

Introducción: ¿Pero cómo he llegado yo aquí?.

En los años ochenta y supongo que también ahora aunque en menor medida, para la mayoría de los estudiantes de arte en España el referente fundamental era EL OBJETO.

Y partiendo de ese OBJETO fui construyendo mi recorrido particular por el arte hasta acabar en el arte de acción.

Este recorrido ha estado la mayoría de las veces guiado por lo práctico y lo tangible y creo que es en cierta manera una forma de adaptación evolutiva a las condiciones externas. Una lucha por la supervivencia.

Es decir, a finales de los años ochenta y principios de los noventa una novata, como era mi caso, que quisiera dedicarse al arte tenía que trabajar duro, físicamente hablando e hipotecarse hasta las pestañas en talleres, materiales, seguros y transportes, toda la parafernalia que rodea al OBJETO..

Creo que era un entorno tremendamente hostil, dominado por una especie enorme de animal-artista en constante peligro de extinción por la cantidad de necesidades materiales que requería su trabajo y también por su propia producción que en un mercado tan limitado como el nuestro al final acababa por asfixiarnos.

Para mi encontrar un resquicio a través del cual abandonar esa espiral fue tremendamente liberador, y además a través de una práctica relativamente modesta que no requería de grandes ni costosas inversiones en materiales, talleres, incluso en tiempo; pero también y sobre todo no requería necesariamente para su exhibición y distribución de los complejos mecanismo del mercado y la institución.

Porque si algo caracteriza al arte y los artistas de acción es precisamente su capacidad de autogestionarse. Autogestión que no niega necesariamente los otros canales, o al menos no en mi caso, pero que corre paralelo a ellos.

Así que desde mas o menos mediados de los años noventa mi producción artística es casi exclusivamente "performática", aunque algún objeto se me escapa por ahí de vez en cuando y también claro está me dedico a la gestión, por eso estoy aquí.

Capítulo Primero: "Empezando a andar".

Por supuesto en aquellos primeros momentos mi información sobre el Arte de Acción era mínima pero enseguida entré en contacto con dos sensibilidades que casi podríamos categorizar como antagónicas.

Por un lado con ZAJ, especialmente con Esther Ferrer, y a través de ellos con Fluxus Internacional de una forma más teórica y con la tradición conceptual a través de Concha Jerez e Isidoro Valcárcel Medina con los que estuve trabajando en el Círculo de Bellas Artes a finales de los años ochenta y con los que he mantenido después bastante relación.

Y por otro lado con un "modo de hacer" mas en la línea de lo que podríamos llamar "Performance multimedia" de la mano de Pedro Garhel, que en aquellos primeros momentos nos ayudo a muchos que empezábamos a dar nuestros primeros pasos con una generosidad extraordinaria (el primer Festival de Performances que organizamos Tomas Ruiz-Rivas y yo en Madrid fue en su local, "Espacio P").

Además, también fue muy importante para el desarrollo de mi trabajo el contacto en esos primeros momentos con gente de mi generación fuera de España, además en el contexto de grandes festivales multitudinarios, porque fue como un mazazo en la cabeza, un baño de la multitud de posibilidades de trabajar con el cuerpo.

Yo creo que desde esa primera etapa mi trabajo se podría definir de alguna manera como una síntesis, o quizás mejor como un cóctel con esos dos ingredientes básicos. Es decir, un CONCEPTO aliviado de si mismo por la preocupación FORMAL.

Capítulo Segundo: "Andando el Tiempo".

En el año 2004 publiqué un libro recopilatorio de diez años de trabajo; es decir, desde 1994 que es un momento que considero que mi trabajo empieza a tener una cierta entidad propia; y hasta el 2004.

Para mi este trabajo de auto-investigación ha sido muy importante desde el punto de vista creativo porque evidentemente se produce un análisis de lo que has estado haciendo y puedes entender de una forma más profunda y también con una cierta distancia, la distancia del investigador, tu propio trabajo.

Este libro se titula "Performances de Cámara", y elegí el término performances y no acciones porque sinceramente me parece menos pretencioso, más híbrido y en cierta manera también menos comprometido. Mi sensación respecto al término acción es que es demasiado "puro" para aplicarlo a mi trabajo.

Y mis performances son además de "cámara" en el sentido musical del término: es decir, no son grandes montajes, son generalmente para una sala, son en cierta forma ligeras y también, todo hay que decirlo son un poco clásicas; como la música de cámara.

Capítulo III: Pero tu, exactamente, ¿qué es lo que haces?.

Yo me nutro de lo cotidiano como elemento inspirador de mi trabajo, quizás porque no tengo demasiada imaginación y siempre he tenido los pies bastante bien plantados sobre la tierra. Y esa "cotidianidad" de mis performances no sólo está en lo que digo, nunca me gustaron los mensajes grandilocuentes. Si no también en como lo digo: en mi propia presencia, en los espacios que escojo y en los materiales que utilizo. Digamos que a partir de la realidad tangible me gusta construir narraciones diferentes

Nunca me interesó la tecnología y con el paso del tiempo aun me interesa menos, porque me gusta lo "sencillo", lo que no tiene complicación en cuanto a su realización: usar materiales comunes y corrientes, fáciles de encontrar; no necesitar de horas y horas de pruebas y ensayos; no complicarle la vida demasiado a los organizadores, tener tiempo para saborear todo lo que sucede alrededor de "la performance" y por supuesto disfrutar de la propia "performance", del hecho de hacerla.

No obstante no quisiera dar la sensación de que mi trabajo es "descuidado" sino todo lo contrario, es un trabajo muy limpio y medido y con una estructura formal muy clara, sobre todo últimamente.

Y esto es para mí muy importante: "la forma", la estructura formal de cada performance. Porque en el supuesto, que dudo mucho, de que pudiera separarse el contenido de la forma ("lo que se dice" de "como se dice"), en mi trabajo este elemento que podríamos llamar "narrativo" no es una proposición desde lo consciente sino más bien una "manifestación" de lo inconsciente, de mis propios

mitos y miedos, de lo que soy y del tiempo y las circunstancias que me han tocado vivir y por tanto, y desde mi punto de vista, incontrolable e intocable.

Entonces, solo me queda la forma: TIEMPO – ESPACIO – PRESENCIA, elementos todos ellos electivos, tangibles y controlables desde lo consciente.

Capítulo IV: “Trilogía de la Atención”.

- a) Toda performance tiene siempre una duración temporal determinada. Hay que ser pues consciente de ese tiempo: El tiempo durante el que la performance se extiende, aunque no se sepa exactamente “cuantos minutos dura”.

Ese tiempo es a la vez un tiempo interior, que yo siento, y un tiempo exterior, que los otros sienten y también tenemos que darnos cuenta de esa ambivalencia.

No necesariamente hay que ajustar el tiempo de la performance al tiempo de la atención pero su falta de ninguna manera puede pillarnos por sorpresa, debe ser siempre una elección.

El aburrimiento también es un valor, lo mismo que la brevedad.

- b) La performance sucede siempre en un espacio determinado que no siempre podemos elegir libremente, de hecho, casi siempre es un espacio determinado por las circunstancias de la organización.

No obstante, de cualquier espacio siempre podemos elegir un lugar concreto, no necesariamente el más evidente, que se adapte y ponga en evidencia las peculiaridades nuestro trabajo.

La luz es un potente creador de espacios que para mi tiene una importancia capital e incluso en las mas modestas condiciones de trabajo siempre hay una posibilidad mas adecuada que otra.

- c) El material fundamental con el que trabaja la performance es el cuerpo, la presencia física.

No solamente como valor visual sino también como herramienta y material que se somete a un trabajo, a un esfuerzo y a unas circunstancias externas e internas determinadas.

La ausencia es también una manifestación de la presencia, así como otras presencias.

Mi cuerpo me interesa más ahora, que ya no tiene veinte años ni está de tan buen ver porque mi cuerpo es ahora mas mio y por lo tanto más susceptible de comunicarse con los demás.

Capítulo V: “¿Y ahora qué?”.

Después de publicar mi libro, a finales del 2004 entré en una etapa de simplificación muy grande de mi trabajo que a la larga derivo en una cierta crisis y durante un tiempo únicamente pude dedicarme a “medir espacios” utilizando unidad de medida mi cuerpo o parte de él.

Quizás esto fuera una consecuencia natural de mi preocupación por la forma, pero la verdad es que esta crisis no duro mucho y a partir de entonces cambió bastante mi forma de trabajo.

Generalmente parto de una “idea-bombilla” de carácter no narrativo que ya contiene algún elemento de espacio-tiempo-cuerpo. Alrededor de esta “idea-bombilla” voy construyendo la performance desde lo formal.

Esto significa que el trabajo surge independientemente de un lugar y un tiempo concreto y por lo tanto con la posibilidad de repetirse en diferentes situaciones; lo cual es algo totalmente nuevo en mi trabajo pues hasta ese momento cada posibilidad de trabajo generaba una performance diferente, aunque claro está, con algunos elementos comunes entre unas y otras según ciclos.

Con este nuevo método de trabajo “la partitura” que siempre ha estado mas o menos presente en mis trabajos adquiere ahora una importancia muy grande pues es la herramienta fundamental con la que construir la performance. Hay una

partitura base genérica a partir de la cual se desarrollan partituras concretas para las diferentes situaciones.

Colofón: “Un ejemplo práctico”.

Para que se pueda entender con más facilidad este proceso he incluido tres fotografías de una performance, “El Abrazo”, que presenté en el Festival Frictions de Uppsala y en el Centro Galego de Arte Contemporánea, la idea bombilla de la cual partió todo esto, su partitura básica y las dos adaptaciones.

Idea-bombilla:

Abrazar un edificio exento, no un espacio interior, para medirlo pero también para sentirlo con mi cuerpo.

Partitura Básica:

La acción comienza en la puerta de un edificio. A la derecha un megáfono manual a la izquierda yo misma de pie esperando.

A un tiempo X me giro para enfrentarme al edificio, me desabrocho la blusa, me la quito (siempre de espaldas al público), la doblo y la dejo en el suelo junto al megáfono.

Comienzo a abrazar el edificio contando los abrazos necesarios para rodearlo y sintiendo los materiales, los cambios de temperatura, el placer y las molestias de mi relación con su superficie.

Al llegar de nuevo a la puerta de partida me pongo de nuevo la blusa, siempre de espaldas al público (la relación es entre el edificio y yo, no es un acto de exhibición).

Recojo el megáfono, me coloco en otro lugar, mejor un lugar destacado, y voy recitando a gritos y en mi idioma materno el número de abrazos que he necesitado para rodear el edificio: 1, 2, 3, 4, 5,.....n.

Adaptación 1: Uppsala:

Pedí que me buscaran un edificio de tamaño mediano y exento que pudiera recorrer en todo su perímetro. El tamaño del edificio es muy importante porque de él depende del tiempo de la performance.

También su uso es importante porque genera diferentes lecturas, no es lo mismo abrazar una catedral que una comisaría de policía. En este caso el edificio era un museo etnográfico con gabinete de curiosidades y sede además el primer teatro anatómico de Suecia, una joyita del Renacimiento de los países del norte de Europa.

Salí por la puerta del edificio (de dentro a fuera) con todo lo necesario para la performance (un megáfono y un pañuelo) y añadí a la partitura básica el hecho de vendarme los ojos.

Fui abrazando el edificio, una construcción del siglo XVII, adaptándome a sus ventanas y sorteando alguna que otra bicicleta. No quise eliminar ningún accidente en mi recorrido para poder incorporarlos al trabajo. También se incorporaron las sensaciones de mi cuerpo frente a las diferentes temperaturas y texturas: el enfoscado de los muros, la madera de los cercos y puertas, el cristal, a veces muy caliente, de algunas ventanas...

Al final recite los 89 abrazos que necesite para recorrer su perímetro desde una elevación frente al edificio y al acabar volví al interior por la misma puerta por la que había salido (de fuera a dentro).

Adaptación 1: Santiago de Compostela.

Esta vez el edificio a abrazar fue una pequeña construcción de piedra al estilo tradicional gallego que está entre el CGAC y el Parque y Convento del Bonaval (hoy Museo del Pueblo Galego) y de alguna manera hace como nexo de unión entre dos arquitecturas tan distintas. Fue taller de un escultor hasta hace pocos años y ahora se guardan en ella herramientas de jardinería.

Lo interesante de esta construcción es que aunque el edificio es relativamente pequeño sus muros continúan cercando su jardín y por los desniveles del terreno

estos están algunas veces a ras del suelo, con lo que la performance varió muchísimo respecto a Uppsala porque tuve que agacharme, arrodillarme y arrastrarme para poder abrazar todo su perímetro.

Cuando el público empezó a llegar yo ya estaba de pie sobre uno de los muros que delimitaban el jardín junto a la casa, quieta, de espaldas, esperando para comenzar el recorrido de la piedra, siempre piedra.

Al terminar el abrazo, y ya con la camisa puesta, recorrí corriendo con todas mis fuerzas la explanada y escaleras que separan este edificio del patio del Museo del Pueblo Galego que termina en una especie de proa elevada sobre el nivel de la calle. Allí recité también a gritos los 82 abrazos que necesite para completar mi recorrido.

Es curioso, los edificios eran absolutamente dispares pero el número de abrazos fue muy cercano en ambos casos.

Terminando:

Creo que con estos ejemplos de variaciones sobre una misma "partitura" queda muy claro que en mi trabajo no hay "representación" ni tampoco "repetición". Para mí se trata más de un proceso en el cual sobre una idea básica ya bastante estructurada, se construye una performance específica para cada momento y para cada espacio.

Este método me permite profundizar más en los elementos formales de la performance que se tienen en cuenta ya desde la "partitura básica" y terminan de concretarse en las diferentes situaciones.

Hay menos espacio para la improvisación pero siempre hay lugar para la sorpresa, para mi propia sorpresa porque aunque la estructura es muy clara las "acciones" que suceden dentro de ella están siempre sujetas a su condición de "acciones" que no de "representaciones".