dándole un tono más agresivo al discurso, presento la mercancía viva a los ojos de todos los asistentes, potenciando aún más el mensaje de una sociedad en retroceso en la que el ciudadano ha perdido todo valor y es manejado caprichosamente por ese ente impersonal e impreciso al que todos llaman mercado.









7.4.2013

7.4.1. *In interiore homine habitat veritas. Metamorphosis XVIII.*

LUGAR: Un punto de la provincia de Málaga.

FECHA: 23 de enero de 2013, 08:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. A lo largo de la acción pasó por los tres estados.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: Acción en la que buceo en mi universo creativo, un trabajo íntimo e introspectivo reflejo de mi universo mental. Es una obra conceptualmente más profunda, en la que aflora parte de la filosofía que hay detrás de mi trabajo. Es una pieza en la que busco la sencillez.

Tres elementos conforman esta acción: un espacio natural, húmedo y vivo, con un almendro en flor como gran protagonista; un personaje en estado de metamorfosis que va evolucionando pasando por los tres estados (A, B y C); y un título en latín que invita a la reflexión.

El título forma parte de una cita más extensa de San Agustín: *Noli foras ire, in te ipsum reddi; in interiore homine habitat veritas* ("No vayas fuera, entra en ti mismo: en el hombre interior habita la verdad").









7.4.2. Welcome to Paradise (Bienvenido al Paraíso).

LUGAR: Paseo marítimo de Málaga.

FECHA: 14 de mayo de 2013, 08:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: La acción trata sobre la difícil situación que están atravesando muchos inmigrantes en España, especialmente en el campo de la sanidad, pero nunca pensé que fuera a llevarlo a cabo por un hecho tan inhumano como el que ocurrió en Mallorca.

El fallecimiento del joven senegalés de 28 años, Alpha Pam, fue la gota que colmó el vaso, cuando escuché la noticia sentí una mezcla de tristeza y rabia, pero también mucha vergüenza.

Con esta acción busco crear una imagen para la reflexión, una imagen veraz e incómoda de la sociedad en la que vivimos. Somos capaces de desatender a un enfermo y dejarle morir si no cumple los trámites administrativos correspondientes. ¿Qué clase de sociedad hemos construido?

No sólo habla del drama de los inmigrantes, cualquiera que se descuelgue de este frágil "estado de bienestar", puede terminar arrojado a la basura. ¿Quién será el próximo?









7.4.3. *Ich habe meinen Henker nicht gewählt. Metamorfosis XIX.*

LUGAR: Galería La Mutante, Valencia.

FECHA: 17 de mayo de 2013, 20:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres. En estado B.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: Acción en la que reflexiono sobre la situación política europea y en concreto la de España y los países del sur. Para ello creo un ambiente casi claustrofóbico, a través de una imagen muy directa, con un grupo de hombres y mujeres de rodillas, derrotados, esperando su fatal desenlace.

La frase que da título a esta acción (cuya traducción sería: "Yo no he elegido a mi verdugo"), está en alemán porque el verdugo es Alemania, un país que no hemos elegido, que no hemos votado, pero que sin embargo maneja a su beneficio el destino de toda Europa.

Es una *performance* oscura, realizada en un espacio sórdido, húmedo y sucio, que redondea el ambiente angustiante que buscaba crear durante la acción.









7.4.4. *Exiguo marmore. Metamorfosis XX.*

LUGAR: Galería JM, Málaga.

FECHA: 26 de octubre de 2013, 17:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Ocho. Dos en estado B, cinco en estado C y un híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.), Rafael J. Pedregosa, Antonio Luís Rivera, María Afonso, David Ruíz Silva y Antonio J. Santana.

DESCRIPCIÓN: Acción donde un grupo de esculturas vivas permaneció inmóvil, dispuestas de manera que se viesan desde el escaparate.

El título de esta performance, *Exiguo marmore* (pequeño mármol, en latín), lo toma de Propertio, un poeta latino del siglo I a.C.: "Pronto sólo seré un nombre en un pequeño mármol". Una aseveración que coincide con la filosofía de *Metamorfosis* y que nos habla de lo poco que importan los éxitos materiales y mundanos que tanto nos preocupan y martirizan.

Separado del resto, un híbrido iba escribiendo ensimismado y sin cesar un texto de mi autoría que resumía la esencia de este trabajo:

No vendo nada.

Tú sólo ves la luna,
pero yo te estoy mostrando el sol.

No importa quien seas o lo que tengas,
como tantos que reinaron antaño en sus pequeños castillos de vanidades,
pronto sólo serás un nombre en un pequeño mármol.







7.5. 2014

7.5.1. *Una, gran i lliure! (¡Una, grande y libre!).*

LUGAR: Un punto de la provincia de Málaga.

FECHA: 11 de enero de 2014, De 08:00 a 20:00h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. Híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: *Performance* que reflexiona sobre el independentismo y la situación política en Cataluña, para denunciar la manipulación que está sufriendo la sociedad catalana y el delicado camino al que se dirige.

Durante doce horas, aislado en un reducido espacio, acompañado únicamente de la persona que documentaba la acción, interactúo con diversos objetos relacionados con el independentismo (documentos, fotografías, folletos, carteles, banderas, etc); siempre situado dentro de un círculo de cuerdas y con un saco cubriéndome el rostro.

Uno de los momentos más destacados de la acción, fue la realización de una *estelada*, bandera independentista, tomando como base la bandera catalana, *senyera*, y utilizando retales de una franquista. Tras dibujar el perfil de la *estelada* sobre la *senyera*, recorto trozos de una bandera franquista y los pego poco a poco, hasta transformar la *senyera* en una bandera independentista. Una metáfora visual del proceso que está viviendo Cataluña.









7.5.2. La patrona de la ciudad de los muertos.

LUGAR: Galería 41m2, Jaén.

FECHA: 3 de julio de 2014, 20:30h.

NÚMERO DE MODELOS: Tres. Dos en estado B y un híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: Trabajo en este proyecto sobre las dificultades de alcanzar nuestro verdadero yo, del desarrollo interior, rodeados constantemente de estímulos e interferencias o, dicho de otro modo, del papel de la tecnología en la idiotización de una sociedad y el aislamiento de lo cercano y verdadero.

La televisión y, sobre todo, internet con el desarrollo de las redes sociales y la generalización de los *smartphones*, se han convertido en el eje de nuestra sociedad, marcando nuestras pautas de conducta. La tecnología nos conecta, nos entretiene y nos informa, pero también nos controla, nos manipula, nos idiotiza y nos aísla de lo cercano y verdadero.

Con esta acción, he querido reflejar un retrato de cualquier grupo humano actual, un pequeño altar de aislamiento tecnológico rodeado de comunicación. El ser humano se aísla de sí mismo y de su entorno cercano para conectarse globalmente.









7.5.3. *Mater Natura.*

LUGAR: Distintas localizaciones naturales de la comarca de Osona (Barcelona).

FECHA: 31 de julio de 2014, De 09:30 a 13:30h.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. Híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.) María Rosa Cañellas y Miguel Montijano.

DESCRIPCIÓN: Acción que habla de la naturaleza como maestra, como madre, como origen. Expone su belleza y exuberancia como contrapunto a la acción del hombre, destructiva y dolorosa. La generosidad y abundancia de la naturaleza, como una madre que todo lo da, frente al hombre, egoísta, que la saquea y ultraja.

La filosofía de mis trabajos refleja un profundo respeto por la naturaleza y sus leyes, y se basa en parte en su observación e investigación. Es, por tanto, una *performance* en clave íntima y autobiográfica. Expongo, con una mirada melancólica, mi amor por la naturaleza en un entorno cercano para mi (la comarca de Osona, Barcelona), en un momento en el que el hombre, envuelto en la bandera inconsciente del "progreso", le ha dado peligrosamente la espalda.









7.5.4. Cuando el dragón es el rey, se produce el olvido.

LUGAR: Palazzo della Rovere, Roma.

FECHA: Del 12 al 20 de agosto de 2014.

NÚMERO DE MODELOS: Uno. Gris con saco.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.).

DESCRIPCIÓN: Durante una semana me alojo en el *Palazzo della Rovere* en Roma. Antiguo palacio, a pocos metros de San Pedro del Vaticano, mandado construir a finales del siglo XV por Doménico della Rovere, cardenal de San Clemente y sobrino del Pontífice Sixto IV. El cardenal reunió a los mejores artistas del momento y rivalizó por su magnificencia y belleza con las más destacadas residencias señoriales romanas.

Utilizo este palacio, símbolo del extravío (Mateo 6:24), para visibilizar la batalla entre las luces y las sombras.

El saco no lleva ninguna marca, porque no está en estado de metamorfosis (un aspa blanca), ni soy un híbrido (un aspa y un círculo blanco). Represento a toda la sociedad, a la sociedad embrutecida que alimentan sin cesar al dragón, símbolo de nuestra naturaleza inferior.

Este es un proyecto reflexivo, pausado, en clave personal, que incide en la base de mi filosofía, aportando una nueva pieza del puzle.









7.5.5. Proyecto 47.

LUGAR: Distintas localizaciones por España.

FECHA: Desde mayo de 2014 (proyecto en proceso).

NÚMERO DE MODELOS: Varios. Uno en estado B e híbrido.

COLABORADORES: Susana Hermoso-Espinosa García (Coord.) David Ruiz Silva y Antonio J. Santana.

DESCRIPCIÓN: Este trabajo gira en torno al artículo 47 de La Constitución española:

"Todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación".

Las acciones se desarrollan en espacios relacionados con la especulación, los desmanes inmobiliarios de nuestra época y sus consecuencias.

El propósito de esta *performance* es muy sencillo, quiero dejar constancia simplemente de una situación, no entro a juzgar quienes son los culpables. Plateo este trabajo como testigo, con una finalidad meramente documental, para que cuando la rueda vuelva a girar y todos nos olvidemos de la crisis y de las penurias pasadas, quede esta acción como recuerdo de los frutos amargos de la ambición desmedida y la codicia de nuestra sociedad.

Artículo 47:
Todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación.

Art. 47 de la Constitución española de 1978









8. Conclusiones y consideraciones finales.



*Mercaderes de su propia alma,
caricatura grotesca de ellos mismos,
como tantos que algún día dijeron algo interesante.
Atrapados en una piscina de lodo,
gritan a los cuatro vientos su victoriosa desdicha.
En demasiados casos el éxito es peor que el fracaso.*



8.1. Un proyecto vivo.

Todo está en continua evolución. Mi trabajo se ha vuelto con el tiempo cada vez más conceptual, la pintura y la escultura me encantan, disfruto mucho dibujando, pero llegó un momento en el que ya no se adaptaban a mis necesidades, para expresarme requería otros medios. Bloqueado por un cúmulo de circunstancias, la vida me exigió un cambio y me encontré con la *performance*. Un feliz y fructífero hallazgo.

Pero en este proceso no hay nada definitivo, la rueda sigue girando y estoy seguro que en un futuro período, para poder articular con mayor claridad mis ideas, dejaré de hacer acciones y terminaré escribiendo. Tal vez dentro de diez años o tal vez hoy.



Fig. 126. Final de la tercera acción de *Proyecto 47*, 2014.

No le tengo apego a los medios de expresión, ni a las formas, ni a sus frutos. Lógicamente me enorgullece cuando un proyecto tiene éxito y me frustró cuando las cosas no salen bien, pero lo que me interesa fundamentalmente es que la filosofía que sostiene mi trabajo transite con comodidad. Conforme continúe avanzando en mi camino interior, sencillamente iré cambiando el modo de expresarme.

Metamorfosis es un proyecto vivo y unido irremediabilmente a mis experiencias, palpita cuando me emociono y languidece cuando me apago. Sólo me interesa ser coherente y no olvidarme de vivir, preferiblemente a contracorriente, durante la transformación. Lo demás que llegue cuando tenga que llegar. Me importa el próximo libro que voy a leer o el siguiente viaje que emprenderé, porque eso es lo que me alimenta. Y cada vez en mayor medida, me interesa el ahora sobre todo lo demás, porque es la única realidad que me pertenece, aunque en este momento esté aporreando un teclado negro y escribiendo estas palabras.

Contemplar mi trabajo en bloque y analizar con más detalle todos los aspectos, ha sido un ejercicio necesario y útil. A título personal, me ha servido para obtener una visión de conjunto y hacer balance. Me ha refrescado la memoria y me ha aportado una claridad mental, que me ha permitido tomar algunas decisiones que hacía tiempo que tenía pendientes.

La elaboración de la tesis me ha obligado a mantener la mente ocupada y centrada en un mundo que me apasiona, he aprendido mucho investigando sobre los orígenes y los antecedentes de la *performance*. Pero también es cierto que tanta exigencia en un solo año me ha desgastado y mermado, en determinados momentos, la salud.

Todo el proceso ha coincidido con un periodo personalmente complicado. A ello se le ha sumado la preparación y ejecución de un proyecto apasionante, pero cargado de estrés: *Las dos naturalezas*²³¹, en junio de este año. Estas circunstancias, en conjunto, han precipitando la necesidad de abrirme a nuevas experiencias, que me carguen de vitalidad y energía.

Se avecina un cambio, sin duda. Me apetece acumular vivencias y mi trabajo va a tener que adaptarse a esta nueva etapa. Mi intención es seguir en la misma línea, por supuesto seguiremos navegando en solitario y haciendo pocos prisioneros, pero intuyo que abriéndonos más al exterior. Si me quedaba algún anclaje geográfico ya se ha esfumado.

²³¹ *Las dos naturalezas*. *Metamorfosis XXI*, 27 de junio de 2015, Centre Pompidou Málaga.

8.2. Cerrando un ciclo: *Las dos naturalezas*.

Estando ya inmerso en la redacción de la tesis, un día a mediados de abril de este año recibí una llamada que me desconcertó y alegró a partes iguales. Me contactaban desde el Centre Pompidou Málaga, por interés expreso del Centre Pompidou de París. A los directivos del museo francés les gustaba mi trabajo y me preguntaban si me apetecía hacer una *performance* con ellos. Querían que hiciera un proyecto en su nueva sede en Málaga, el primer proyecto de acción en un Pompidou fuera de territorio francés.



Fig. 127. Folleto de *Las dos naturalezas*. *Metamorfosis XXI*.

Fig. 128. Realizando unos dibujos preparatorios. 18 de mayo de 2015.

Fue una absoluta sorpresa, pues no me había relacionado previamente con ellos de ningún modo. No les había enviado un proyecto o dossier mostrándoles mi trabajo, ni siquiera un triste correo. Sencillamente buscaban un artista para esta nueva andadura y escogieron mi obra. Partiendo de esa base, desde el primer segundo pusieron el museo a mi disposición y todos sus medios para facilitarme el trabajo. Algo lógico, pero no tan común como debiera.

El mundo del arte demasiadas veces es completamente incoherente y absurdo. No sé si es porque recalamos en él todos los locos o porque al ser

aparentemente inocuo, sirve de cementerio para aparcarse de por vida a los individuos más torpes de la sociedad. Sea por la razón que sea, tras años trabajando, uno termina resignándose y, en nuestro caso, esforzándonos el doble para suplir las carencias de otros.

Sin embargo, con el proyecto para el Centre Pompidou noté un abismo con todo lo anterior. Mostraron un respeto absoluto por mi trabajo y una profesionalidad que nunca antes me había encontrado. Una metodología de trabajo eficiente y rigurosa, propia de quienes se toman en serio la cultura, impuesta desde su sede central de París, que haríamos bien en adoptar. Por primera vez sentí que había alguien respaldando dignamente nuestra labor.



Fig. 129 y 130. Dos momentos de Las dos naturalezas. *Metamorfosis XXI*, 2015.

Antes de remitirles mi propuesta, lo primero que quise fue ver el espacio. Tras una visita de reconocimiento, rápidamente decidí hacer la acción en la colección permanente. Lo que me daba la oportunidad de interactuar con obras de Picasso, Saura, Chagall, Bacon, De Chirico, Picabia, Léger, Giacometti, Orlan, Ana Mendieta, Magritte, Fautrier, Dubuffet, Tàpies y un largo etcétera de creadores míticos. Para un amante del arte como yo, era prácticamente un sueño.

Sin duda una oportunidad que no podía dejar pasar. El único problema que me planteaba una situación tan idílica es que la colección permanente ocupa toda la planta baja del museo. Así que debía preparar un proyecto muy ambicioso, que creara un clima capaz de inundar ese gran espacio.

Sobre el tema a tratar lo tenía claro, quería hablar de las dos naturalezas del ser humano. Era el último gran capítulo del universo de *Metamorfosis* que me faltaba por contar de una forma "clásica", más narrativa, como había hecho hasta ahora. Además era una espinita que tenía clavada, llevaba tiempo queriendo hacer un proyecto sobre esta temática, pero se había malogrado, cuando ya estaba prácticamente cerrado, en tres ocasiones anteriores.



Fig. 131. Las dos naturalezas. *Metamorfosis XXI*, 2015.

La esencia de este trabajo es uno de los pilares de *Metamorfosis*: el ser humano tiene dos naturalezas, una material y otra espiritual. Hasta ese momento siempre había trabajado con la parte espiritual del hombre, pero en este caso pretendía presentar las dos.

Para ello dispuse a varios modelos en parejas del mismo sexo, evidenciando las dos partes de una misma persona. Mostraba a la vez el interior

(invisible, espiritual e inmortal), y el exterior (visible, material y corruptible). La naturaleza espiritual en paralelo a la material.

Mi idea inicial para este trabajo era mucho más modesta de lo que finalmente fue. Pensaba contar con un número par entre diez y veinte modelos, y disponerlos todos en parejas, cogidos de la mano, creando una composición bastante grupal. Uno de los personajes de cada pareja lo situaría de pie, en estado de metamorfosis (estado C), y el otro miembro de la pareja estaría a su lado vestido (naturaleza material).

Muy pronto me di cuenta que esa primera idea era demasiado estática y no encajaba en el Centre Pompidou Málaga, así que la rehice completamente, creando un proyecto mucho más dinámico y orgánico, totalmente integrado con el espacio y que dialogara abiertamente con las obras del museo.



Fig. 132. Trabajando con mi equipo. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

Para esta nueva versión precisaba muchos más modelos, lo que en consecuencia nos hizo embarcarnos en un proyecto de mayor envergadura en todos los sentidos. Necesitábamos más ayudantes, elaborar gran número de sacos y comprar una cantidad ingente de cuerdas, finalmente empleé casi un kilómetro, exactamente 950 m.

Para conseguir los modelos hicimos un llamamiento, sobre todo, a través de las redes sociales. La convocatoria fue un éxito y hubo una avalancha de solicitudes de participación. Personas de todo el mundo me contactaron para colaborar. Por citar algunos ejemplos, se ofrecieron voluntarios de Nueva York, Boston, Ámsterdam, Berlín, Bruselas, Londres, Utrecht, París, Milán, Roma, Génova, así como de Brasil y Taiwán. Finalmente seleccionamos a cuarenta personas.



Fig. 133 y 134. Dos momentos de *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

El 27 de junio a las siete de la tarde, todo el equipo aguardaba en una estancia contigua a la sala central de la colección permanente. Un lugar que empleamos como cuartel general²³². Con diez minutos de retraso, manteniendo un poco en espera al público, salí del brazo de una modelo, seguido de un ayudante que portaba dos cuerdas, camino de la primera sala.

Con esta *performance* pretendía cambiar por un tiempo el museo. Apropiarme del espacio y arrastrar al público a otra realidad. Como en todas

²³² En todas las *performances* necesito un espacio donde almacenar el material y en el que puedan cambiarse y dejar sus pertenencias los modelos, una sala lo más próxima posible al lugar en el que se desarrolla la acción. Desde ese punto va saliendo el material, mi equipo y los modelos. Y a este espacio retornamos durante el desmontaje de la acción, marcando el inicio y el final.

mis acciones, fuimos creando el clima poco a poco, construyendo el ambiente gradualmente. Fui situando diferentes modelos en solitario, en pareja o en grupos, delante de obras especialmente escogidas, poblando la colección permanente.

Dividí la acción en dos partes. En primer lugar me centré en realizar una explicación evidente y clara de las dos naturalezas, con los modelos dispuestos con total sencillez en parejas o en solitario. Un trabajo que transmitía quietud y paz. Siguiendo fundamentalmente el patrón de acciones anteriores. Los modelos fueron saliendo poco a poco, cubiertos con un albornoz que les quitaba justo antes de situarlos en el lugar designado. El público me iba acompañando sala a sala, viendo como construía el ambiente en cada espacio, siguiendo una dinámica semejante.



Fig. 135. Grupo de modelos esperando, *Metamorfosis XXI*, 2015.

Cuando ya había acostumbrado a los espectadores a este discurso pausado, lo cambié radicalmente. Dispusimos todas las cuerdas en la sala central y de una forma más agresiva hice salir al resto de los modelos desnudos, sin albornoz, formándolos en dos filas en una esquina. Casi como en una obra de Vanessa Beecroft, un conjunto rotundo e impactante.

De ese gran grupo fui cogiendo modelos y distribuyéndolos por el espacio, hasta que no quedó ninguno. Los iba moviendo y cambiando de posición según las circunstancias, en todas direcciones, rodeando a los espectadores que ya estaban sumergidos en la acción y no podían contemplar la *performance* con la distancia cómoda del momento anterior.

Creé una gran composición, formada por distintos grupos de esculturas vivas que contemplaban las obras del Pompidou, situadas en esa gran y luminosa sala central. Observadores silenciosos, que interactuaban con todos los ahí presentes. Como si hubiéramos congelado a un grupo de turistas arremolinados alrededor de distintas piezas y pudiéramos ver su interior.

En la primera parte estaba todo medido, sabía que modelos iba a emplear en cada sala y los puntos exactos donde los iba a situar, como había hecho hasta ahora. Siempre surgen variantes y me adapto a ellas, pero las líneas maestras están trazadas. Para el segundo momento de esta *performance*, me inventé la composición sobre la marcha, quería que fuera fluida, natural y completamente orgánica. Situaba a un modelo, me apartaba para ver el conjunto desde la distancia, mezclándome con el público, hacía alguna corrección y cogía a otro, así hasta terminar con todos.

Quería trabajar delante de todos, de una forma más expuesta pero también más veraz, haciendo una instalación en vivo, en la que empleaba simplemente cuerdas y modelos, que tenía que sumar a un espacio, unas obras y un público.

Me ayudaron diez personas de mi *staff*²³³. Además de las funciones que ya tenían previamente asignadas, los iba llamando para diferentes tareas que iba requiriendo. Movían y colocaban cuerdas, acompañaban a los modelos, iban a controlar como se desarrollaba todo en otras salas, realizaban

²³³ Conté con nueve ayudantes, para realizar diferentes funciones durante la acción. Además de Susana Hermoso-Espinosa, como siempre, la persona responsable de coordinar a todo el equipo y velar para que todo se desarrolle según lo estipulado mientras yo me sumerjo en la *performance*.

fotografías o grababan videos. Una extensión de mi mismo, como un pequeño ejercito de camisetas negras. Colaborando también con su energía y esa imagen uniforme, a construir el clima que buscaba. Al igual que contribuían a la creación del conjunto los vigilantes de sala y el personal de seguridad del museo. Todos actores involuntarios de la acción.

Tomada toda la colección permanente, esperé un rato e hice unas cuantas fotografías. Seguidamente traje algunos modelos de las primeras salas al espacio central, para avivar el ritmo y tras unos minutos más, fuimos desmontando poco a poco, llevándonos a los modelos, con el público presente. Hasta que sólo quedaron las cuerdas por el suelo como testigo de la *performance*.



Fig. 136 y 137. Público observando. Las dos naturalezas. *Metamorfosis XXI*, 2015.

Hubo una acogida de público enorme. Más de trescientas cincuenta personas llenaron las salas del Centre Pompidou para ver la *performance*. Me esperaba un buen recibimiento, pero nunca el número de visitantes que acudieron. Fue increíble la energía recibida, en las primeras salas había tanta gente que tuve que cambiar la acción sobre la marcha. E incluso amplí la duración de la *performance*, mi idea era estar una hora y finalmente fueron dos²³⁴. El público es un actor más en mis acciones, enriquece mi trabajo y determina su desarrollo.

²³⁴ El tiempo que duran mis acciones suele rondar aproximadamente unos 40 min. Pero al tratarse de una acción compleja, por el amplio número de modelos, mi previsión era que se

El propósito de todo este entramado, era crear un determinado ambiente. Manejando el ritmo, en un juego hipnótico, intento imbuir a los presentes en mi mundo. Hasta que en un momento dado surge la "magia", de repente hay algo diferente flotando en el ambiente, algo sutil, pero perfectamente perceptible. Una vivencia especial que les insinúa otra realidad.

Al dar vida a una forma el artista la hace accesible a las infinitas interpretaciones posibles. Posibles, no lo olvidemos, porque «la obra vive sólo en las interpretaciones que de ella se hacen»; e infinitas, no sólo por la característica de fecundidad propia de la forma, sino porque frente a ella se sitúa la infinidad de personalidades interpretantes, cada una con su modo de ver, de pensar, de ser. La interpretación es ejercicio de «afinidad», basada en esa fundamental unidad de los comportamientos humanos postulada por un mundo de personas (y postulada también, a nivel empírico, por la continua experiencia de comunicación de que hacemos uso viviendo); la afinidad supone un acto de fidelidad a lo que la obra significa y de apertura a la personalidad del artista; pero finalidad y apertura son el ejercicio de otra personalidad, con sus alergias y sus preferencias, sus sensibilidades y sus cerrazones²³⁵.

No me atrevería a decir que *Metamorfosis* produzca una transformación interna, ni que nadie salga de una de mis acciones habiendo experimentado un despertar espiritual. Pero inmersos en ese gran ambiente que construimos todos, cuanto menos, el arte es capaz de modificar estados de ánimo y, tal vez, en algunas personas puede llevar a abrir otras puertas.

Especialmente destacable es esta metamorfosis en el caso de los modelos. Ellos viven todo el proceso con una fuerza y una intensidad extraordinaria. El hecho de desprenderse de su ropa, cubrir su rostro con un saco, que les dificulta mucho la visión, y la obligada actitud de quietud y silencio, les hace sumergirse durante un largo periodo en un estado de recogimiento e introspección.

acercara a los 60 min. Finalmente doblo esa cifra. Lo importante es dejar que la propia acción marque el tiempo.

²³⁵ ECO, Umberto: *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970, p.33.

Durante las *performances*, voy dirigiendo una gran composición con sentido simbólico, en el que se representan una serie de ideas abstractas. Los modelos no visualizan un universo, transitan necesariamente por él y, en algunos casos especiales, esta profunda experiencia, puede llegar a ser muy enriquecedora.



Fig. 138 y 139. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, Centre Pompidou Málaga, 2015.

Las dos naturalezas es un proyecto muy especial. En primer lugar es una celebración, el 27 de junio de 2010, justamente cinco años antes, tuvo lugar la primera *performance* de *Metamorfosis*. El destino ha querido que coincidan las fechas. En segundo lugar, con este trabajo cierro un capítulo en el que, obra a obra, he explicado y desarrollado mi filosofía e inicio un nuevo camino que no sé aún hacía donde me llevará. Marca una evolución dentro de mi trabajo, apuntando hacia nuevos horizontes. Y sin duda, supone un broche de oro para un final de ciclo.

8.3. *To be continued...*

Tal vez durante estos años nos hemos adelantado, jugando con las reglas del presente mientras demasiados querían seguir resucitando las del pasado. Como indicaba José Luís Brea (1957-2010), haciendo referencia a las prácticas artísticas de la actualidad: "En las sociedades del siglo 21, el arte no se expondrá. Se producirá y se distribuirá, *se difundirá*"²³⁶. Algo que muchos todavía no entienden, a pesar de contemplar el cadáver frío de tantas galerías, que hace un lustro que apenas venden nada; o la tez mortecina de la prensa en papel o de numerosas revistas especializadas, heridas de muerte en su soberbia.

En un mundo global en el que el valor del original se va perdiendo irremediabilmente y que resulta casi imposible sorprender y mucho más perdurar, los cotos privados no tienen viabilidad. No dejan de ser pequeños reductos insustanciales, para retroalimentar el ego de sus participantes. Les ha pasado el tiempo por encima. Todos conocemos casos de espacios, instituciones o colectivos herméticos hasta el hastío, que dificultan la labor del investigador o del artista, ya sea por desidia o mala fe. El camino a seguir es el opuesto.

Un ejemplo de buen trabajo es la página web del *Walker Art Center* de Minneapolis²³⁷. Repleta de ensayos e investigaciones y abundante material audiovisual a la disposición de cualquier interesado. Un proyecto dinámico ligado a la colección del museo y tremendamente rico. Algo extraordinario por infrecuente.

La cultura debe compartir sus hallazgos de forma generosa y, bajo mi punto de vista, con propuestas cada vez más inmateriales. Y en mi caso, fusionando totalmente los papeles entre teoría y práctica, hasta conjugarlos

²³⁶ Punto décimo de su apéndice sobre la "Redefinición de las prácticas artísticas (s.21)". BREA, J. L.: *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*. Editorial CENDEAC, Murcia, 2004, p. 108.

²³⁷ WALKER ART CENTER. *Living Collections Catalogue*

<<http://www.walkerart.org/collections/publications>> [Consulta: 28 de septiembre de 2015]

completamente en la más absoluta y provechosa soledad²³⁸, desapegado lo más posible de rumor cansino del arte-objeto-moda, para investigar otros territorios. A partir de ahora, todo puede suceder.

²³⁸ “Tanto más aprovechará cuanto más se apartare de todos amigos y conocidos y de toda solicitud terrena (...), cuanto más nuestra ánima se halla sola y apartada, se hace más apta para se acercar y llegar a su Criador y Señor; y cuanto más así se allega, más se dispone para recibir gracias y dones de la su divina y suma bondad”. DE LOYOLA, Ignacio: *Ejercicios Espirituales*. Sal Terrae, Santander, 2013, pp. 15-16.

9. Índice de ilustraciones



Fig. 1. Allan Kaprow, *18 Happenings in Six Parts*, 1959, Reuben Gallery, Nueva York. Fotografía: Fred W. McDarrah.

Fig. 2. Cartel de *18 Happenings in Six Parts*, 1959, Reuben Gallery, Nueva York. Cortesía de Allan Kaprow Estate y Hauser & Wirth.

Fig. 3. Jim Dine, *Car Crash*. 1 de noviembre de 1960. Fotografía: Fred W. McDarrah.

Fig.4. John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg en 1964.

Fig 5. George Maciunas, *Homenaje a Adriano Olivetti*, Düsseldorf, 1963.

Fig. 6 y 7. Yoko Ono, *Cut Piece*, Auditorio Yamaichi, Kioto, 1964.

Fig. 8. Otto Muehl, *Pissaction*, 1968, Festival de Cine Hamburgo.

Fig. 9. Günter Brus, *Art and Revolution*, 1968, Universidad de Viena.

Fig. 10. Hermann Nitsch, *Acción Nº. 130*, Nápoles, 2010. Fotografía: Daniel Feyerl.

Fig. 11. Franko B, *I'm Thinking of You*, 2009-2012.

Fig. 12 y 13. Tracey Emin, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1996. Galería Andreas Brändström, Estocolmo.

Fig. 14. Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975. Galería Krinzinger Innsbruck, Austria.

Fig. 15 y 16. Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975. Galería Krinzinger Innsbruck, Austria.

Fig. 17. Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1974. Speedway Avenue, Venice, California.

Fig. 18. Chris Burden, *Shoot*, 1971. *F Space Gallery*, Santa Ana, California.

Fig. 19. Tres imágenes sacadas de la cuenta de *Instagram* de Ai Weiwei, 2015.

Fig. 20. Jeff Koons posando en el Whitney Museum of American Art, 2014.

Fig. 21. Takashi Murakami, colección de edición limitada para Vans, 2015.
Fotografía: Simky Cheung.

Fig 22. George Maciunas, Berlín, 1976.

Fig. 23. Joseph Beuys, 1981. Fotografía: Keiichi Tahara.

Fig 24. Grupo futurista. Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni y Severini. París, 1912.

Fig 25. *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Primer manifiesto futurista.

Fig. 26. Hugo Ball y Emmy Hennings, Zurich, 1916.

Fig. 27. Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, Zurich, 1916.

Fig. 28. Emmy Hennings, con marioneta-dada, 1917.

Fig. 29. George Grosz como muerte Dadá, Berlín, 1918.

Fig. 30. Portada número 1 de la revista *391*, París, el 25 de enero de 1917.
Biblioteca Jacques Doucet.

Fig. 31. Duchamp en una escena de *Relâche* de Picabia, 1924.

Fig. 32. Duchamp jugando al ajedrez con Eve Babitz, Museo de Arte de Pasadena, 1963.

Fig. 33. Grupo surrealista, 1933: Tristan Tzara, Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel y Man Ray.

Fig. 34. Portada del nº. 24 de la revista *Time*, 14 de diciembre de 1936.

Fig. 35. Jackson Pollock en su estudio de Springs, Nueva York, 1950.

Fig. 36. Yves Klein, *Antropometrías* de la época azul, 9 de marzo de 1960. Galerie internationale d'art contemporain, rue Saint Honoré, 253, Paris, Francia.

Fig. 37 y 38. Piero Manzoni, *Sculture viventi*, Galería La Tartaruga, Roma, 1961.

Fig. 39. Piero Manzoni, *Mierda de artista*, nº 066, 1961.

Fig. 40. María AA, *Las prendas de mi historia*, Vigo, 2007.

Fig. 41. Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, 2006.

Fig. 42. Ana Mendieta, *Rape Scene*, Moffit Streer, Iowa City, Iowa, 1973.

Fig. 43. Ana Mendieta, *autorretrato con sangre*, 1973. Colección Tate Modern, Londres.

Fig. 44. Vanessa Beecroft, *VB62*, Santa Maria dello Spasimo, Palermo, 2008.

Fig. 45. Eugenio Merino, *Master of puppets*, Nueva York, 2010.

Fig. 46. Gilbert and George, *The Singing Sculpture*, Londres, 1970.

Fig. 47. Esther Ferrer, *Homage à Cage*, Centre Georges Pompidou, París, 1992.

Fig. 48. Marc Montijano, *Tempus fugit*, Jaén, 2012.

Fig. 49. Marc Montijano, *Morituri te salutant*, Madrid, 2012.

Fig. 50. Cinco imágenes de Caroline Tisdall, de la acción de Joseph Beuys, *I like America and America likes Me*. René Block Gallery, Nueva York, 1974.

Fig. 51. Valie Export, *Body Sign Action*, 1970.

Fig. 52. Marc Montijano, reliquia de *Metamorfosis XII*, 2011.

Fig. 53. Jesús Nido, *dogging*, 2013. Dos fotogramas de la video-performance.

Fig. 54. Jorge Restrepo, *Negentropía*, 2008. Performance colectiva realizada en Zamorano, Honduras con alumnos de CPA-Ingeniería Agronómica.

Fig. 55. Regina José Galindo, *Alud*, Biennale of Contemporary Art, Tesalónica, Grecia, 2011.

Fig. 56. Solimán López, *Gutenberg-discontinuity*, 2014.

Fig. 57. Odette Fajardo, *Vendedora de jugo*. II Bienal Internacional de Performance Horas Perdidas. Ciudad de Monterrey (Nuevo León), México, 2014.

Fig. 58. Isabel León, *La carretera de la cabra*. Festival Internacional de Arte de Acción Cabezabajo. Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 2011.

Fig. 59. Andres Senra, *Let's bank*, plaza de Santo Domingo, Madrid, 2012. Intervención en la fachada de la oficina bancaria cerradas de Caja Madrid.

Fig. 60. Francisca Fuentes Jáuregui, *Todos bien, muchas gracias*, Festival FIX 07, Galería Catalyst Arts ' Belfast, Irlanda del Norte, 2007.

Fig. 61. María AA, *Naranjas amargas*, Museo de Huelva, 2008.

Fig. 62. Marla Freire-Smith, *Ni una más*, I Festival Ensemble of women, Chile, 2007.

Fig. 63. Beth Moysés, *Reconstruindo Sonhos*, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

Fig. 64. Soledad Sánchez Goldar, *Lavadas*, Bienal de Performance Deformes, Santiago de Chile, 2006.

Fig. 65. Domix Garrido, *Rio de oro*, 2014. Acción denuncia realizada en Melilla durante las II Jornadas de Frontera Sur Melilla y Derechos Humanos.

Fig. 66. Eli Ferrari, *Plato a plato voy*, Cosquin, Córdoba, Argentina, 2014.

Fig. 67. Joan Morey, *GRITOS & SUSURROS_Conversaciones con los Radicales*, La Capella, Sala de exposición del Instituto de Cultura de Barcelona, 2009.

Fig. 68. Ruth Viguera Bravo, *En la Nada*, Frontera Ciudad Juárez México / El Paso, 2013.

Fig. 69. María Rosa Hidalgo, *MI PIEL ES PROCOMUN*, 2012.

Fig. 70. Nieves Correa y Abel Loureda, *Les Amants III*, Piotrkow Trybunalski (Polonia), 2013.

Fig. 71. Daniel Brittany Chavez, *FOSA: Transfeminicidio*, 2015.

Fig. 72. Ana Matey, *Desplazando huevos*, serie de acciones realizadas entre el 2008 y 2011.

Fig. 73. Marc Montijano, *Lucy*, acrílico, rotulador Montana y carboncillo sobre lienzo, 100 x 73 cm., 2004.

Fig. 74. Marc Montijano, *Opinion*, acrílico, rotulador Montana y carboncillo sobre lienzo, 100 x 73 cm., 2004.

Fig. 75. Nelda Ramos, Gabriela Alonso y Willson Peña, *Un Adán y dos Evas*, 2005. Participación en el proyecto *Adanes y Evas*.

Fig. 76. Mario Paez Sánchez, colaboración para *Etéreos*, 2008.

Fig. 77. Andrea Yaski, *Etéreos*, 2008.

Fig. 78. Javier del Olmo, *Etéreos*, 2008.

Fig. 79. Gabriela Alonso y Sergio, *Etéreos*, 2008.

Fig. 80. *El Mundo*, 25 de octubre de 2006.

Fig. 81. Dos momentos de la *Biblioteca Errante* del 27 de abril de 2008.

Fig. 82. *Biblioteca Errante V*, acción del 20 de diciembre 2009.

Fig. 83. Contraportada del *Diario Sur*, 28 de abril de 2008.

Fig. 84. *El suicidio de Picasso*, 28 de julio de 2009.

Fig. 85. *El suicidio de la esperanza*, 11 de agosto de 2009.

Fig. 86. Dos momentos de *Exposición efímera I*, el 27 de abril de 2010.

Fig. 87. *Exposición efímera I*, Plaza de Félix Sáenz, Málaga, 27 de abril de 2010.

Fig. 88. *Bailarina*, acrílico y carboncillo sobre lienzo, 100 x 81 cm, 2004.

Fig. 89. *Al final te amaré con todas mis fuerzas*, acrílico, spray y carboncillo sobre lienzo, 100 x 73 cm, 2005.

Fig. 90. *Crucifixión 04*, técnica mixta y collage sobre madera, 73 x 60 cm, 2007.

Fig. 91. *Crucifixión con madera I*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2008.

Fig. 92. *Crucifixión 17*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2008.

Fig. 93. *Crucifixión 19*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2008.

Fig. 94. *Roma I*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2009.

Fig. 95. *Roma II*, técnica mixta y collage sobre tela, 73 x 60 cm, 2009.

Fig. 96. Portada de *Homines.com*, 17 de septiembre de 2015.

Fig. 97. Proyecto *Orden y Caos*, Art Jaén, Museo Provincial de Jaén, 2014.

Fig. 98. *Crucifixi Stigmata*, 16 de septiembre de 2011.

Fig 99. *Autorretrato (Metamorfosis VII)*, CAC Málaga, 2011.

Fig 100. *Las semillas pronto comenzarán a dar sus frutos*, CAC Málaga, 2011.

- Fig. 101. *Exiguo marmore. Metamorfosis XX*, galería JM, Málaga, 2013.
- Fig. 102, 103 y 104. Estado A, estado B y estado C de *Metamorfosis*.
- Fig. 105. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, Centre Pompidou Málaga, 2015.
- Fig. 106. *In interiore homine habitat veritas. Metamorfosis XVIII*, 2013.
- Fig. 107. *Exiguo marmore. Metamorfosis XX*, galería JM, Málaga, 2013.
- Fig. 108. *In-Satisfacción. Metamorfosis X*, CAC Málaga, 2011.
- Fig. 109. *47 millones de cabezas de ganado*, Mercado de San Francisco, Jaén, 2012.
- Fig. 110. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, Centre Pompidou Málaga, 2015.
- Fig. 111. Preparando *Las dos naturalezas*, Centre Pompidou Málaga, 22 de mayo de 2015.
- Fig. 112 y 113. En mi estudio, en 2008, trabajando en *Crucifixión 17*.
- Fig. 114. Parte del equipo que colaboró en la *performance* del Centre Pompidou Málaga.
- Fig. 115. Grupo de colaboradores organizando el material después de una acción, 2015.
- Fig. 116. Primera acción de *Proyecto 47*, 2014.
- Fig. 117, *Metamorfosis I*, Málaga, 2010.
- Fig. 118 y 119. Carteles empleados para la búsqueda de modelos.

Fig. 120. *Metamorfosis I*, Málaga, 2010.

Fig. 121 y 122. Dos momentos de *Metamorfosis I*, Málaga, 2010.

Fig. 123. El equipo de *Metamorfosis I* tras la acción, 2010.

Fig. 124. *El Mundo*, 28 de junio de 2010.

Fig. 125. Imagen tomada durante la acción, *Metamorfosis I*.

Fig. 126. Final de la tercera acción de *Proyecto 47*, 2014.

Fig. 127. Folleto de Las dos naturalezas. *Metamorfosis XXI*.

Fig. 128. Realizando unos dibujos preparatorios. 18 de mayo de 2015.

Fig. 129 y 130. Dos momentos de *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

Fig. 131. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

Fig. 132. Trabajando con mi equipo. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

Fig. 133 y 134. Dos momentos de *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

Fig. 135. Grupo de modelos esperando, *Metamorfosis XXI*, 2015.

Fig. 136 y 137. Público observando. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, 2015.

Fig. 138 y 139. *Las dos naturalezas. Metamorfosis XXI*, Centre Pompidou Málaga, 2015.



10. Bibliografía.



10.1. Bibliografía general.

ADES, D.: *El dada y el surrealismo*. Labor, Barcelona, 1975.

AGUER, M., *et al.*: Dalí. Cultura de masas. (CaixaForum, de febrero a mayo de 2004). Fundacion "la Caixa"/Fundación Gala-Salvador Dalí/MNCARS, Barcelona, 2004.

ALIAGA, J. V. Y CORTES, J. M.: *Arte conceptual revisado*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990.

ARANDA, F. J.: *El surrealismo español*. Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

AZNAR, S. y MARTINEZ PINO, J.: *Últimas tendencias del arte*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2009.

BATTOK, G.: *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Madrid, 2007.

BAUDRILLARD, J.: *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona 1997.

BAUDRILLARD, J.: *El sistema de los objetos*. Editorial Siglo XXI, México 2004.

BAUDRILLARD, J.: *La sociedad de consumo*. Plaza y Janes, Barcelona, 1974.

BOCOLA, S.: *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Ed. del Serbal, Barcelona, 1999.

BOIX, E.: *Del Arte Moderno II. La razón y el sueño: del cubismo al surrealismo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1989.

BONET CORREA, A.: *El Surrealismo*. Editorial Cátedra, Madrid, 1983.

BONET, L. *et al.*: *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*. Ariel, Barcelona, 2006.

BONITO OLIVA, A.: *El arte hacia el 2000*. Editorial Akal, Madrid, 1992.

BORRÁS, G. M.: *Teoría del Arte I*. Col. Conocer el Arte nº. 11. Historia 16, Madrid, 1996.

BOZAL, V.: *Los primeros diez años. 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*. Visor, Madrid, 1991.

BOZAL, V.: *Modernos y postmodernos*. Historia del Arte nº 50, Historia 16, Madrid, 1993.

BRADLEY, F.: *Surrealismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1999.

BRASSAÏ: *Conversaciones con Picasso*. Turner/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002.

BREA, J. L.: *Cultura RAM: Mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica*. Editorial GEDISA, Barcelona, 2007.

BREA, J. L.: *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*. Editorial CENDEAC, Murcia, 2004.

BREA, J. L.: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas. (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial CASA, Salamanca, 2002.

BREA, J. L.: *Nuevas estrategias alegóricas*. Editorial Tecnos, Madrid, 1991.

BREA, J. L.: "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", *Revista Arte*, 4, 1996, pp. 13-30.

BRETON, A. y ARAGON, L.: *Surrealismo frente a realismo socialista*. Cuadernos Marginales, 32, Tusquets, Barcelona, 1973.

BRIHUEGA, Jaime (ed.): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Editorial Cátedra, Madrid, 1979.

BÜRGER, P.: *Teoría de la Vanguardia*. Col. Historia, Ciencia, Sociedad 206, Ediciones Península, Barcelona, 2000.

BUTIN, H.: *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada, Madrid, 2009.

CABAÑAS BRAVO, M.: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Summa Artis XLVIII. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Editorial Tecnos, Madrid, 1991.

CALVO SERRALLER, F.: *El arte contemporáneo*. Taurus, Madrid, 2001.

CARMONA, E.: *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*. MNCARS, Madrid, 1996.

CARRILLO, J. y RAMÍREZ, J. A.: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004.

CHILVERS, I.: *Diccionario del Arte del siglo XX*. Diccionarios Oxford-Complutense. Editorial Complutense, Madrid, 2001.

CHIPP, H. B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Editorial Akal, Madrid, 1995.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Siruela, Barcelona, 1997.

CIRLOT VALENZUELA, L.: *Las últimas tendencias pictóricas*. Vicens-vives, Barcelona, 1990.

CIRLOT VALENZUELA, L.: *Las claves del dadaísmo*. Editorial Planeta, Barcelona, 1990.

COLBERT, F. y CUADRADO, M.: *Marketing de las Artes y la Cultura*. Ariel, Barcelona, 2003.

CONNOR, S.: *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Editorial Akal, Madrid, 1996.

DE DIEGO, E.: *Arte contemporáneo II*. Col. Conocer el Arte nº. 10. Historia 16, Madrid, 1996.

DE DIEGO, E.: *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2015.

DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

DEMPSEY, A.: *Estilos, Escuelas y Movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*. Blume, Barcelona, 2002.

DE OLAGUER FELIÚ, F.: *Los grandes "ismos" pictóricos del siglo XX*. Vicens Vives, Barcelona, 1989.

DI CAPUA, M.: *Salvador Dalí: su vida, su obra*. Ediciones Carroggio, Barcelona, 2004.

DROSTE, M.: *Bauhaus 1919-1933*. Taschen, Colonia, 2006.

DUROZOI, G. (dir.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Ediciones Akal, Madrid, 2007.

ECO, Umberto: *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970.

ELGER, D.: *Dadaísmo*. Taschen, Colonia, 2004.

FAUCHEREAU, S.: *Surrealismo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1996.

FER, B. et al.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Editorial Akal, Madrid, 1999.

FOSTER, Hall, et al.: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad. Col. Arte Contemporáneo, Editorial Akal, Madrid, 2006*.

FOX, Gwyneth (ed.): *Collins Cobuild Dictionary*. Harper Collins Publishers, Londres, 1993.

FREIXA, Mireia (ed.): *Las vanguardias del siglo XIX. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

GARCIA DE CARPI, L. E.: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Col. Fundamentos, Istmo, Madrid, 1986.

GARCÍA FELGUERA, M. S.: *Historia del arte 46. Las vanguardias históricas (1 y 2)*. Historia 16, Madrid, 1989.

GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Dalí*. Espasa-Calpe, Vitoria, 1977.

GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de Arte de Vanguardia. 1900/ 1945*. Col. Fundamentos nº. 147, Ediciones Istmo, Madrid, 1999.

GROSENICK, U. (ed.): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen, Colonia, 2002.

GROSENICK, U. y RIEMSCHEIDER, B. (ed.): *Art Now. Arte y artistas a principios del Nuevo milenio*. Taschen, Colonia, 2005.

GUASCH, A. M.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza, Madrid, 2000.

GUASCH, A. M.: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Editorial Akal, Madrid, 2000.

IZQUIERDO, V.: *Arte Contemporáneo I (1850-1910)*, Editorial Fragua, Madrid, 2008.

JAUSS, H. R.: *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2004.

KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*. Editorial Labor, Barcelona, 1992.

KLINGSÖHR-LEROY C.: *Surrealismo*. Taschen, Colonia, 2004.

KOTLER, N. y KOTLER, P.: *Estrategias y marketing de museos*. Ariel, Barcelona, 2001.

KRAUSS, R.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Editorial Alianza, Madrid, 1996.

KULTERMANN, U.: *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Col. Arte y Estética 36. Editorial Akal, Madrid, 1996.

LAMBERT, R.: *El siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

LEAL, B.: *Obras maestras del Centre Pompidou en Málaga. La Colección*. Editions du Centre Pompidou/TF Editores, Madrid, 2015.

LINDEMANN, A.: *Coleccionar Arte Contemporáneo*. Taschen, Colonia, 2010.

LIPPARD, L. R.: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Editorial Akal, Madrid, 2004.

LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino, Barcelona, 1993.

LUCIE-SMITH, E.: *Artes visuales en el siglo XX*. Könemann, Colonia, 2000.

MADERUELO, J. (ed.): *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Abada, Madrid, 2008.

MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Editorial Akal, Barcelona, 1997.

MARÍAS, F.: *Teoría del Arte II*. Col. Conocer el Arte nº. 12. Historia 16, Madrid, 1996.

MARINETTI, F. T.: *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.

MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas*. Editorial Cátedra, Madrid, 2015.

MATISSE, H.: *Sobre el arte*. Barral editores, Barcelona, 1974.

MENEGUZZO, M.: *El siglo XX: arte contemporáneo*. Electa, Barcelona, 2006.

MOSZYNSKA, A.: *El arte abstracto*. Ediciones Destino, Barcelona, 1996.

NAIFEH, S. y WHITE SMITH, G.: *Jackson Pollock*. Circe Ediciones, Barcelona, 1991.

NASH, John M.: *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Labor, Barcelona, 1975.

ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*. Editorial Alianza, Madrid, 2000.

OSBORNE, Harold (ed.): *Guía del arte del siglo XX*. Editorial Alianza, Madrid, 1990.

PASSERON, R.: *Enciclopedia del surrealismo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982.

PENROSE, R.: *80 años de surrealismo: 1900-1981*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1981.

PÉREZ GONZÁLEZ, R. A.: *Estrategias de comunicación*. Ariel, Barcelona, 2005.

PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M.: *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Col. Introducción al arte español, Sílex, Madrid, 1994.

PRADEL, J. L.: *Arte contemporáneo (últimas tendencias)*. Larousse, Barcelona, 2008.

PRECKER, A. M.: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. 2 Tomos, Complutense, Madrid, 2003.

RAMÍREZ, J. A. y CARRILLO, J.: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Editorial Cátedra, Madrid, 2004.

RAMIREZ J. A.: *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela, Madrid, 2003.

RAMIREZ J. A.: *El arte de las vanguardias*. Colección Biblioteca Básica de Arte. Anaya, Madrid, 1991.

RAMIREZ J. A. (dir.): *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*. Editorial Alianza, Madrid, 1997.

RAMIREZ, J. A.: *El objeto y el aura*. Editorial Akal, Madrid, 2009.

RAMIREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1994.

ROBLEDO PALOP, J.: "Dalí en Nueva York, Nueva York en Dalí: el primer viaje de 1934", en CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A., y RINCÓN, W. (eds.): *El arte y el viaje*. CSIC, Madrid, 2011, pp. 105-120.

ROSA ARMENGOL, L.: *Dalí, icono y personaje*. Editorial Cátedra, Madrid, 2003.

ROSELLÓ CERZUELA, D.: *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Ariel, Barcelona, 2006.

RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Col. Compactos 139, Anagrama, Barcelona, 1997.

RUSH, M.: *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Editorial Destino, Barcelona, 2002.

SAATCHI, C.: *Me llamo Charles Saatchi y soy un artechólico*. Phaidon, Londres, 2010.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Editorial Akal, Madrid, 1999.

SAN MARTÍN, F. J.: *Dali-Duchamp: una fraternidad oculta*. Editorial Alianza, Madrid, 2004.

SEDLMAYR, H.: *La Revolución del Arte Moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.

STANGOS, N.: *Conceptos de arte moderno*. Editorial Alianza, Madrid, 2004.

STEIN, G.: *Picasso*. Col. Biblioteca la esfera, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002.

SUBIRATS, E.: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Editorial Libertarias, Madrid, 1985.

SUBIRATS, E.: *La cultura como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1988.

TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética I. La estética antigua*. Col. Arte y estética 15. Editorial Akal, Madrid, 1987.

TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética II. La estética medieval*. Col. Arte y estética 16. Editorial Akal, Madrid, 1990.

TAYLOR, B.: *Arte hoy*. Editorial Akal, Madrid, 2001.

THOMAS, K.: *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.

TOMKINS, C.: *Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1999.

TZARA, T.: *Siete manifiestos dadá*. Tusquest, Barcelona, 1999.

TZARA, T.: *Manifiesto dadá*. Editorial Anagal, Barcelona, 2006.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arte Contemporáneo I*. Col. Conocer el Arte nº.9. Historia 16, Madrid, 1996.

WALLIS, B.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Editorial Akal, Madrid, 2001.

WALTHER, I. F. (ed.): *Arte del Siglo XX*. Volumen II. Taschen, Colonia, 2005.

WERNER HOLZWARTH, H.: *Art Now. Vol. 3*, Taschen, Colonia, 2008.

WEYWERS, Frank. *Salvador Dalí: vida y obra*, Könemann, Colonia, 2000.

WOLFF, J.: *La producción social del Arte*. Col. Fundamentos nº. 141, Ediciones Ismo, Madrid, 1998.

WOOD, P. et. al.: *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Editorial Akal, Madrid, 1999.

10.2. Bibliografía específica.

AGUILO, M. *et al.*: *Aprovechar a las ánimas / Fer profit a les ànimes*, (Palacio de los Condes de Gabia, del 28 enero al 7 de marzo de 1993). Diputación Provincial de Granada, Granada, 1993.

AGÚNDEZ GARCÍA, J. A. y LOZANO BARTOLOZZI, M.M. (coord.): *Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Consorcio Museo Vostell Malpartida, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 2001.

AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *10 Happenings de Wolf Vostell*. Asoc. Amigos Museo Vostell Malpartida/Editora Regional de Extremadura, Cáceres, 1999.

AIZPURU, M.: "Perfomanceras: mujer, arte y acción, una aproximación", *Zehar, revista de Arteleku*, n.º 65, 2010, pp. 29-38.

ALBARRÁN, J.: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.

ALBARRÁN, J.: "La fotografía ante el arte de acción", *Efímera*, vol. 3, nº. 3, 2012, pp. 19-25.

ALCÁZAR, J.: *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2011.

ALCÁZAR, J.: *Performance, un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI editores, México D.F, 2014.

ALCÁZAR, J. *et al.*: *Performance y Arte Acción en América Latina*. Ex Teresa/Citru/Ediciones sin Nombre, México, 2005.

ALCÁZAR, J. y DIÉGUEZ, I. (ed.): *Performance y Teatralidad*. CONACULTA/INBA-CITRU, México, 2005.

ALCÁZAR, J.: "Performance: intimidad exteriorizada", en CORNAGO, O. (coord.): *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Continta me tienes, Madrid, 2011.

ALCÁZAR, J.: "Performance y mujeres en Latinoamérica", en CORNAGO, O. (coord.): *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2009.

ALCÁZAR, J.: "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina", en ARAUJO, K. y PRIETO, M. (ed.): *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. FLACSO, Ecuador, 2008, pp. 331-350.

ALCÁZAR, J.: "Una mirada al performance en México", en FERREYRA, A. et al.: *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2001.

ALIAGA, J. V.: "La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre Performance", *Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual*, nº. 5, 2006, pp. 60-75.

ALIAGA, J. V.: "Los pliegues de la herida. Sobre violencia, género y accionismo en la obra de Gina Pane", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, nº. 7, 2005, pp. 72-76.

ALMELA, R.: "Robert Rauschenberg: sutilezas neobarrocas", *Revista Lápiz*, nº. 130, 1997, p.68-72.

ANDERSON Simon et al.: *En l'espirit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994.

ARNALDO, J.: *Yves Klein*. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.

AZNAR, S.: *El arte de acción*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, San Sebastián, 2000.

BADIA, M.: "La actualidad de la performance", *Bonart*, nº. 157, Febrero-Marzo 2013.

BAENA, F.: *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Isidro López-Aparicio Pérez. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2013.

BAENA, F.: Los restos la relación entre las artes plásticas y el arte de acción. Ars Activus, Granada, 2013.

BAIGORRI, L.: *Video, primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Editorial Brumaria, Madrid, 2004.

BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. Col. El Acantilado, 108, Editorial Acantilado, Barcelona, 2004.

BARBANCHO, J. R.: *Arte desde una perspectiva sociológica. Experiencias sobre arte, política y sociedad*. Editorial Ars Activus, Granada, 2015.

BARBANCHO, J. R.: *Conversaciones sobre arte, política y sociedad*. Juan-Ramón Barbancho ed., Sevilla, 2012.

BARBANCHO, J. R.: *De Cuerpo presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.

BARBANCHO, J. R., et al.: *El elogio de la locura. Cuando los compromisos devienen en imágenes*, (del 8 de junio al 30 de septiembre de 2012). Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 2012.

BARRAGÁN, P., et al.: *No lo llames Performance. Don't call it Performance*, (DA2, de agosto a septiembre de 2004). Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura/El Museo del Barrio Nueva York, Salamanca, 2004.

BASTIAN, H.: *Joseph Beuys: dibujos, drawings*, (del 23 de octubre al 1 de diciembre de 1985). Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1985.

BECCARIA, M. (coord.): *Vanessa Beecroft performances 1993-2003*, (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, del 8 de octubre de 2003 al 25 de enero de 2004). Skira, Milán, 2003.

BERNÁRDEZ, C.: *Joseph Beuys*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 1994.

BERNÁRDEZ, C.: *Joseph Beuys, nueve acciones fotografiadas por Ute Klopheus*, (del 28 de octubre al 1 de diciembre de 1985). Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1985.

BERGGRUEN, O. y PFEIFFER, I.: *Ives Klein*, (17 de febrero al 2 de mayo de 2005). Museo Guggenheim, Bilbao, 2005.

BESACIER, H.: "Reflexions sobre el fenomen de la performance", *Estudis escenics, Quaderns de l'Institut del Teatre* nº 29, Diputació de Barcelona, 1988, p. 102.

BEUYS, J. y KLÜSER, B.: *Ensayos y entrevistas*. Síntesis, Madrid, 2006.

BLACKER, D.: "Arte de acción como metáfora física", *Efímera*, vol. 1, nº. 1, 2010, pp. 31-34.

BODENMANN-RITTER, C.: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. La Balsa de la Medusa, n. 72. Machado Libros, Madrid, 2005.

BONITO-OLIVA, A. (ed.): *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*. Catálogo de la XLIV Exposición Internacional de Arte de la Bienale de Venecia, Milán, 1990.

BOURGEOIS, C., et al: *Valie Export* (CAAC, del 22 de enero al 2 de mayo de 2004). Éditions de l'Oeil, Montreuil, Francia, 2003.

BRONSON, A. y GALE, P. (ed.): *Performance by Artists*. Art Metropole, Toronto, 1979.

CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. This side Up, Madrid, 2013.

CAGE, John: *Silencio / John Cage*. Ediciones Árdora, Madrid, 2005.

CALVO SERRALLER, F.: "El crepúsculo de las sirenas", *Arte y Parte*, nº 60, diciembre-enero 2005, pp. 12-23.

CASELLAS, Joan: "¿Cómo editar una acción?", *Zehar, revista de Arteleku* n.º 65, 2010, p. 85.

CASELLAS, J.: "Dalí, artista de acción y performer", *CasosDeEstudio. Cuadernos sobre arte de acción*, nº 0, septiembre 2007, pp. 97-118.

CASELLAS, J.: "Performance vesus fotografía y viceversa", *Efímera*, vol. 3, nº. 3, 2012, pp. 26-32.

CARRETÓN CANO, V.: "Entrevista con John Cage: murmullos que anhelan el silencio", *Revista Atlántica*, nº. 4, 1992, pp. 18-22.

CERCÓS I RAICHS, R.: "El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la utopía y el mesianismo", en *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*. Vol. 1. Sección 1, pp. 103-107.

COLLADO, Gloria : "Esther Ferrer ante el espectador" *Revista Lápiz*, nº. 108, enero 1994, pp. 36-41.

CONDERANA CERRILLO, J. A.: "Arte de acción crítico en el espacio público", *Efímera*, vol. 1, nº. 1, 2010, pp. 22-30.

COSTA, J. M.: "La acción más radical", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, nº. 20, 2008, pp. 7-10.

CRUZ, P. A.: *La Vigilia del Cuerpo: Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Editorial Tabalarium, Murcia, 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, P. A. (coord.) y HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (coord.): *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Colección Seminarios 4, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), Murcia, 2004.

DE LA NUEZ, I.: "Sobrevolando el canon. Frida Kahlo y Ana Mendieta", *Revista Lápiz*, número 118-119, 1996, págs. 64-75.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2009.

DEL RÍO-ALMAGRO, A.: "LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar", *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 25, nº. 3, 2013, pp. 424-439.

ESCUADERO, J. A.: "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)", *Anales de Historia del Arte*, nº. 13, 2003, pp. 287-305.

ESTELLA, I.: *Fluxus*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, San Sebastián, 2012.

FABER, M. (ed.): *Günter Brus: Quietud nerviosa en el horizonte*, (del 12 octubre de 2005 al 15 enero de 2006). MACBA, Barcelona, 2005.

FARIAS, A.: "Revisando el cuerpo Performance en Brasil", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, nº 20, 2008, pp. 23-26.

FERRANDO, B.: *El arte de la performance. Elementos de creación*. Ediciones Mahali, Valencia, 2009.

FERRER, Esther: "Yves Klein: El azul es mi color", *Revista Lápiz*, nº. 6, mayo 1983, pp. 40-43.

FERRER, Esther: "El territorio del cuerpo", *Revista Lápiz*, nº. 58, abril 1989, pp. 36-41.

FISCHER-LICHTE, E.: *Estética de lo performativo*. Abada editores, Madrid, 2014.

FRANCLIN, C.: "Joseph Beuys y las ideas adquiridas", *Revista Guadalimar* nº. 58, marzo-abril 1981, pp. 20-24.

FRANCÉS, F., ABRAMOVIC, M., y JUNCOSA, E.: *Marina Abramovic. Holding Emptiness*, (CAC Málaga, del 31 de mayo al 31 de agosto de 2014). Gestión Cultural y Comunicación/CAC Málaga, Santander, 2014.

GARCÍA TORRES, D.: "La vigencia oculta de la performance", *Revista Lápiz*, nº. 132, mayo 1997, p.22.

GARCÍA TORRES, D.: "Los errores de Jackson Pollock", *Revista Lápiz*, nº. 130, mayo 1997, p.48-55.

GLUSBERG, J.: *El arte de la performance*. Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires, 1986.

GOLDBERG, R.L.: *Performance art: desde el futurismo hasta el presente* Ediciones Destino, Barcelona, 1996.

GONZÁLEZ, M. y TORR, C. (coord.): *Joseph Beuys*, (del 15 de marzo al 6 de junio de 1994). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

GRAS BALAGUER, M.: "Entrevista con Marina Abramovic: en los bordes del miedo", *Revista Lápiz*, nº. 126, 1996, pp. 52-61.

GUTIÉRREZ GALINDO, B.: *Joseph Beuys. Arte ampliado y plástica social*. Tesis doctoral dirigida por Rita Eder Rozencwaig. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2010

HAC MOR, C. y XARGAY, E.: "La acción. El arte reinventado. El dedo en la llaga", *Revista Lápiz* número 107, diciembre 1994, pp. 66-71.

HEGYI, L. (ed.): *La visión austríaca: posiciones del arte contemporáneo/ The austrian vision: positions of contemporary art*. Catálogo de exposición, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Viena, 1998.

HEGYI, L. y JARDÍ, P.: "Entrevista con Hermann Nitsch, teatro de orgías y misterios", *Revista Lápiz*, nº. 138, 1997, pp. 30-39.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A: *LA so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio*. Col. Novatores, Diputación de Valencia. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.

HIDALGO, J.: "Dentro y fuera de la acción (un tríptico sin tripulación)", *Revista Lápiz*, nº. 54, diciembre de 1988, pp. 12-13.

HOFMANN, W. y THOMAS, K.: *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos. Colección Van der Grinten*, (Palacio de Sástago, Zaragoza, del 15 de diciembre de 1989 al 14 de enero de 1990). Diputación de Zaragoza/Caje Madrid, Zaragoza, 1989.

HUMMEL, J. y PARCERISAS, P. (dir.): *Accionismo vienés*, (CAAC, del 13 de Marzo al 25 de Mayo de 2008). Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2008.

IGES, J., y METZGER, C.: *Resonancias*, (Museo Municipal de Málaga, del 11 de septiembre al 15 de octubre de 2000). Área de Cultura Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2000.

ILLA MORELL, J.: *Happening de happenings y todo es happening. El primer libro de happening publicado en España*. Colección Granollers happening, Barcelona, 1997.

KELLEIN, T. (ed.): *Vanessa Beecroft. Photographs, Films, Drawings*, (Kunsthalle Bielefeld, del 9 de mayo al 22 de agosto de 2004). Hatje Cantz, Ostfildern, Alemania, 2004.

LAMARCHE-VADEL, B.: *Joseph Beuys*. Siruela, Madrid, 1994.

LEBEL, Jean J.: *El Happening*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.

LEBRERO STALS, J.: "Entrevista con Joseph Beuys", *Revista Lápiz*, nº. 27, 1985, pp. 24-30.

LEBRERO STALS, J.: "Entrevista con Joseph Beuys, se liquida una utopía", *Revista Lápiz*, nº. 51, 1988, pp. 51-57.

LÓPEZ ARNAIZ, I.: "Yves Klein en Madrid. La fragua de un artista", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 24, nº. Esp. Diciembre 2014, pp. 219-236.

LÓPEZ RUIDO, María: "Joseph Beuys: el arte como creencia y salvación", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del arte*, t. 8, 1995, pp. 369-391.

LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y AGÚNDEZ GARCÍA, J. A. (coord.): *Simposio Happening, Fluxus y otros Comportamientos Artísticos de la Segunda Mitad del Siglo XX* (1999. Cáceres), Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2001.

LUNA DELGADO, D.: *ZAJ: Arte y política en la estética de lo cotidiano*. Athenaica ediciones universitarias, Sevilla, 2015.

LUSARDI, G.: "La performance en los años noventa: El caso Beecroft", *Efímera*, vol. 2, nº. 2, 2011, pp. 26-30.

MANCEBO, J. A.: "Entrevista a Chris Burden", *Revista Sin Título* nº. 3, BBAA Cuenca, 1996, p. 60.

MARCHÁN FIZ, S.: "Marcel Duchamp. La 'fuente' y la transfiguración artística de los objetos", *Arte y Parte*, nº. 29, 2000, pp. 69-97.

MARTEL, Richard (ed.): *Arte de acción 1 (1958-1978)*. IVAM, Valencia, 2004.

MARTIN, Randy: *Performance as political act. The embodied self*. Bergin & Garvey Publishers, New York, 1990.

MARTÍNEZ, M. y MANCEBO, J.: "Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina", *Revista Sin Título* nº. 1, BBA Cuenca, 1994, p. 29.

MARZO, J. L.: "El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa", *Brumaria* nº. 36, especial Llámalo performance, 2015, pp. 269-304.

MAYER, M.: "El acto de pensar en el Performance de América Latina", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, nº 20, 2008, pp. 15-18.

MAYER, M.: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. Pintomiraya/AVJ Ediciones, México, 2004.

MENNEKES, F.: *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Herder editorial, Barcelona, 1997.

MERZ, B. (dir.): *Ana Mendieta. She Got love*, (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, del 29 de enero al 16 de junio de 2013). Skira, Milán, 2013.

MONTIJANO, M.: "Global Warming/Calentamiento Global", en SANCHEZ, M. A.: *Eugenio Merino* (Galería ADN, del 18 de septiembre al 1 de noviembre de 2008), adn galería ediciones, Barcelona, 2008, pp. 20-22.

MONTIJANO, M.: "María AA. Narraciones bajo la piel", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 28, septiembre de 2009, pp. 50-51.

MONTIJANO, M.: "Performing ARCO", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 25, febrero de 2009, pp. 55-56.

MONTIJANO, M.: "La mirada obsesiva de Vanessa Beecroft", *Art Notes. Revista Internacional de Arte*, número 22, Agosto de 2008, pp. 84-85.

MORAGUES, G. y MENNEKES, F.: *Joseph Beuys*, (de septiembre a octubre de 1997). Casal Solleric, Palma de Mallorca, 1997.

MOSCATELLI, F. (coord.): *VB53. Vanessa Beecroft*, (CAC Málaga, del 9 de noviembre de 2005 al 15 de enero de 2006). Edizioni Charta, Milán, 2005.

MOURE, G.: Ana Mendieta. Polígrafa, Barcelona, 1996.

MOURE, G.: *Chris Burden*, (de octubre de 1995 a enero de 1996). Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, 1995.

MOURE, G.: *Marcel Duchamp. Nota*. Editorial Tecnos, Madrid, 1989.

MOURE, G.: *Marcel Duchamp visitado de nuevo*. Catálogo de Exposición, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984.

OLMO GARCÍA, S.: "En l'Esperit de Fluxus: Fluxus, una manera de vivir", *Revista Lápiz*, nº. 108, 1995, pp. 68-75.

OSBORNE, P. (ed.): *Arte conceptual*. Phaidon, Londres, 2011.

PARCERISAS, P. (dir.): *Joseph Beuys. Manresa-Hauptbahnhof* (Centre d'Art santa Mónica, del 17 de enero al 5 de marzo de 1995). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1995.

PARCERISAS, P.: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Ediciones Akal, Madrid, 2007.

PARRA PÉREZ, C.: "Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina", *IMAFRONTA*, nº. 15, 2000, pp. 225-236.

PERERA, M.: "Esther Ferrer: la libertad tiene sus riesgos". *Tendencias del Mercado del Arte*, nº. 51, marzo 2012, pp. 34-35.

PÉREZ, D.: *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.

PÉREZ RUBIO, A.: *Spencer Tunick. Nude Adrift*, (Palau de la Virreina, del 9 de mayo al 3 de agosto de 2003). Lunwerg Editores/Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona, 2003.

PÉREZ VILLÉN, A. L.: "Nieves Correa, la tradición de lo efímero". *Revista Lápiz*, nº. 121, 1996, pp. 64-67.

PICAZO, Glòria (coord.): *Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993.

POPPER, F.: *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy*. Editorial Akal Madrid, 1989.

REGO DE LA TORRE, J. C.: "Esther Ferrer: autorretrato en el tiempo", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, nº. 18, abril-junio 2008, pp. 140-141.

REGUERA, G.: "Esther Ferrer". *Revista Lápiz*, nº. 212, abril 2005, p. 92.

RIVIÈRE RÍOS, H.: "Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística", *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, pp. 421-436.

ROBLES, J. C.: *Estética de encuentro en el entorno urbano. Simultaneidad, multitud e identidad*. Tesis doctoral dirigida por Carmen Osuna Luque y Carlos Miranda Mas. Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, 2015.

RODRÍGUEZ-CUNILL, I.: "Machacadas en acción: Artes visibilizadoras de la violencia del poder", *Efímera*, vol. 2, nº. 2, 2011, pp. 14-20.

RODRÍGUEZ SÚNICO, M. T.: *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Álvarez Fijo. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, 2001.

ROSERAS, E. (dir.): *Regina José Galindo. Oilo ipurdia-Piel de gallina-Goose flesh*. ARTIUM de Álava, TEA Tenerife Espacio de las Artes y CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, 2012.

RUIDO, M.: *Ana Mendieta*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2002.

SALAVERRÍA, A. (coord.): *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, (CAAC, del 1 de octubre al 22 de noviembre de 1998). Diputación Foral de Gipuzkoa, Guipúzcoa, 1998.

SALMERÓN, M.: "Arte y política en la Alemania de los setenta: Beuys, Vostell, Immendorff", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 182, nº. 718, 2006, pp. 277-287.

SALMERÓN, M.: *Joseph Beuys: ensayos y entrevistas*. Síntesis, Madrid, 2006.

SÁNCHEZ, José Antonio (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978- 2002*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.

SÁNCHEZ, José Antonio: "El teatro en el campo expandido", *Quaderns portàtils*, nº. 16, MACBA, 2007.

SÁNCHEZ, José Antonio: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros, Madrid, 2007

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *La voz de las estatuas*. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, Málaga, 2005.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Paseos por la escultura pública de Málaga*. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, Málaga, 2007.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Marc Montijano: Crucifixiones", en HERMOSO-ESPINOSA, S., SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., y SANTANA GUZMÁN, A.: *Marc Montijano. Crucifici Stigmata*, (Galería La Casarosa, del 16 de septiembre al 29 de octubre de 2011). La casarosa, Málaga, 2011.

SANCHO RIBES, L.: "la investigación sobre la construcción sociológica, educacional y de género del mundo actual a través de la obra de Regina José Galindo", *Dossiers Feministes*, nº. 19, Arte, educación y género, 2014, pp. 135-147

SARMIENTO, J. A.: *El arte de la acción: Nitsch, Mühl, Brus, Schwarzkogler*. Catálogo de exposición, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias, Canarias, 1999.

SARRIUGARTE GÓMEZ, I.: "Fluxus: entre el Koan y la práctica artística", *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, nº 42, 2011, pp. 193-214.

SCHECHNER, R.: *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Editorial Libros del Rojas UBA, Buenos Aires, 2000.

SCHECHNER, R.: *Teatro de guerrilla y happening*. Anagrama, Barcelona, 1973.

SEYMOUR, A.: *Beuys, Klein, Rothko*. Profecía y transformación, (del 17 de septiembre al 8 de noviembre de 1987). Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1987.

SILEO, D. y VIOLA, E. (dir.): *Regina José Galindo. Estoy viva*, (PAC, Padiglione d'arte contemporanea, del 25 de marzo al 8 de junio de 2014). Skira, Milán, 2014.

SOLÁNS, P.: *Accionismo vienés*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.

SONTAG, Susan: "Los Happenings: un arte en yuxtaposición radical (1961)", en SONTAG, S.: *Contra la interpretación*. Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 340-354.

SOSA SÁNCHEZ, R. P.: "El cuerpo como reflexión sobre la identidad en las mujeres artista de la primera mitad del siglo XX: Un análisis desde la sociología feminista", *Efímera*, vol. 2, nº. 2, 2011, pp. 31-35.

SOTO GUTIÉRREZ, A.: *Estudio comparativo y propuesta de un posible procedimiento docente para la práctica del arte de acción*. Tesis doctoral dirigida por Bartolomé Ferrando Colom. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Escultura, 2010.

STACHELHAUS, H.: *Joseph Beuys*. Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990.

STICH, S.: *Yves Klein, salto en el vacío*, (del 24 de mayo al 29 de agosto de 1994). MNCARS, Madrid, 1994.

TAYLOR, D. y FUENTES, M.: *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica (FCE) México, 2011.

TEJO, C. (ed.): *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad, Vigo, 2008.

TISDALL, Caroline: *Joseph Beuys: Coyote*. Thames & Hudson, Londres, 2010.

TORRENS, Valentín (ed.): *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Beca Ramón Acín 2007. Diputación Provincial, Huesca, 2007.

TORRES, David G.: "La performance, la vigencia oculta de la performance". *Revista Lápiz*, nº. 132, 1997, págs. 14-23.

TRASOBARES, Victoria et al.: *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

ULRICH OBRIST, H.: *Ai Weiwei. Conversaciones*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

VERGINE, L: *Body Art and Performance: The Body as Language*. Skira, Milán, 2000.

VILLAÉCIJA, E. (ed.): *Duchamp*. Colección Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX, nº. 17. Unidad Editorial, Madrid, 2006.

VOSTELL, W. y BECKER. J.: *Happening. Fluxus-Pop Art*. Ed. Rowchlt, Hamburgo, 1969.

WARR, T. y JONES, A.: *El cuerpo del artista*. Phaidon, Londres, 2010.

WIESE, Stephan von.: *Punt de confluència. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987, (del 28 de abril al 22 de mayo de 1988)*. Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Fundació Caixa de Pensions, 1988.

10.3. Recursos electrónicos.

10.3.1. Artículos publicados en medios digitales.

ALCAZAR, J. y FUENTE, F.: "La historia del performance en México", *action art 01*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/mexico/mexico.htm>> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

AMBROSINI, N.: "En torno al encuentro de nuestra propia etnia en los estudios de performance", *action art 01*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/ambrosini/ambrosini.htm>> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

AUSLANDER, Philip: "Surrogate Performances: Performance Documentation and the New York Avant-garde, ca. 1964–74." *On Performativity*, Walker Art Center Minneapolis, 2014.

<<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/surrogate-performances>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

BRITO M.: "La Bauhaus norteamericana", *El Pais*, 2002.

<http://elpais.com/diario/2002/10/26/babelia/1035587167_850215.html> [Consulta: 21 de agosto de 2015]

CABALLERO, A.: "Del accionismo en la pintura a la acción con el cuerpo. Los Accionistas Vieneses, Yves Klein y Jackson Pollock", *action art 01/Cuerpo*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroOrigenes.htm>> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

CABALLERO, A.: "De Gala a Orlan: de cómo la musa se convierte en Mouse", *action art 01/Cuerpo*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballero.htm>> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

CARPENTER, Elizabeth: "Introduction to On Performativity", *On Performativity*, Walker Art Center Minneapolis, 2014.

<<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/introduction>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CASELLAS, J.: "Tú y ese otro asunto: Como reinventamos la acción de los 90", *Heterogénesis*, 2003.

<<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-5/H-43/Cas/asunto.htm>> [Consulta: 22 de septiembre de 2015]

COLOM, A.: "La sexualidad como performance: las otras sexualidades", *action art 01/Cuerpo*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/index2009.htm>> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

COMBALÍA, V.: "EL arte conceptual español en el contexto internacional".

<http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte_conceptual_espanol.pdf> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CORREA, Nieves: "¿De qué hablamos cuando hablamos de Arte de Acción?"

<<http://www.nievescorrea.org/textos/dequehablamos.pdf>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CORREA, Nieves: "Performance Art in Spain 1964–2009".

<<http://www.nievescorrea.org/textos/ps.pdf>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CORREA, Nieves: "Sobre mi trabajo". Ponencia presentada en el CENDEAC. Murcia, septiembre 2006.

<<http://www.nievescorrea.org/textos/texto1.pdf>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CORREA, Nieves: "presentación". Conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, noviembre 2005.

<<http://www.nievescorrea.org/textos/texto2.pdf>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CROSBY, Eric: "Introduction to Art Expanded, 1958-1978", *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center Minneapolis, 2015.

<<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/introduction>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

CROSBY, Eric: "Painting on, or as, Film: Yves Klein's *Suaire de Mondo Cane (Mondo Cane Shroud)*." *On Performativity*, Walker Art Center Minneapolis, 2014.

<<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/yves-klein>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

DE GRACIA, S.: "Entre la acción 'contextualizada' y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana", *action art 01/Cuerpo*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/argentina/SilvioDeGracia.htm>> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

FERRANDO, B.: "Sobre la ética en el arte de acción", *Performancelogia*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html>> [Consulta: 18 de septiembre de 2015]

FERRANDO, B.: "La performance como lenguaje", *Performancelogia*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>> [Consulta: 18 de septiembre de 2015]

FERRANDO, B.: "El arte de acción en España en los últimos veinte años y alguno más", *Performancelogia*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>> [Consulta: 28 de septiembre de 2015]

FERRER, E.: "Utopía y Performance", *Performancelogia*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html>> [Consulta: 14 de octubre de 2015]

FREIRE, M.: "Cuerpo a cuerpo: breves reflexiones desde lo estético a lo político", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2012.

<http://www.homines.com/arte_xx/cuerpo_estetico_politico/index.htm> [Consulta: 26 de octubre de 2015].

FREIRE, M.: "De la repulsión, el deseo y la provocación en el arte contemporáneo", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2011.

<http://www.homines.com/arte_xx/repulsion_deseo_provocacion_arte/index.htm> [Consulta: 26 de octubre de 2015].

GLASS, Liz: "Mushroom: Allan Kaprow's A Happening in a Cave", *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center Minneapolis, 2015.

<<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/mushroom>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

HARREN, Natilee: "The Crux of Fluxus: Intermedia, Rear-guard", *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center Minneapolis, 2015.

<<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

HERMOSO-ESPINOSA, S.: "Entrevista a la artista Beth Moysés", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2015.

<http://www.homines.com/arte_xx/beth_moyses_entrevista/index.htm> [Consulta: 10 de julio de 2015].

JACKSON, Shannon: "Performativity and Its Addressee." *On Performativity*, Walker Art Center Minneapolis, 2014.

<<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

LANZAS, C. A.: "Arte y humanismo en la obra de Jorge Restrepo", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2013.

<http://www.homines.com/arte_xx/arte_humanismo_restrepo/index.htm>

[Consulta: 26 de octubre de 2015].

LÓPEZ-CABRALES, M.: "Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº. 33, 2006.

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>>

[Consulta: 20 de octubre de 2015].

MESAS ESCOBAR, E. C.: "El dolor de cuerpo presente", *action art 01*.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/index.htm>>

[Consulta: 19 de septiembre de 2015]

MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "Análisis de las variantes terminológicas para definir el arte de acción", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2015.

<http://www.homines.com/arte_xx/terminos_performance/index.htm>

[Consulta: 26 de octubre de 2015].

MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "Regina José Galindo. El discurso del cuerpo", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2008.

<http://www.homines.com/arte_xx/regina_jose_galindo/index.htm>

[Consulta: 14 de marzo de 2015].

MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "El desnudo multitudinario de Spencer Tunick", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2007.

<http://www.homines.com/arte_xx/spencer_tunick/index.htm>

[Consulta: 15 de septiembre de 2015].

MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "Jessica Lagunas. El mecanismo de la emoción", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2008.

<http://www.homines.com/arte_xx/jessica_lagunas/index.htm>

[Consulta: 15 de septiembre de 2015].

MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "Las pinturas vivas de Vanessa Beecroft", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2007.

<http://www.homines.com/arte_xx/vanessa_beecroft/index.htm>

[Consulta: 15 de septiembre de 2015].

MONTIJANO CAÑELLAS, M.: "VB62. Vanessa Beecroft", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2008.

<http://www.homines.com/arte_xx/vanessa_beecroft_vb62/index.htm>

[Consulta: 15 de septiembre de 2015].

MOLINA ALARCÓN, M.: "La performance española *Avant La Lettre*: Del Ramonismo al Postismo (1915-1945)", *Universitat Politècnica de Valencia*.

<https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf> [Consulta: 28 de septiembre de 2015].

PADÍN, C.: "Arte Contextual y la Performance", *Performancelogia*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html>> [Consulta: 14 de octubre de 2015].

PADÍN, C.: "El Arte de las calles", *action art 02*.

<http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/03-adlc/articulos/padin/articuloPadin/index_arte.htm> [Consulta: 19 de septiembre de 2015]

PRIETO, A.: "En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más", 2002.

<www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.htm> [Consulta: 20 de septiembre de 2015].

PRIETO, A.: "Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico", *Performancelogia*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>> [Consulta: 20 de septiembre de 2015].

ROSA SUAZO, F.: "Jorge Restrepo en conversación con Federico Rosa", *Homines. Portal de Arte y Cultura*, 2012.

<http://www.homines.com/arte_xx/entrevista_jorge_restrepo/index.htm>
[Consulta: 15 de septiembre de 2015].

SEBALY, Abigail: "Between Performance and the Present: Robert Rauschenberg's Belt for Merce Cunningham's Aeon", *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center Minneapolis, 2015.

<<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/between-performance-and-the-present>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

SEISDEDOS, I.: "Retrato de Jeff Koons, el artista más cotizado del mundo", *El País*, 2015.

<http://elpais.com/elpais/2015/05/26/eps/1432661293_043847.html>
[Consulta: 5 de agosto de 2015].

SPRINGER, J. M.: "Performance e Internet", *Réplica 21*.

<http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/165_springer_internet.html> [Consulta: 14 de octubre de 2015].

VON HANTELMANN, Dorothea: "The Experiential Turn." *On Performativity*, Walker Art Center Minneapolis, 2014.

<<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

WERT ORTEGA, J. P.: "Sobre el arte de acción en España".

<http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/249/ArteAccionEspa%u00f1a_JuanPabloWert.pdf> [Consulta: 28 de octubre de 2015]

WISMER, Maja: "One of Many: The Multiples of Joseph Beuys", *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center Minneapolis, 2015.

<<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

WOODS, N. L.: "Pop Gun Art: Niki de Saint Phalle and the Operatic Multiple", *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center Minneapolis, 2015.
<<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/pop-gun>>
[Consulta: 18 de agosto de 2015]

10.3.2. Otros recursos electrónicos.

ACCIÓN!MAD. *Textos*

<<http://www.accionmad.org/textos.htm>> [Consulta: 29 de julio de 2015].

ARCHIVIO OPERA PIERO MANZONI

<<http://www.pieromanzoni.org/>> [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

ARXIU TVE CATALUNYA. *A Fondo: Salvador Dalí (1977)*. Archivo de vídeo.

<<http://www.rtve.es/alcarta/videos/arxiu/arxiu-tve-catalunya-fondo-salvador-dali/317822/>> [Consulta: 31 de septiembre de 2015].

FUNDACIÓ ANTONI TAPIES. *Imágenes de Allan Kaprow. Otras maneras*

<<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article7876>> [Consulta: 19 de octubre de 2015].

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ. *iEXPLOSIÓN! El legado de Jackson Pollock*. Dossier de prensa.

<<http://www.fmirobcn.org/media/upload/pdf/imgdin/spdossier/0016.pdf>> [Consulta: 29 de julio de 2015].

GUGGENHEIM BILBAO. *Yves Klein. La gran Antropometría azul (ANT 105)*.

<www.guggenheim-bilbao.es/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2> [Consulta: 1 de septiembre de 2015]

HERMANN NITSCH. *Actions*.

<<http://www.nitsch.org/index-en.html>> [Consulta: 22 de julio de 2015]

HOMINES.COM. *Performance, arte de acción, liveart*.

<http://www.homines.com/arte_xx/index.htm#6> [Consulta: 3 de mayo de 2015]

LIVE ART DEVELOPMENT AGENCY

<<http://www.thisisliveart.co.uk>> [Consulta: 31 de julio de 2015].

MACBA. *Una aproximación al arte en vivo*. Seminario.

<<http://www.macba.cat/es/curso-aproximacion-arte-vivo>> [Consulta: 29 de julio de 2015].

MUSEO REINA SOFIA. *Black Mountain College. Una aventura americana*.

<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/black-mountain-college-aventura-americana>> [Consulta: 16 de marzo de 2015].

PERFORMANCELOGIA. *Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*.

<<http://performancelogia.blogspot.com.es>> [Consulta: 10 de septiembre de 2015].

SFMOMA. *Jackson Pollock at work*. Archivo de vídeo.

<<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/249>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

SFMOMA. *Jackson Pollock on his process*. Archivo de vídeo.

<<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/250>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

TATE. *Performance art*.

<<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/performance-art>> [Consulta: 12 de octubre de 2015].

YOUTUBE. *Diluidas en agua - Panamá*. Archivo de vídeo.

<<https://www.youtube.com/watch?t=113&v=YvB0bq1JH-Y>> [Consulta: 7 de agosto de 2015].

YOUTUBE. *Palabras anónimas Performance de Beth Moysés*. Archivo de vídeo.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fw3LF_HI9g8> [Consulta: 7 de agosto de 2015]

YOUTUBE. *Jackson Pollock by Hans Namuth*. Archivo de vídeo.
<<https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

YOUTUBE. *Yves Klein "Anthropometries of the Blue Period" y "Fire Paintings"*. Archivo de vídeo.
<<https://www.youtube.com/watch?v=1mJCVM3d7jw>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

YOUTUBE. *TateShots: Yves Klein - Anthropometries*. Archivo de vídeo.
<<https://www.youtube.com/watch?v=gj9nHa7FtQQ>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

YOUTUBE. *Yves Klein. Anthropométrie de l'époque bleue (1960) black & white*. Archivo de vídeo.
<<https://www.youtube.com/watch?v=kj0BQD1oOG0>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

YOUTUBE. *Marcel Duchamp 1968 BBC interview*. Archivo de vídeo.
<<https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdC76Y>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015].

MNCARS. *Antropometría sin título (ANT 56)*.
<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/antropometria-sin-titulo-ant-56>> [Consulta: 1 de septiembre de 2015]

WIKIPEDIA. *Proyecto Homines*.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Proyecto_Homines> [Consulta: 7 de diciembre de 2015].