

El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa

Por Jorge Luis Marzo

Publicado en *Llámalo performance*, número especial de BRUMARIA, edición de Juan Albarrán e Iñaki Estella, Madrid, septiembre de 2015.

Una parte sustancial del presente texto forma parte del libro escrito por Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas*, editado por la editorial Cátedra, y que se distribuirá en noviembre de 2015. Reproducido con el permiso de la editorial Cátedra.

La naturalidad con la que se publicitó la pintura de los años ochenta en el contexto artístico español parecía surgir en contra de algunos de los postulados centrales de la performance de la década de los setenta, centrada en deconstruir situaciones y actitudes del sujeto emisor frente a los canales dados de expresión, y en cuestionar muchas de las nociones heredadas respecto a las relaciones de mediación entre sujeto —autor— y contexto —receptor—. Una práctica artística que valoraba por encima de todo el objeto no era el mejor terreno para aquellas actividades que pretendían desmitificarlo.

Vale la pena recordar que la performance y el happening se convirtieron en dos de los principales vehículos de expresión de la contracultura de los años setenta. Aunque a menudo haya que distinguir entre esos formatos y el arte de acción más directamente vinculado a la escena conceptual o situacionista, no es menos cierto que hubo una gran transfluencia de información entre todo tipo de ámbitos. Como ha señalado Cristina Moreiras, el happening y la performance actuaron como “intenso contrapunto a la paralización e inexpresividad corporal que dominaron los años de la dictadura. A través de ellos la experiencia y la vida —de difícil expresión bajo el franquismo— se erigen en protagonista indiscutible de la vida social”. La carnavalización de la

escena creativa callejera, en forma de ropa y maquillaje, de actitudes y maneras, ha sido interpretada como un proceso de banalización de la memoria histórica del país, justo saliendo de la dictadura, pero también ha sido vista “al servicio de la puesta en marcha de una mordaz y profunda crítica a los parámetros en los que su misma producción está inmersa”. La negación de la figura pública del ciudadano aseado, una figura deseada por la mayoría social del país, y su conversión en jipi, jevi, punk o moderno, encontró la forma de hacer que la realidad se convirtiera en un escenario permanente. La ocupación del espacio público y la vindicación de una privacidad diferente encontraron en las artes del cuerpo un camino de intenso recorrido, que se manifestó en todas y cada una de las actividades de entonces, quedando además retratado por fotógrafos y medios¹.

Precisamente, gracias a las prácticas más performativas, una parte de las subculturas de finales de los setenta fueron criticadas por su estetización y espectacularización a principios de los ochenta, cuando, en algunos puntos, comenzó a alcanzar masa crítica. Esa banalización del proceso habría que matizarla en su rotundidad, puesto que fue la mirada de las clases medias franquistas, a las que se dirigían la mayor parte de los medios de comunicación e información política, la que creó el marco y escenario donde voluntariamente convertir a los modernos en siluetas consumibles. Como razonadamente ha indicado Moreiras, es importante “rescatar este acontecimiento de su espacio espectacular (...) para así traer a la escena de la reflexión los fantasmas que la recorren ocultos bajo una capa de banalidad”².

Con la llegada de la nueva década, muchas de esas cuestiones se transformaron, y no poco. Para empezar, la voluntad de "relativizar" comportamientos considerados demasiado comprometidos y “aburridos” en términos mercantiles y apostar por una imagen supuestamente más dinámica de lo "genial y auténtico" condujo a dejar de lado expresiones que llevaran en

1 Cristina Moreiras Menor, “La realidad in-visible y la espectacularización '(inter)nacionalista' de la movida madrileña: el caso de la fotografía”, *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* nº 7, 2010, págs. 123-125.

2 Ibid.

sí el estigma del sufrimiento, del conflicto y de la crítica. A pesar de que algunos artistas seguían en la línea de la secesión vienesa y de aproximaciones feministas, la sangre, las vísceras e incluso el desnudo —es decir, ciertas incomodidades— dejaron de ser importantes.

Las nuevas apreciaciones de la idea de "experiencia creativa" frente al de "experimento conceptual" cobraron mucha fuerza. La experiencia, posmoderna y deudora de largas y eclécticas genealogías estéticas, surgía como contrapunto del experimento, relegado ahora a causa de su militancia vanguardista, entendida ésta como provocación o hipoteca ideológica. Con la experiencia como molécula central del discurso, se reinstauraba también el debate sobre lo nuevo, sobre lo original, en este caso gracias a la mismísima pulsión personal e intraducible del creador. Atrás parecían quedar los esfuerzos de muchos que intentaron en su momento obviar esta gastada problemática para apuntar otras vías. El experimento funciona en base a lo que puede ser "interesante", es decir, a lo que puede aportar de lecturas diferentes a problemas ya conocidos. La apelación a la experiencia reniega de ello asumiendo la importancia de la novedad como forma de superar sin traumas aquellas premisas molestas a la hora de sintetizar teorías artísticas más o menos globales. No hay nada más globalmente individual que el reclamo "animal y autenticista de la experiencia inalienable", decía el principal defensor de la pintura de entonces, Achille Bonito Oliva.

La performance española de los años setenta sí tuvo la oportunidad de hacer política: el hecho de haber cuestionado esa supuesta experiencia "intransferible" y esencialista tan presente en la creación de la vanguardia oficial de posguerra. No obstante, una parte importante de la performance de los ochenta no continuó ese camino, y adoptó de nuevo, y en paralelo a la pintura, discursos que prometían esencias, genealogías personales y autoridad escénica. Sería sobre todo a partir de la década de los noventa cuando una generación joven, que ya había aprendido los mecanismos del engaño, comenzaron a mofarse de la palabra de uno mismo.

La experiencia promete obras finales y perfectamente definidas porque están ancladas en vidas y cuerpos ciertos; siempre ofrece objetos. El experimento no promete nada más que el camino, más o menos sinuoso o tortuoso hacia la presentación de una hipótesis o idea. La performance de los ochenta se encontró, pues, ante una dicotomía: se suponía a sí misma una disciplina "aobjetual", pero se vio empujada a una práctica que demostrara la sinceridad del artista, su verdadera naturaleza; es decir, se vio sometida a la necesidad del objeto. Muchos artistas que practicaron la performance durante la década negaron explícitamente la oportunidad de utilizar prótesis para narrar, describir o representar en definitiva lo que querían contar. Apostaron claramente por objetualizar el propio sujeto parlante en un afán de asegurarse parte del interés formalista del momento. La idea de verse convertido en ventrilocuo —un personaje que se ayuda de un muñeco para transmitir un discurso "interpretable" a costa de ceder protagonismo personal e identidad— producía no pocos miedos ante la pérdida de esencialidad y de "discurso real". Esa falta de debate respecto a los modos de comunicación sólo puede explicarse por el temor a no ser uno mismo.

La experimentación ligada a la proyección del cuerpo no dejó de impregnarse de toda la avalancha "autenticista" del momento. Algunos artistas procedentes de los setenta entendieron que era necesario redefinir determinadas ideas para conseguir mostrar lo que de "cierto" seguía teniendo la acción del cuerpo en público. Ello llevó a performances o videoperformances impregnadas de incienso, mirra y budismo. Como respuesta a ello, y reflejando algunas de las líneas abiertas por el conceptual, el situacionismo o los movimientos fluxus a principios de los años setenta, se iniciaron en los noventa procesos que cortocircuitaban esencialismos y recogían parte de aquellas antiguas investigaciones experimentales como una forma de deconstruir comportamientos demasiado "simbolistas", a la postre demasiado "naturalistas".

Existe la tentación de describir las prácticas performativas del arte español de los ochenta como una categoría contrahegemónica del discurso central de la pintura y la escultura. Indudablemente, la periferia a la que fueron emplazadas las artes del cuerpo es notoria, así como su secundarización en el entramado artístico e institucional de entonces. Una relectura del arte de la década que desee corregir el punto de mira respecto a la función que determinadas prácticas creativas tuvieron en la configuración del imaginario artístico tras la dictadura debe pasar sin lugar a dudas por comportamientos artísticos a menudo, contraartísticos, como la performance. Sin embargo, ello no debe ocultar que una parte no menor de esas prácticas periféricas se conformaron, a pesar de todo, bajo supuestos similares a los que imperaron en los relatos plásticos hegemónicos, sujetos a la naturalización de nociones como esencia y verdad³.

La secundarización de la performance no solo fue un problema en el ámbito de las programaciones artísticas y de la atención crítica, sino que también lo fue en la forma en que se emplazó en la noción misma de carrera artística, en la elaboración de lo profesional. Joan Casellas, fundador de la revista *Aire* en 1992, lo explicitó atinadamente de la siguiente forma: “El problema consiste en que, de alguna manera, a la acción solo se le otorga un valor de provocación o experimentación que fácilmente resulta cuestionado por los precedentes históricos. Como consecuencia de esto la acción se contempla como una práctica iniciática de juventud”⁴. El hecho de observar cómo numerosos artistas procedentes de los años setenta habían abandonado sus prácticas performativas en aras a cultivar el objetualismo plástico, o la constatación de que una parte importante de las iniciativas accionistas de los años ochenta surgieron en las aulas de bellas artes de las facultades, en casales okupas o en

3 Parte de esta crítica a las prácticas performativas del momento fue formulada por Jorge Luis Marzo en “Acciones”, conferencia pronunciada en el marco del programa de performances *L’acció: el subjecte com a objecte d’art*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1993 (texto disponible en <http://www.soymenos.net/acciones.pdf>); y en “La performance en los 80. Entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones”, en Marta Pol y Jaime Vallaure (comps.), *Sin número. Arte de Acción*, catálogo de exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1996, págs. 29-35.

4 Joan Casellas, “Tú y ese otro asunto: Como reinventamos la acción de los 90”, disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html> (última consulta 17.03.2015).

espacios alternativos, abundó la idea de que la performance era una etapa previa que todo artista había de transitar antes de entrar definitivamente en los circuitos profesionales del arte. Ello ha contribuido notablemente a que la historia reciente del arte hable de la performance durante la década como un periodo de la formación del artista más que como un formato específico con sus constantes y relatos propios, sustrayéndole la categoría de disciplina, por problemática que ésta sea, aunque no lo sea menos que en otros formatos más plásticos, en los que sí se aplica sin problemas. Paralelamente, la “actividad multidisciplinar y pluriforme” que según Gloria Picazo —en uno de los primeros estudios sobre el arte de la acción en España en 1993⁵— definió la obra de muchos de los performers del momento, llevó en ocasiones a una equívoca percepción de la performance como formato meramente complementario.

El problema de la disciplina del arte de acción o de escena ocupó en su día a algunos críticos. Simón Marchán trataría la cuestión a mediados de los ochenta al colocar en el debate la idea de que los supuestos antiartísticos de la performance tenían en realidad un fondo dadaísta, y que, por lo tanto, no podía escapar a la historia del arte. La economía de medios en las artes corporales, como forma de cuestionamiento de la parafernalia artística, estaba también sujeta a una genealogía histórica de la vanguardia, por lo que debía ser explorada por las herramientas críticas que se aplican a todo el movimiento moderno. Precisamente las derivas posmodernas de esas genealogías en los años ochenta dieron pie a reformular ciertos utensilios críticos y a intentar definir fronteras entre lo que podía considerarse arte o espectáculo. En este sentido, Jaime Vallaure llamó la atención sobre el problema que constituía la proliferación de actuaciones singulares en discotecas, salas de fiestas o eventos tecnológicos: “La parafernalia tecnológica que sustenta a la performance en su puesta en escena está directamente relacionada con el conjunto de efectos especiales sobre los que están contruidos los pilares de

⁵ Glòria Picazo (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1993. Años antes, la autora había tratado ya el tema en relación a las conexiones internacionales: Gloria Picazo (ed.), *Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre* nº 29, Diputació de Barcelona, 1988.

los distintos parques temáticos [cuyo principal objetivo] es provocar una honda impresión en los sentidos”. La reducción de la performance a la creación de estados sensibles, alejándose del experimento crítico y del cuestionamiento contextual de la práctica del arte era, en opinión de Vallauré, uno de los fenómenos clave de la deriva posmoderna de la performance, además de poner sobre el tapete la compleja dicotomía que la crítica había de enfrentar respecto a lo que podía considerarse “auténtico” y a lo que aparentemente no era más que “impostura”. Vallauré, no obstante, también señalaba el hecho de que las manifestaciones performativas se produjeran cada vez más en entornos como festivales artísticos, una circunstancia que marcó aquellas prácticas. Así, distingue entre “acciones de medio segundo y acciones de años, que aprovechan los eventos y festivales para ir mostrando las etapas”. Mientras las primeras subrayaban su antiespectacularidad, las segundas aprovechaban la progresiva festivalización de los programas culturales para “mostrar una parte del todo”, esto es, para desarrollar unos discursos y proyectos a largo plazo cuyas fases podían presentarse en eventos y bienales⁶.

La performance de los primeros años ochenta bebe de diversas fuentes, y siempre dependiendo de los contextos. En Madrid, las principales influencias se reciben de Juan Hidalgo —en concreto, a través de sus conocidos “etcéteras”, fragmentos cotidianos ofrecidos al público fuera de su contexto, mediante gestos, desplazamientos, silencios y exhibición de objetos—, de algunas de las prácticas conceptuales procedentes de Alberto Greco, Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer o Nacho Criado, de las experimentaciones multidisciplinares —especialmente sonoras— de Concha Jerez o Fátima Miranda, y de la poesía escénica; una época que José María Parreño denominó “la fase heroica de la performance, que por definición acababa siempre atentando contra el Orden Público”⁷. En Cataluña, por su parte, el otro gran nodo del accionismo y la performance, es fácil rastrear la impronta que

6 Jaime Vallauré, “Reflexiones en torno a un intento cronológico”, en Marta Pol y Jaime Vallauré (comps.), *Sin número*, op. cit., pág. 37.

7 José María Parreño, “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”, en Marta Pol y Jaime Vallauré (comps.), *Sin número*, op. cit., pág. 22.

dejaron otras líneas; las de la obra de Joan Brossa y su teatro surrealista; la tradición dadaísta y fluxus aportada por Benet Rossell, Carles Hac Mor y Esther Xargay; el accionismo violento de Jordi Benito o Carles Santos; o la huella conceptual de Fina Miralles y Carlos Pazos, o povera de artistas como Pere Noguera o Àngels Ribé⁸.

En Madrid, entornos alternativos como el Espacio P fueron determinantes para la formalización de las primeras propuestas performativas de la década. Pedro Garhel o José Antonio Sarmiento iniciaron programas de acciones escénicas en diversos puntos del país, como Salamanca o Cuenca, además de la capital. Garhel y Rosa Galindo realizaron en 1982 diversas acciones en la sala Rock Ola, en un ambiente central de la “movida”, incorporando cada vez más la herramienta del vídeo para formatear sus discursos. En general, sus primeros trabajos, muy gestualistas, indagaban sobre las analogías entre el cuerpo y los objetos a fin de proyectar cuestiones humanistas y existencialistas sobre el lugar humano en el espacio circundante: cuestiones como transmutación, trascendencia y conciencia íntima fueron presentados con no pocas dosis de esencialismo poético⁹.

En aquellos primeros años ochenta, caben destacar los conciertos y actuaciones de Llorenç Barber y Fátima Miranda. Barber, coordinará diversos encuentros y festivales de activismo sonoro que permitieron conocer muchas de las experiencias internacionales de accionismo acústico del momento. Por su parte, Fátima Miranda estableció un formato de interpretación en el que, mezclando gestualidad y expresividad vocal, perseguía acercarse a una proyección irónica y grotesca de marcado carácter desmitificador. Sin salir del ámbito de la performance acústica, es necesario señalar la práctica conjunta realizada por Concha Jerez y Pepe Iges a partir de 1989, definida por la mezcla

8 Sobre los modelos que inspiraron a una parte importante de la performance catalana de los ochenta, ver Annemieke Van de Pas, “1964-1980. Moments d’acció en les trajectòries dels artistes catalans”, en Pilar Parcerisas (ed.), *Idees i Actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, Centre d’Art Santa Mònica, 1992.

9 Sobre Pedro Garhel, ver Karin Ohlenschläger (ed.), *Pedro Garhel. Retrospectiva*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2011.

de instalación y música contemporánea, sobre la que operan sus acciones. Como ha señalado Bartolomé Ferrando, “la reflexión y consideración de la interferencia entre los conceptos de tiempo real, tiempo virtual y tiempo mental a los que Jerez da uso, invaden en muchas ocasiones las performances que llevan a cabo. Acciones que se despliegan con gran precisión y rigor de movimientos, sin dar concesiones a la expresividad y tendientes a integrar su cuerpo, como si fuera un elemento más, en la pieza que realizan”¹⁰.

Nacho Criado, por su parte, proyectaría en sus acciones su interés por reflexionar sobre la temporalidad y el concepto de proceso visualizado en marcas y huellas, en trasvases de líquidos o en la transformación de un trozo de madera en polilla. Cercano al arte povera y al minimal orgánico, sus performances encadenan etapas bien diferenciadas, en las que el cuerpo del autor se involucra hasta la consecución de heridas, como la generada al arrastrar su hombro sobre una larga tira de papel de lija. Albert Vidal también destacará durante la década, situado en un terreno más cercano al ejercicio teatral. Sus trabajos como *L'enterrament* o *L'aparició* exploraban la disolución del artista en la pieza y la invisibilidad, en coherencia con su idea sobre la voluntad de disminución y minusvalorización del ego del artista, sin dejar de lado un fuerte aspecto brutalista similar a otros performers del momento, como ya comentaremos en el caso de Marcel·lí Antúnez.

Isidoro Valcárcel Medina fue otro de los referentes y protagonistas más notables en la escena de la acción y la performance, siempre interesado en la contaminación e interrelación entre el arte y la vida mediante el cuestionamiento de los mecanismos de mediación cultural, espacial y económica. Entre sus trabajos de los años ochenta, muchos de ellos vinculados a propuestas de carácter urbanístico y arquitectónico, cabe resaltar algunas performances como *Herramientas de precisión* (1987), consistente en

¹⁰ Bartolomé Ferrando, “El arte de acción en España en los últimos veinte años y alguno más”, disponible en: www.iacat.com/ElarteEspana.htm (última consulta 13.06.2014). Este texto también se encuentra recogido en VV.AA., *Arte de acción 1958-1998*, Valencia, IVAM, 2004 (versión castellana del reader editado por Richard Martel (ed.): *Art Action, 1958-1998*, Québec, Éditions Interventions, 2001).

la construcción de una sencilla casa unifamiliar, con sus paredes, puertas, ventanas y techo, pero prescindiendo de los materiales de construcción. Provisto de las herramientas de precisión necesarias —niveles, plomadas, etc.— el constructor trazaba gestualmente y marcaba en el espacio los límites estructurales de la edificación. La acción se daba por concluida una vez que la casa, definida en su integridad pero sin haber levantado obra, podía mantenerse, con propiedad, en el aire.

En otra dirección, la de la reflexión sobre las condiciones laborales de la creación, Valcárcel Medina realizó en 1992, en el marco del I Festival Internacional de Performance de Valencia, una acción en la que el artista tuvo un papel meramente de coordinación, consistente en la confección *in situ* de la bandera del festival, con la participación activa de cuatro costureras que trabajaron acompañadas por el sonido de canciones de los años cincuenta, y que se limitaban a unir diversas telas con una máquina de coser.

En 1983, la exposición *Fuera de Formato*, presentada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, y coordinada por Concha Jerez y Nacho Criado, y que recogió —casi como un canto de cisne— las propuestas menos convencionales procedentes del arte conceptual de la década anterior, fue también decisiva para apreciar la pervivencia de la performance como fenómeno que se quería alternativo al lenguaje artístico oficial que se estaba imponiendo en el mercado y en las altas esferas políticas. Artistas como Jaume Xifra, Pere Noguera, Paz Muro, Eugènia Balcells, Pedro Garhel o José Ramón Morquillas hicieron de puente entre dos generaciones, cuyos frutos no se verían en realidad hasta los principios de la década siguiente, cuando el conceptualismo minimalista y antiesencialista regrese con potencia a los diferentes marcos creativos. Esto fue así especialmente en la Barcelona post-olímpica, pero también en Valencia y Madrid, ciudad en la que fueron fundamentales los talleres impartidos en el Círculo de Bellas Artes por artistas como Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer o Antoni Muntadas, talleres que supusieron un espacio

de conexión entre diversas generaciones y una plataforma de formación y reunión de los principales artistas de acción de la década siguiente.

En 1988, Bartolomé Ferrando, David Pérez y Ángeles Marco comenzaron a dar clases de performance y arte de acción en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Ferrando fue responsable de una auténtica avalancha de “accionistas” valencianos surgidos de sus clases. En 1989, aparecen en la capital levantina los grupos *Tusílogo* y *un poco de blanco* y *Comedor de ideas*, que acabaran formando la *Associació de Nous Comportaments Artístics* (ANCA, 1989-1994), con un espacio propio y una programación regular. La ANCA, constituida fundamentalmente por Ferrando, Rafael Santibáñez, Lucía Peiró, José Tarragó, Raúl Gálvez, Santi Barber y Nelo Vilar, desarrolló una gran actividad fuera de los circuitos específicos del arte, sin que ello estuviera opuesto a la realización de tres festivales de acción y poesía fonética en el Centre del Carme (IVAM, 1989, 1990 y 1991), y dos ediciones (1991-1992) del Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció de València, uno de los eventos más significativos de la escena de performance realizados en España, al que acudieron artistas de doce países. Ambas actividades fueron coordinadas por Bartolomé Ferrando¹¹.

En el País Vasco, serán notorios los trabajos de José Ramón Morquillas y Alberto Lomas, coordinador del Centro Abisal, dedicado a la práctica de la performance y de la instalación. En Asturias, encontramos a Cuco Suárez y Nel Amaro. En Burgos, el colectivo A Ua Crag (1985-1996) también destacó por su programación de performances, especialmente de Rafael Lamata y Alejandro Martínez Parra¹². Lamata realizaría en 1995, junto a Jaime Vallaure, la mítica video-acción *El ABC de la performance*. Como ha señalado Bartolomé Ferrando, Lamata siempre mantuvo la clara “intención de que la participación del otro fuera capaz de provocar en cierto modo una disolución del sujeto-

11 Ver Bartolomé Ferrando, “El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más”, op. cit.

12 Olga Fernández y Víctor del Río (eds.), *A UA CRAG*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.

performer en el conjunto de la pieza”.

A principios de los años noventa, surgen con fuerza numerosos grupos accionistas y performativos, recuperándose muchos aspectos de la práctica accionista de los años setenta, aunque, como señalan Marta Pol y Jaime Vallaure, “muchos artistas hicieron grandes esfuerzos por inscribirse rápidamente en el mundo comercial”¹³. En 1991, se celebra el I Festival de Performances de Madrid en las instalaciones del Espacio P, aunque gestada en la galería alternativa Valgamedios. Al año siguiente, lo hace el II Festival de Performances de Madrid, de carácter internacional, en el Centro Social Autogestionado Okupado Minuesa; se abre la exposición *Madrid Minimixer*, organizada y gestionada por los propios artistas en la Nave de Patatas del Centro Cultural de Arganzuela, con programas de intervenciones y performances; se crea Public-Art, que pronto se convertirá en un dinamizador de plataforma accionistas, en principio tiene un carácter estrictamente artístico que va a derivar hacia la organización; en 1993 y 1994 se producen los Encuentros de Performances y Nuevas Formas de Creación de Granada; también en 1993 se abre El Ojo Atómico, espacio independiente de Madrid, que organiza la exposición *Documentos para una Historia de la Heterodoxia en el Arte*, que intentó dar una visión del arte realizado fuera de los medios convencionales del momento, con la performance como una de las principales protagonistas; otros espacios importantes del momento fueron Válgame Dios, Cruce o Vaticano. En esos años, numerosos artistas normalizan sus producciones accionistas, en vivo o en vídeo, tanto en Madrid como en el resto del Estado: Nieves Correa, Tomás Ruiz-Rivas, Jaime Vallaure, Fernando Baena, Pepe Murciago, Grupo Acciones y Tareas, Denys Blacker, Domingo Mestre, Dionisio Romero, Graciela Baquero, Lucía Peiró, Nelo Vilar, C72R, Daniela Mussico, Elena García Oliveros, Pedro Bericat, etc.¹⁴.

13 Marta Pol y Jaime Vallaure (com.), *op. cit.*, p. 89.

14 Para un análisis de las diversas tipologías de la performance española de los noventa, ver Fernando José Baena, *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013, disponible en <http://www.fernandobaena.com/wp-content/uploads/2013/10/Arte-de-acción-en-España-1991-2011.pdf> (última consulta 01.03.2015).

Algunas artistas decantan abiertamente sus prácticas en relación a discursos feministas, haciendo especial hincapié en la recuperación de ciertas actitudes conflictivas que también de paso cuestionen estereotipos esencialistas. Paloma Navarés, Ana Casas, Itziar Okariz o Pilar Albarracín son ejemplos de aquel tipo de giros, en la estela de trabajos como los de Ferrer o Balcells. También surgen artistas que, sin ser la performance su actividad central, realizan acciones de gran notoriedad y alcance, como Eulàlia Valldosera con sus trabajos *Ombbligo del mundo* (1990) y *Vendajes* (1992). Surgen también publicaciones con “propuestas de acciones”: *Proyectos*, de José Luis Brea (1994), y *Escultoarquitecturas*, de Enrique Mercado (1995).

Efectivamente, lo más notable respecto a las artes performativas en el cambio de década entre los ochenta y noventa será la recuperación del accionismo, y un radical abandono de los discursos de corte esencialista a fin de proceder sobre los propios mecanismos de la economía estética. En el cruce de prácticas artísticas como el activismo, la intervención en el espacio público, el arte denominado en los años setenta “sociológico”, procedente del situacionismo, y el activismo de sabotaje, camuflaje o infiltración, se emplazaron, a partir de la segunda mitad de los años ochenta, una serie de proyectos cuya intención era múltiple: crear cortocircuitos en las reglas de mediación de la creación artística; desbordar la previsibilidad en la codificación de los espacios destinados al arte; subvertir las expectativas de la función de la práctica artística; y cuestionar los tejidos políticos, económicos y sociales subyacentes al modelado de la visión desconflictuada del arte promovida por los gobiernos socialistas. Aquellas prácticas, tradicionalmente arrinconadas por la historia del arte, o catalogadas por ésta como meras bromas pasajeras poco profesionales o incluso como paraterrorismo incívico, representan, sin embargo, los antecedentes de una tendencia notablemente en auge desde los inicios de la década del 2000, ya no solamente en los ámbitos artísticos sino en espectros más amplios de sectores del activismo social y político, y también — y esto es relevante para comprender el alcance logrado por este tipo de

técnicas—, en el propio sistema comunicacional de la política, los medios de información, la propaganda y el marketing, cada vez más interesados en el camuflaje de sus firmas y en la ampliación de sus espectros de difusión en entornos ajenos o habitualmente despreocupados¹⁵.

Esteban Pujals ha indicado que “la aparición de grupos de activismo artístico a comienzos de los ochenta que reactivan la herencia crítica del decenio anterior en relación con el arte del talento marcó el fin del monopolio pleno del discurso crítico por parte de los centros de influencia cultural de la izquierda política”. En este sentido, Pujals ha hecho notar cómo aquellos grupos se movieron bajo una dinámica de “contagio” no siempre explicitada, en buena medida resultado de una reflexión sobre las influencias situacionistas de los setenta que se percibieron especialmente operativas en un momento en que las relaciones entre la oficialidad política y la oficialidad artística presidían la década, revitalizando el conjunto de valores conservadores que emplazaba al arte como simple coto de la endogamia de la excelencia, impidiendo así un desarrollo de la creación como modelo de crítica social y política¹⁶.

En los años setenta, este tipo de accionismo se vio inevitablemente condicionado por la presencia de la dictadura. Esta circunstancia conllevaba que toda intervención en el espacio público no artístico fuera interpretada en clave de manifestación antifranquista, y fuera habitualmente desarrollada desde las claves tradicionales del discurso marxista, por el cual las obras de arte debían operar al margen del fetichismo económico y cerrado que le imponía su impronta de clase, a fin de insertarse eficazmente en la lucha social y política.

15 Sobre las estrategias comunicativas actuales de camuflaje e infiltración, ver Jorge Luis Marzo, “La ventriloquía: un modelo de comunicación”; en *Quinzena d’Art de Montesquiu*, Vic, H. Associació per a les Arts Contemporànies y Eumo Editorial, 2002, disponible en:

<http://www.soymenos.net/ventriloquia.pdf> (última consulta 01.03.2015); y del mismo autor, acerca de las relaciones entre el mundo del arte y estrategias de sabotaje y cortocircuito, “El arte fuera de contexto”, en Mariano Barbieri y Pancho Marchiaro (eds.), *Consumo Cultural*, Córdoba (Argentina), Centro Cultural de España, 2010, págs. 132-161, disponible en: http://www.soymenos.net/el_arte_fuera_de_contexto.pdf (01.03.2015).

16 Esteban Pujals, “El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000”, en Jesús Carrillo e Iñaki Estella (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2003, págs. 152-153.

No obstante, algunos ejemplos de aquellos años setenta ya indican la heterogeneidad de aproximaciones en el seno de estas actividades, que dentro de lo que podríamos denominar prácticas conceptuales o situacionistas “populares”, perseguían irrumpir allí donde el arte no se le espera, para, además de apelar al constructo de las regulaciones sociales, proyectar una reflexión sobre nuevas funciones de la práctica artística que no pasaran por su mera mercantilización. Esta fue la apuesta de numerosos grupos en los que o podemos detenernos por cuestiones de espacio. A modo de resumen, diremos que algunas de estas dinámicas de “sabotaje” comunicacional, en especial en los dominios del espectáculo visual, cobraron renovada vida en los años ochenta¹⁷. El mundo del arte y de su institucionalidad, las nociones de espacio público ofrecidas en democracia como bálsamo social o la legitimación del nuevo universo de la comunicación política y comercial sirvieron de acicate para que algunos artistas y colectivos desplegaran toda una serie de intervenciones a fin de ofrecer resistencias, algunas de ellas aparentemente lúdicas, pero no por ello menos “políticas” que muchas de las producidas bajo la dictadura. Así, algunos de los poetas visuales y practicantes de técnicas situacionistas incorporaron pronto en sus quehaceres formatos de infiltración pública. Vale la pena citar someramente a colectivos y artistas como A Ua Crag, José Antonio Sarmiento, Agustín Parejo School, Rogelio López Cuenca, Estrujenbank, Dionisio Cañas, EMPRESA, Libres para Siempre, Juan del Campo, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), Isidoro Valcárcel Medina, Grupo Surrealista, la Figuera Crítica de Barcelona, Koniec, Bosgarren, Selección de Euskadi de Arte Conceptual (SEAC), La Radical Gai, LSD, La Fiambrera, La Nevera, Fast Food, El Perro, El terrible burgués, Circo Interior Bruto, Yo Mango, Precarias a la Deriva, los diversos trabajos de Domingo Mestre o Santiago Cirugeda.

17 Un análisis de los grupos que se citan a continuación, con escueto pero ilustrativo aparato documental, puede verse en “El arte como crítica del arte (1990-1995)”, en Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García (eds.), *Desacuerdos 3. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2005, págs. 272-310.

Detengámonos, no obstante, en un buen ejemplo que se produjo a mediados de la década de 1970, cuando un grupo de amigos, algunos de ellos exjugadores de baloncesto del Real Madrid y del Estudiantes, trató de escapar de la “seriedad” del arte conceptual llevándolo al terreno del juego. Configurado como Club Deportivo con el nombre de Passion D. I. (Deportes e Ideas, Conceptuales en la Palestra), se inscribió en la Liga Castellana de Baloncesto (Tercera Regional) en la temporada 1977-78, dispuestos a hacer espectáculos artísticos mientras competían: “Nació así un club deportivo que pretendía convertir el deporte no en una lucha entre contrarios sino en un espectáculo artístico, en el que tuvieran cabida las más renovadoras tendencias del arte contemporáneo y surgió como contrapunto ideológico a la figura del deportista-gladiador-profesional que exige la alta competición moderna, con la posibilidad añadida de introducir acciones artísticas en el deporte, y para enriquecer la rigidez del reglamento y de las tácticas y movimientos de los deportistas, encaminadas únicamente a imponerse al adversario”.

El club repartía panfletos entre jugadores y público con su ideario e intenciones. Se logró cierto entendimiento por parte de algunos equipos y árbitros, aunque el comité de competición llegó a multar al club por antideportividad. Algunas de sus directrices incluían: la Geometría —“valorar el espacio, la geometría es parte del juego y tiene mucho que ver con la plástica; cubrir una esquina es algo muy serio; hacer tangentes a una circunferencia; girar animado por la centrípeta para salir despedido”—; la Competición —“no interesa ganar al contrario, interesa más contagiarle de ciertas actitudes, hacerle partícipe de las jugadas, formal y geoméricamente, y de sus movimientos en el espacio. Interesa ver cómo responden ante la falta de interés por ganarles, ante el interés por crear jugadas plásticas. Jugar con aquello que no está estipulado en las normas: fintar o hacer un drible a un jugador del equipo contrario, cuando se le ha superado, dejar el balón botando y recitarle un fragmento de un poema; llevar confeti o plumas escondidos para soltar o lanzar, por ejemplo, a la vez que se lanza el balón en un tiro libre y se anota; variables de tiros libres; tiro libre a modo de lanzamiento de peso, todo

lo lejos que se pueda; usar el humor es fundamental”—; Elementos interrumpidos —“que las jugadas se paren por una falta, por ejemplo, campo atrás, puede ser parte de la propia jugada ensayada, como la danza contemporánea, donde un movimiento brusco se para”—. El equipo planteaba, además, una serie de jugadas: “Jugada Fuga”, a la señal, todos los jugadores que defienden escapan del terreno de juego hacia diversas direcciones. Se produce un vacío, el equipo atacante no sabe qué hacer, se quedan solos, no están acostumbrados a que todo el mundo desaparezca; “Jugada Mondrian”, cuatro jugadores permanecen haciendo cuadrados sobre el espacio. El que tiene la pelota busca cómo pasársela a uno de estos cuadrados, cuando la suelta, comienza a hacer cuadrados él también. El que recibe la pelota deja de hacer el cuadrado e intenta buscar otro pase. Los jugadores del equipo contrario corren alrededor de ellos, dibujando líneas; “Jugada Dadá”, los jugadores van avanzando en el espacio pasándose la pelota uno cerca del otro y diciéndose DA DA DA; “Jugada Cinta Moebius”, los jugadores corren por el campo en forma de cinta de Moebius, el balón deambula entre ellos. Una cuadratura del círculo. Tras la experiencia del baloncesto, se pasaron al waterpolo, inscribiéndose en la Primera División de la temporada 1978-79 bajo el nombre de Aquassion (Conceptuales en Remojo). Advertían de sus intenciones al público y al equipo contrario antes de cada partido: analizaban las posibilidades estéticas de la indumentaria, del terreno de juego, de las reglas y de los árbitros. Finalmente fueron sancionados por el Tribunal de Competición y abandonaron¹⁸.

Durante los años ochenta, en Barcelona destacaron cuatro líneas claras de actuación: por un lado, el accionismo brutalista de Jordi Benito o Carles Santos, que prosiguieron durante la década los trabajos desarrollados en años anteriores, derivados de la performance accionista vienesa; en segundo lugar, las performances objetualistas de corte más matérico, inspiradas en el arte

18 Sobre *Passion* y *Aquassion*, ver José María Parreño, “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”, op. cit., pág. 26. En 2010, el Centre Cívic de Sant Andreu de Barcelona les dedicó una exposición. Puede verse también el proyecto *Passión. Otro deporte es posible*: <http://torneopassion.wordpress.com/>

povera, de mano de artistas como Pere Noguera; las diversas iniciativas poéticas y derivativas que partieron de Carles Hac Mor, que marcarían con fuerza el proceder de la performance catalana durante las décadas de los ochenta y los noventa; y, por último, la performance escénica ritualista, protagonizada por La Fura dels Baus o Marcel·lí Antúnez, y la experimentación multimedia.

Carles Hac Mor, antiguo miembro del Grup de Treball, pronto pasó a ejercer de dinamizador de numerosos proyectos de performance y poesía en varios formatos, siguiendo presupuestos situacionistas, del teatro del absurdo de Brossa. Junto a Esther Xargay, organizó diversos festivales de performances, entre ellos el titulado L'Acció en el Palau de la Virreina de Barcelona en 1988, y en el que participaron artistas como Sílvia Gubern, Angel Jové, Antoni Llena y Benet Rossell. Si Joan Brossa ya era un referente clásico entre los vanguardistas catalanes, el reconocimiento español que supuso su gran exposición en el Museo Reina Sofía en 1991, vino a potenciar si cabe más su ascendencia en el entorno catalán¹⁹. La estética de la mediocridad propuesta por Brossa o el minimalismo visual inspirado en el poeta futurista Joan Salvat-Papasseit produjeron un cambio de marcha en la escena performativa catalana, que abandonó el virtuosismo ampuloso y la narración y se acercó a la mínima infraestructura y expresión.

Esa dinámica minimalista y post-situacionista que había sido apuntada por Hac Mor, Xargay o Pere-Lluís Plà Buxó hacia 1985-1986, cobró un especial impulso en el cambio de década gracias a prácticas accionistas como las de Jaume Alcalde, Pep Aymerich, Borja Zabala, Joan Olivé, Andrés Pereiro, Valentí Figueres, Lluís Alabern, Quim Tarrida, Oscar Abril Ascaso, Sedcontra, Accidents Polipoètics (Rafael Metlikovez y Xavier Theros), Joan Casellas, Eduard Escofet, Noel Tatú, Isabel Roura, Rosa Suñer, Josep Masdevall, Didac

19 Sobre esa influencia, ver Nelo Vilar, "Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo y Arte de Acción en el Estado Español en los años 90", en José A. Sánchez y José A. Gómez (coords.), *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 113-128.

P. Lagarriga y su MNAP (Museu Nacional d'Art Portàtil). Algunos de aquellos artistas comenzarán a desarrollar una intensa relación entre la performance y la fotografía, un tema que ha sido objeto de un exhaustivo estudio por parte de Juan Albarrán²⁰. No obstante, otros artistas también adoptaron caminos algo distintos, más cercanos a un situacionismo radical y de infiltración, como Philippe Mestre o Tere Recarens; de carácter poético-político-pedagógico como Public Project (Antonio Selvaggi y Serrano Bou); o combinando influencias brutalistas con objetualismo de desguace, como Jordi Rocosa. Otros performers serán Ignasi Duarte, Llorenç Bonet, y también artistas con más larga trayectoria como Jordi Vallés, Jordi Cerdà, Xavier Canals o Benet Rossell continuarán con sus proyectos. De la obra performativa de Benet Rossell destaca el papel de la escritura: grafías que plasma in situ sobre objetos diversos, que entran de ese modo a formar parte de su acción, o también del enfrentamiento que tuvo con la letra B, su propia B de Benet, asaltándola en el interior de un ring de boxeo²¹. También cabe recordar a Àngels Ribé, a la estela del accionismo conceptual, jugando con formas elementales como cruces y círculos, elementos básicos como fuego y agua, en espacios desnudos matizados por repeticiones acústicas en las que el cuerpo de la performer queda integrado en el entorno y sujeto a la cadencia de la pieza²².

Asimismo, se produce a principios de los noventa un marcado auge de la performance en círculos estudiantiles, sobre todo en la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra, de la mano de la crítica y profesora Teresa Camps, y en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona gracias a las clases de Psicología de la percepción —performance, intervención urbana y arte efímero— impartidas por Genís Cano desde 1984, que jugaron un papel importante para toda una generación de alumnos, y que la conectó a las experiencias contraculturales de finales de los años setenta. También galerías como Artual, L'Angelot —bajo la dirección de Claudia Giannetti—, Antoni

20 Juan Albarrán, *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

21 Sobre Benet Rossell, *Paralelo Benet Rossell*, Barcelona, MACBA, 2010.

22 Sobre la obra de la artista, *En el laberint. Àngels Ribé 1968-1984*, Barcelona, MACBA, 2011.

Estrany, Carles Poy, Senda, H2O, o espacios y centros de arte como la Sala Montcada —programa *Tangents*, 1992²³—, Centre d'Art Santa Mònica, Sala Transformadors, Metrònom, Casa de Cultura de Girona, Universidad de Verano de Lleida, y nuevas asociaciones y espacios como H. Associació per a les Arts de Vic, Barcelona-Taller, La Papa —dirigida por Xavier Sabater—, Coclea —bajo el impulso de Clara Garí, la librería Tartessos, El Otro Bar o Puerto Hurraca iniciaron programaciones de performance, aunque muchas fueron esporádicas y no tuvieron continuidad.

De regreso de París tras haber participado en una *Revue Parlée*, Hac Mor y Xargay decidieron en 1993 repetir la experiencia parisina en Cataluña, organizando *De Viva Veu*, *Revista Parlada* y *Revista Caminada*, de actividad callejera, y el *Ágora Interdisciplinària* en la Sala Metrònom. *De Viva Veu* se construyó mediante la realización de una serie de acciones desarrolladas por un grupo de personas que no había sido seleccionado previamente, dando pie a la creación de acciones espontáneas, sin orden preciso, en donde se valoraba precisamente la imprecisión, el desorden y el desconcierto. El proyecto itineró por numerosos locales y poblaciones, incluyendo Madrid.

A la estela de esas prácticas, en 1992 Joan Casellas inicia su proyecto de archivo *Aire*, al principio junto a Agnès Ramírez y Ernest Puig. *Aire*, originalmente una revista postal, se presentó como una plataforma para la organización y producción de arte de acción, y acabará siendo con el tiempo un libro abierto sobre la memoria de la performance especialmente en Cataluña²⁴. Asimismo, y bajo la influencia de la exposición *En el espíritu de Fluxus*, celebrada en la Fundación Tàpies en 1994, un grupo de aquellos creadores —Óscar Abril Ascaso, Joan Casellas, Lluís Alabern, con apoyos posteriores de Marta Domínguez, Xavier Moreno, Andrés Pereiro, Cristina Zabala, Montse

23 Programa *Tangents*, con performances de Eulàlia Valldosera, Jordi Rocosa, Carlos Pazos, Peter Hone, Stuart Brisley, Juan Hidalgo, Marina Abramovic, Alastair MacLennan, Sala Montcada, Fundación "La Caixa", Barcelona, 1992; comisariado de Jorge Luis Marzo y videocatálogo dirigido por Toni Serra.

24 Sobre el archivo *Aire*, ver *Aproximació a l'arxiu Aire*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2003.

Romaní y Jordi Mitjà—, que producirán innumerables actividades de performance, consolidándose hasta 2001 como uno de los referentes fundamentales de la escena española, y ofreciéndose como plataforma para la producción y difusión de la obra de decenas de artistas²⁵.

Por su parte, y con una orientación bien distinta, el grupo La Fura dels Baus fue creado en 1979 por Marcel·lí Antúnez, Carles Padrissa y Pere Tànyà, a los que posteriormente se añadirán Pep Gatell, Jordi Arús, Àlex Ollé, Jürgen Müller, Hansel Cereza y Miki Espuma. Desde sus inicios, el colectivo se definió por ser un teatro de guerrilla interesado por espacios escénicos distintos de los tradicionales. En la primera etapa (1979-1983), realizaron fundamentalmente teatro de calle, mientras que en una segunda fase (1983-1989), con espectáculos acotados en recintos, desarrollaron proyectos que borraban fronteras entre el teatro experimental, la performance y el accionismo, con referencias al brutalismo vienés y a la escenografía punk, y que perseguían un cierto emborronamiento de límites entre los intérpretes y el público. En sus obras de aquel periodo, como *Accions* (1984), *Suz/o/Suz* (1985) o *Tier Mon* (1988), aunaban música, coreografía, medios tecnológicos y materiales naturales e industriales, siempre desde una posición de interrelación colectiva y aparente caos escénico. Durante la tercera etapa, en los años noventa, el grupo pasará a realizar diversos espectáculos institucionales y comerciales de masas, extendiendo sus actividades a la ópera, el cine o el teatro de texto²⁶.

En 1988, Marcel·lí Antúnez abandona La Fura y cofunda Los Rinos con Pau Nubiola y Sergi Caballero, grupo con el que desarrollaron, hasta 1991, instalaciones y vídeos presentados en entornos urbanos asociados a la descomposición, al deshecho y a la catástrofe —un aspecto compartido por una parte importante de la escena performativa de entonces, como es también el caso de Albert Vidal o Jordi Benito²⁷— y orientados a una síntesis de

25 Acerca de la escena de la performance en Barcelona a principios de la década, ver Joan Casellas, "Tú y ese otro asunto: Como reinventamos la acción de los 90", op. cit.

26 Sobre el grupo, ver VV.AA., *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Madrid, Electa, 2004.

27 Con respecto a la relación entre algunos artistas de la performance española e internacional de los ochenta y la estética apocalíptica, ver José Antonio Sánchez, "La estética de la

lenguajes y rituales populares filtrados por efecto de las tecnologías electrónicas. Desde 1984, Antúnez había participado en el grupo musical Error Genético, junto a Mireia Tejero, Paloma Loring y Gat, que proponían una fusión entre música y accionismo, con el tema de la enfermedad y la malformación como conceptos de partida. El grupo espejaba tendencias multidisciplinares que ya se podían apreciar en grupos como Macromassa, en Barcelona, o Esplendor Geométrico en Madrid²⁸.

A principios de los años noventa, Antúnez pasa por diversas colaboraciones: con Andreu Morte producirá *El artificio* en 1991, un proyecto basado en la mutación, el teatro kabuki y el ilusionismo; y con Sergi Jordà realiza *JoAn, el hombre de carne* (1992), una revisión de los viejos autómatas de feria en el que se proyecta un cuerpo herido, obscuro y fantasmagórico, que, según el propio artista, “parte de la sangre, la corrupción y la muerte de la educación católica que recibí”. Antúnez recordará las visitas infantiles al matadero en el que trabajaba su padre como fuente de inspiración de muchos de sus trabajos. En la misma línea sobre la tortura, la profanación del cuerpo privado, el sadismo y el masoquismo, realizará *Epizoo* (1994), obra en la que el intérprete sobre el escenario está conectado a prótesis electrónicas que pueden ser operadas por el público a distancia para torturar al artista. Comentó el artista respecto de *Epizoo*: “Mi idea consistía en ofrecer mis partes eróticas al público; romper, aunque fuese metafóricamente, al situación generada a raíz de la epidemia del sida, que nos convierte en potenciales contaminadores”²⁹. Durante la década de los noventa, continuará realizando obras caracterizadas por una cada vez mayor integración entre diversos medios videográficos, musicales, interactivos y digitales³⁰.

catástrofe”, en José Antonio Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 135-174.

28 Ver la “Conversación entre Marcel.lí Antúnez Roca y Claudia Giannetti”, disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/conversacin-entre-marcell-antnez-roca.html> (última consulta 24.09.2014).

29 Declaraciones recogidas por José A. Sánchez, “El pensamiento y la carne”, en José Antonio Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España*, op. cit., pág. 184.

30 Sobre la obra de Marcel.lí Antúnez, Claudia Giannetti (ed.), *Marcel.lí Antúnez. Epifanía*, Madrid, Arte Facto&Ciencia, Fundación Telefónica, 1999.

Las analogías entre este tipo de trabajos y los realizados por otros artistas internacionales, como los accionistas vieneses o el australiano Stelarc, son evidentes. No obstante, algunos de los sentidos presentes en la obra de Antúñez pueden encontrarse también en los trabajos de otros artistas españoles, como Sara Molina, inspirada en Richard Foreman y en la exploración obsesiva de la experiencia privada; Legaleón, interesados en recuperar el cuerpo a partir de un cadáver con ayuda de los textos y música de Antón Reixa; el grupo El Alakrán, con Oskar Gómez como director, quien cuestionaba la necesidad de interpretar ese tipo de accionismo bajo claves teatrales —“No hay que entender nada, es un teatro de presente, de presente de la acción escénica, lo que ocurre en el escenario, y el tiempo es el tiempo del escenario frente al espectador”—; Cuco Suárez en Asturias; o el grupo La Carnicería, coordinado por Rodrigo García.

Paralelamente, en 1990, se constituye en Barcelona el grupo Konic Thtr, formado por la performer y coreógrafa Rosa Sánchez y el músico y artista multimedia y programador Alain Baumann. Pioneros en España en la integración escénica entre coreografía, sonido y nuevas tecnologías, sus actividades se centraron desde un inicio en la investigación sobre el uso de tecnología interactiva y la performance en relación a la Realidad Aumentada. Sus trabajos han sido vistos extensamente en el extranjero³¹.

La historia del cuerpo como imagen y representación, o sea, la historia del cuerpo que se explora públicamente, ha estado en España fuertemente condicionada por una serie de circunstancias, fundamentalmente políticas e ideológicas, que han supuesto una marcada diferencia con respecto a otros contextos europeos. Primero, la evaporación de los cuerpos por la violencia de la explotación, de la guerra y del exilio tras la Guerra Civil, y la consecuente imposibilidad de construir un cuerpo social plural y divergente influyó

31 Sobre Konic Thtr, ver A. Baumann y R. Sánchez, “Kònic Thtr en 11 key-concepts. La mirada táctil”, *Acotaciones en la caja negra* nº 11, 2005; y C. Bardirot, *Konic Thtr/Le défi de la scène augmentée*, Mons (Bélgica), Centre des Ecritures Contemporaines Numériques (CECN), 2007. Puede consultarse una bibliografía detallada en <http://koniclab.info>

indeleblemente en la negación de una exploración crítica del cuerpo, en sus facetas tanto de género, sexuales como de espejo de los imaginarios colectivos. La violencia impuesta por una dictadura de cuaresma, cárcel y bienestar social, condenó a los cuerpos a quedar sujetos a la hipocresía moral de estado, a la peligrosidad administrada desde arriba y a los correspondientes tratamientos policiales. Fueron malos tiempos para experimentos creativos del y sobre el cuerpo, aunque ello no fue óbice para que artistas como ZAJ, Esther Ferrer, Fina Miralles o Jordi Benito desplegaran caminos alternativos en los años sesenta y setenta. El único cuerpo autorizado era el de las santas incorruptas y el del torero y la turista sueca —cuerpos ajenos, desproblematizados, asepsia política lista para gozarse—.

A lo largo de los años setenta el cuerpo público deviene pornográfico y reúne a la nación. El cine en Perpignan, Mariano Ozores, las revistas del destape. El *destape* quiso ser el antecedente español de la *perestroika*, pero con chicas desnudas. La pornografía pronto dejó de ser territorio secreto y se convirtió en una parte sustancial de los contenidos generales editoriales y de la televisión, impidiendo así la posibilidad de ver los cuerpos más allá de sus sujeciones, de la misma forma que los arneses y las agarraderas impedían que aflorase la expresión natural en los rostros de los primeros retratos de Daguerre. Es lo que tiene el cuerpo cuando se hace de él una imagen repetible.

Al mismo tiempo, Nazario y Ocaña caminaban Rambla abajo con los genitales al aire. Se trataba de exponer, mezclando hedonismo, estética *camp*, anarquismo popular y parodia de la tradición, y haciendo de lo explícito declaración política: "Estos son nuestros cuerpos... ¿pasa algo?". El travestismo, representación voluntariamente agresiva de una equívoca condición, hizo suyos rituales del carnaval. Una joven generación quiso hacer fundamentalmente lo que le vino en gana y el cuerpo fue el vehículo de ese desparpajo. En las fiestas del 2 de mayo de 1976, en el barrio madrileño de Malasaña, una multitud desbordó la previsión municipal de lo que tenía que ser la juerga, y acabaron todos encuerados, como recoge la famosa foto de Félix

Lorrio. Algo más tarde, en 1983, una banda punk, *Las Vulpes*, la liaba al cantar en TVE el tema "Me gusta ser una zorra", o sea, "que se sepa: no seremos civilizadas". Los cuerpos pasaban a tener adjetivos, pasaban a hacerse plurales. Se abrieron puertas decisivas, los cuerpos "otros", la pluralidad de géneros, todas las alternativas a la "normalidad".

El hedonismo, la búsqueda del placer, se vio pronto acompañado del dulce sosiego de la heroína, que desexualizó los cuerpos, y de la cocaína, que, por el contrario, los sexualizaba al máximo pero convirtiéndolos en falsa productividad. Ambas sustancias son los polos extremos en los que se columpiaron muchos cuerpos, a menudo implosionándolos, y cortando, otra vez, con la posibilidad de pensarlos. Miles de cuerpos que acabaron como rastros, como sombras y ausencias. Los años ochenta despeñaron muchos cuerpos por los acantilados de un frenesí necesario, deseado y urgente. No había tiempo para el futuro ni nada que recuperar de la memoria más inmediata; pero, al mismo tiempo, se escribía el futuro y se contaminaba la memoria, mientras se perdía la oportunidad de pensar los cuerpos, sus proyecciones, sus polfticas.

Con los años noventa llegó el sida, la epidemia que hizo posible observar la vitalidad de una cuaresma que muchos creían finiquitada: regresó la estigmatización del cuerpo peligroso, lo sexual convertido en liminal. De nuevo, ausencias. Xabier Arzalluz, presidente del PNV (Partido Nacionalista Vasco), declaró ufano en un spot electoral de 1996 que el sistema público de salud en Euskadi era tan bueno que "incluso" atendía a los enfermos de sida. El sida no solo golpeó los cuerpos individualmente, sino los cuerpos sociales que se habían gestado en los años setenta y ochenta. Cuando el artista cordobés Pepe Espaliú, enfermo de sida, realizó su conocida acción *Carrying* (San Sebastián, 1992, y Madrid, 1993) en la que era porteado en andas de pareja en pareja de manera que el cuerpo descalzo del enfermo nunca tocara suelo, pudo constatarse lo que el propio artista había adelantado con respecto a la relación entre la enfermedad y la creación: "El sida fue el golpe de viento que

precipitó la entrada en lo real, que deshizo el encantamiento malévol, la coartada, en que transitaba hasta entonces el discurso del arte”³².

El sida hizo posible una primera inversión de términos en el arte español. “¿En qué momento dejó de funcionar el binomio que unía visibilidad de la carne — mayormente femenina— con liberación y progresía?”, se han preguntado Irene García Rubio y Silvia Nanclares respecto al proceso de privatización del cuerpo durante los años ochenta, proceso que olvidó el debate público sobre las realidades colectivas que en realidad espejaban los cuerpos³³. El sida provocó que ese debate pasara a ser “común” —a pesar de muchos— a finales de los ochenta y principios de los noventa, poniendo sobre el tapete lo que los feminismos y los movimientos de liberación gay habían demandado desde los años setenta. Todas las cuestiones morales que habían impedido que el debate sobre lo corporal —sobre la violencia ejercida en el cuerpo deshomogeneizado— tuviera lugar en las agendas sociales del poder y de los medios de comunicación, derivadas del imperio de lo moral en la dictadura y reconvertidas en el imperio del derecho privado —del espectáculo— en la democracia, eclosionaron en la fractura producida por el sida y en las hipocresías de una sociedad que intentó normalizar clínica y cómodamente los “anticuerpos”. Una parte importante de las prácticas artísticas y argumentos críticos que se produjeron a principios de los años noventa —llevadas a cabo por Pepe Espaliú, Pilar Albarracín, Helena Cabello y Ana Carceller, Javier Codesal, Alex Francés, Jesús Martínez Oliva, Alejandra Orejas, Ruth Turner, Lola Estrany, Pepe Miralles o Juan Vicente Aliaga— tendrían como objetivo desvelar tales hipocresías³⁴. Javier Codesal, por ejemplo, comentaba lo

32 Juan Vicente Aliaga, “Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela* nº 1, 1995, disponible en <http://www.accpar.org/numero1/aliaga.htm> (última consulta 24.12.2014). Sobre la obra de Espaliú, ver Alfonso del Río Almagro, *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, Diputación de Córdoba, 2002.

33 Irene García Rubio y Silvia Nanclares, “La CT y la igualdad, ese invento del gobierno”, en Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transición*, Barcelona, DeBolsillo, 2012, pág. 185.

34 Algunas exposiciones sobre el tema fueron *Members Only*, comisariada por Ruth Turner y Lola Estrany, Galería Carles Poy, Barcelona, 1993; *Virusemia*, galería Trayecto, Vitoria, 1993; *Sida: Entre l'art i la informació*, Sala Museo de València, 1993; *SIDA: pronunciamiento y acción*,

siguiente respecto de su proyecto *Días de sida*, elaborado desde 1988, en el que exploró los propios peligros y exigencias de la imaginería del sida: “He visto imágenes patéticas que nos enseñan a ver el sida con miedo. Otras veces prescindien del miedo, pero, de paso, no queda nada de la enfermedad. Es cierto que no deben resultar ideales. Y no ha de obviarse la belleza del cuerpo vivo —incluso en el trance que lo interrumpe—. Busco un gesto que relacione bien lo dicho”. Juan de Nieves, comisario de la exposición *SIDA: pronunciamiento y acción*, celebrada en Santiago de Compostela en 1994, manifestó: “El sida es una pandemia que está en boca de todos. Susceptible de ser juzgada y metaforizada. Obstinados en pensar que está lejos de sucedernos, nos negamos a indagar en sus complejidades y huimos del compromiso que suscita. Ante todas las cuestiones de desorden social —el sida crea un estado de discriminación notable— respondemos con orgullo por medio de gestos de cómoda solidaridad, derivada de una conducta social aprendida a medias”.

El sida puso sobre el tapete cuestiones urgentes vinculadas a la supervivencia de los afectados y a la representación tanto personal como social de éstos, pero también hizo aflorar temas subyacentes en la sociedad española, resultado de la longeva incapacidad o desinterés por afrontar una reflexión sobre el cuerpo que fuera más allá —o más acá— del mero ocultamiento, de la simple espectacularización o del recurrente emplazamiento al terreno de lo técnico, de lo clínico, de lo aséptico³⁵.

comisariada por Juan de Nieves, Universidad de Santiago de Compostela, 1994; *50 artistas contra el Sida*, Comité Ciudadano Antisida, Diputación de Sevilla, 1995; *Pensar la sida*, comisariada por Pepe Miralles, Espai d'Art A. Lambert, Xàbia, 1996. Para una relación de las exposiciones de arte sobre el sida, ver Rut Martín Hernández, *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, págs. 343-349.

35 Sobre arte y sida en España, ver Ester Alba Pagán, “De amor y muerte. El arte entorno al SIDA”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte* n° 7-8, 1996, págs. 315-321; Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, *De amor y de rabia: acerca del Arte y el Sida*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1993; Juan Vicente Aliaga, *Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas*, Barcelona, Quaderns portàtils, MACBA, 2008; Rut Martín Hernández, *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*, op. cit.