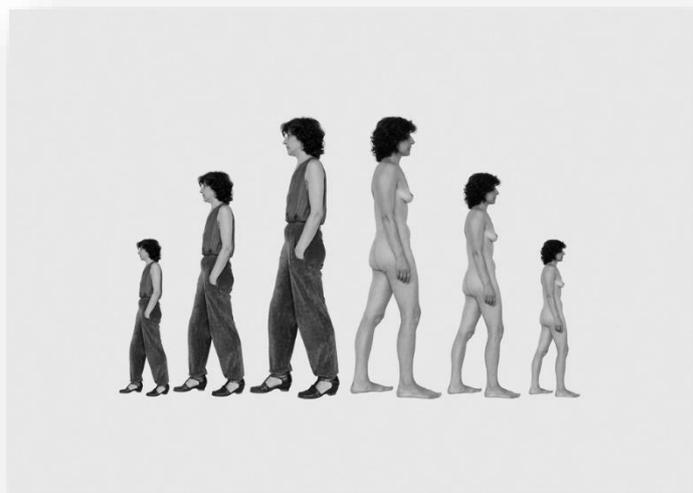


PERFORMANCE IBÉRICA: BREVE RECORRIDO HISTÓRICO Y PRIMEROS AÑOS.

CECILIA SERRANO



Performance ibérica: Breve recorrido histórico y primeros años.

Cecilia Serrano

INDICE

1.	INICIOS Y GENERALIDADES DE LA PERFORMANCE.....	2
2.	PERFORMANCE EN LOS AÑOS SESENTA: ZAJ.	3
3.	PERFORMANCE EN LOS SETENTA: LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA DEL 72.	6
4.	PERFORMANCE EN LOS SETENTA: ESTHER FERRER.	9
	4.1. ESTHER FERRER.	10
5.	PERFORMANCE EN LOS OCHENTA.	12
6.	PERFORMANCE EN LOS NOVENTA.	12
	6.1. NIEVES CORREA.	13
7.	PERFORMANCE A PARTIR DEL AÑO DOS MIL.	15
	7.1. ITZIAR OKARIZ.	16
	7.2. MARINA NÚÑEZ.	16
	7.3. PILAR ALBARRACÍN.	17
	7.4. VERÓNICA RUTH FRÍAS.	17
	7.5. SANTIAGO SIERRA.	18
	7.6. FERNANDO BAENA.	18
	7.7. JAIME DEL VAL.	19
8.	BIBLIOGRAFÍA.....	20

Foto de portada: Esther Ferrer: *Ida y vuelta y viceversa*. I Semana de la Música y Poesía Contemporánea. Santa cruz de Tenerife, 1982. (Primera versión – representación gráfica de una performance). Montaje gráfico.

Encontrado en la web de la artista: <https://www.estherferrer.fr/es/performances/lista-de-las-performances>



Performance ibérica: Breve recorrido histórico y primeros años.

Cecilia Serrano.

Resumen:

En el siglo XX las disciplinas artísticas comienzan a tejer un proceso de expansión, de descubrimiento, de rotura con todo lo anterior. Esto permite que aparezcan nuevas prácticas e intereses, cuyo conglomerado actualmente llamamos «Arte Sonoro». La performance o arte de acción surge, en un primer momento, con la idea de crear un arte diferente que ampliase los límites de lo que era considerado como arte o no arte, mediante acciones que recurrían a la confluencia de todas las manifestaciones artísticas ya conocidas. En este artículo proponemos un breve recorrido por la historia de la performance dentro del ámbito español, con referentes históricos, eventos y artistas que han hecho posible el desarrollo de esta práctica artística dentro de nuestro país.

Palabras clave: performance, arte de acción, sociopolítico, feminismo, acción.

Abstract:

In the XXth century the artistic disciplines begin to mesh a process of expansion, of discovery, of rupture with everything that came before. This allowed the emergence of new practices and interests, whose conglomerate we now call as “Sound Art”. The performance or action art arose, at first, with the idea of creating a different art that would expand the boundaries of what was considered as art or not art, through actions that resorted to the confluence of all known artistic manifestations. In this article we propose a brief overview of the history of the performance art in Spain, with historical references, events and artists that have made possible the development of this artistic manifestation in our country.

Key words: performance art, action art, sociopolitical, feminisim, action



1. INICIOS Y GENERALIDADES DE LA PERFORMANCE.

El término «performance», cuyo origen se encuentra en el inglés¹, se desarrolla en el siglo XIX para referirse a las formas teatrales profesionalizadas de sociedades más complejas. Pero no fue hasta el siglo XX que el término comenzó a propagarse y a mutar, hasta generalizarse en la década de los años setenta.

La performance fue aceptada, en un contexto general, como un medio de expresión artística con derecho propio en la década de los setenta. Antes de este momento, esta había sido dejada de lado en el proceso de evaluación del desarrollo artístico, debido a la imposibilidad de encuadrarla en la Historia del Arte. Pero fue en torno a 1970 cuando la performance se convirtió en la forma de arte más palpable de todas, pues surgió como una nueva manera de acabar con las categorías –cubismo, minimalismo, arte conceptual– y de tomar nuevas direcciones. Surge así, como define Roselee Goldberg, como «una vanguardia de la vanguardia»².

Goldberg declara la imposibilidad de enmarcar etimológicamente el concepto de performance, ya que resulta de una tarea compleja debido al abierto campo de posibilidades que pueden encontrarse, en el que cada artista reinventa su propia realidad e impone sus propias leyes. Por su propia naturaleza la performance tiene una base anárquica, de rotura con las formas de arte más establecidas; y que, debido a sus posibilidades sin limitación alguna e interminables variables, es tarea imposible el engendrar para ella una definición exacta. Pues, «cualquier definición sencilla negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance»³.

¹ Juan ALBARRÁN. *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra, 2019, expone la propuesta de análisis histórico-etimológico por Amelia Jones:

- *To perform*: hacer, hacer bien, entretener. Primer uso conocido, siglo XIV.

- *Performance*: la ejecución de una acción: representar un personaje en una obra, la eficiencia con la que tiene lugar una acción. Primer uso conocido, siglo XV.

- *Performing*: de relativo a, o constitutivo de un arte que implica la actuación ante el público. Primer uso conocido, 1889.

- *Performative*: el acto de hacer o representar o “de relativo a o constitutivo de un arte que implica la participación ante el público”. Primer uso conocido en 1955.

² Roselee GOLDBERG. *Performance Art*. A Coruña: Destino, 1996.

³ *Ibidem*.



Además, no es el objetivo principal de la performance reflejar lo que se quiere representar con ella, no es el resultado final obtenido ni su representación. La esencia de la performance reside en el acto del propio mecanismo que ella pone en marcha y autoriza. La performance no tiene ningún referente exterior, es en sí «operación, mecanismo y proceso que ella misma engendra y graba»⁴.

2. PERFORMANCE EN LOS AÑOS SESENTA: ZAJ.

La performance nace a partir de diversos eventos, aparentemente inconexos, que van surgiendo en diferentes ámbitos y países a través de las primeras décadas del siglo xx. Tiene sus raíces primigenias en el *Black Mountain College* de John Cage⁵, en el azar, en los primeros *happening* de Allan Kaprow, en el *body art*⁶ del Accionismo Vienés y en el grupo *Fluxus*⁷. Como resultado de todo esto, el arte se vuelve acción, cuya idea principal es aquella en la que lo performativo signifique volver al cuerpo, a la presencia, a la materia corporal. Así, la palabra «performance» comenzó a usarse a partir de los setenta para sustituir a la palabra «acción»⁸.

Pese a que el arte de acción en el contexto americano –*happening* y performance– y europeo –situacionismo y accionismo– aparece desde los años cincuenta, en España cuenta con menos recorrido, ya que se inició sobre la década de los sesenta. Sin embargo, ni siquiera en aquel momento las acciones eran planteadas de manera rigurosa, sino que se entendían dentro del movimiento general de redefinición de la práctica artística. En sus

⁴ Josette FÉRAL: «La performance y los "media": la utilización de la imagen» en Gloria PICAZO: *Estudio sobre la performance*. Sevilla. Centro Andaluz de Teatro, 1993, pp.197-220.

⁵ Fue en el *Black Mountain College* (1933-1957), una de las principales escuelas de arte experimental de Norteamérica, donde John Cage quedó impresionado por las ideas teatrales de Antonin Artaud, especialmente por la obra *Le théâtre et son double* (1938). De manera que, influenciado por este, Cage montó un evento teatral en el que los actores hacían de sí mismos por períodos de tiempo establecidos mediante el azar, el espacio era improvisado y no se seguía ningún libreto. Así ocurrió el primer *happening* de la historia, o, por lo menos, un antecedente importante del arte de acción.

⁶ En los años setenta surgen las primeras representaciones de *body art* o arte corporal que impulsó el accionismo vienés. En este, el cuerpo se convierte en el único vehículo de creación con el que el artista expresa sus propias experiencias y preocupaciones, e, incluso, a veces es sometido a pruebas violentas y situaciones límites.

⁷ *Fluxus* sigue la tradición de la performance Dadá y de las primeras obras performativas de John Cage. Podría denominarse como colectivo, cuyo mentor y representante fue George Maciunas, y que incluyó a diversos artistas como: La Monte Young, J. MasLow, Nam June Paik, Wolf Vostell, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, etc.

⁸ Esther RAVENTÓS-PONS: «El cuerpo en performance: algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa». *Letras Femeninas XXXVII* (2011), pp.15-30.





inicios, el accionismo o arte de acción, compartió un marco estratégico común con el arte de los procesos, *processual art*; el del cuerpo, *body art*; y el de la tierra, *land art*, en el que el objetivo era la transformación del entorno físico y social⁹.

En España, los primeros vestigios de arte de acción los encontramos en el seno del Grupo ZAJ, que, ante la dictadura franquista, trabajó fuera de los mercados y circuitos institucionales de arte, motivados por un impulso crítico y de rotura estética.

Zaj es tan necesario como Leonardo da Vinci o el café con leche. Bien entendido, usted puede adorar o detestar ambos [...], exactamente lo mismo puede hacer con Zaj... sin que nadie, ni usted mismo, pueda evitarlo¹⁰.

Zaj, hijo de FLUXUS, John Cage, Erik Satie, el *I Ching*, el Zen, etc., nace en el páramo ibérico a principios de los años sesenta con «la firme intención de SER, pese a todo y frente a todos»¹¹. Fue en el año 1964 cuando Zaj apareció por las calles de Madrid mediante un acto de desaparición. Ese mismo otoño, los contactos de Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti recibieron una invitación por correo postal a presenciar un evento que ya había concluido. El evento en sí constató del traslado de tres objetos contruidos con madera de chopo, que transportaron ellos mismos. De esta manera, nace Zaj, mediante esta ausencia. Con el Traslado se condensará la idea y propuesta que englobaría al grupo, en la que las dimensiones estéticas y socio-políticas son conceptos inseparables. El Traslado se anticiparía a la marginalidad a la que sería condenada Zaj por parte del régimen franquista, pero, aun así, la escogía –a la marginalidad– como su alternativa, demostrando que no era imprescindible la atención de un público que fuese consciente de serlo¹².

⁹Juan Pablo WERT: «Sobre el arte de acción en España» en Jose Antonio SÁNCHEZ: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978 - 2002* (2006), pp.35-56.

¹⁰ Esther FERRER: *Fluxus & Zaj. Estudios sobre la performance*, 1993, pp. 47.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Henar RIVIÈRE: «La escritura performativa del grupo Zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras». *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960 - 1980)* (2018), pp.136-168.



Ilustración 1. Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo en un concierto de ZAJ en Nueva York (1973).

A la cuestión de ¿qué es Zaj?, Juan Hidalgo responde: «ZAJ es ZAJ porque ZAJ no es ZAJ»¹³.

Desde sus inicios, Zaj decidió no explicarse ni definirse. Todas las interpretaciones de su definición son válidas. A Zaj, en general, le interesaba más su propia existencia que una actividad puramente estética. De esta manera, Zaj pasa aunque quizás se piense que no pasa nada, pero, como mencionó Cage, «siempre pasa algo»¹⁴.

El colectivo Zaj, al que después, en 1967, se uniría la artista de performance Esther Ferrer, se nutriría de las propuestas experimentales e interdisciplinarias emergentes en EE.UU y Europa. En concreto, Zaj viajó a Milán, París y Darmstadt, ciudad donde conocieron a John Cage, amistad que mantuvieron durante toda la vida, y donde descubrieron la posibilidad de encontrar su propia estética y lenguaje. «Con Cage entramos en el campo de las acciones», indicó Hidalgo. Así, Cage les inspiró a abandonar la «investigación musical de tipo tradicional para dedicarse al hecho musical como búsqueda de un lenguaje exclusivamente sonoro», y redujeron su idea de música a buscar la esencia de un «proceso temporal y espacial» y «un acontecer ubicuo donde toda la realidad tiene cabida»¹⁵.

¹³ Esther FERRER: Fluxus & Zaj...

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Hernar RIVIÈRE: *La escritura performativa del grupo Zaj...*



Cecilia Serrano

En resumen, la práctica artística de Zaj fue fruto de una experimentación internacional transfronteriza en un doble sentido: en sentido figurado, por la transgresión intermedia de los límites del arte; y en sentido literal, por la difuminación de las fronteras geográficas y culturales que separaban a sus exponentes procedentes de diversas latitudes, siendo Juan Hidalgo de Canarias, Esther Ferrer de San Sebastián, Ramón Barce de Madrid y Walter Marchetti de Italia. El objetivo de Zaj consistía en aceptar el margen, instalarse en él y dilatarlo hasta abrir en él un nuevo espacio¹⁶.

Pese a que Zaj consiguió hacer de su colectivo una señal local de identidad, el régimen franquista pesaría sobre él con desprestigio. Su actividad no presentaba una oposición clara a la dictadura, sino más bien una falta de sentido, pero fue esto lo que la convirtió en un desconcierto y amenaza ante las autoridades, que terminaron por censurar, vetar el acceso a salas de concierto y por generar el acoso policial del que Zaj fue víctima.

3. PERFORMANCE EN LOS SETENTA: LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA DEL 72.

Los Encuentros de Pamplona, o la denominada «rara excepción en la historia del arte producida en el estado español» fueron una serie de eventos o sucesos artísticos de acción realizados desde el veintiséis de junio hasta el tres de julio del año 1972, que incluyeron nombres de artistas de diversos campos del arte, tanto del panorama nacional como internacional. Entre ellos encontramos a: John Cage, ZAJ, Isidoro Valcárcel Medina, Luís Lugán, Eduardo Chillida, José Miguel de Prada Poole, Steve Reich, Laura Dean, entre otros.

¹⁶ *Ibidem.*



Ilustración 2. Cúpulas de Prada Poole en los Encuentros de Pamplona (1972)¹⁷

Estos encuentros fueron organizados por el compositor Luis de Pablo y el pintor y escultor José Luis Alexanco, bajo el patrocinio de los Huarte, una familia respetada en España a nivel oficial. Pese a la gran importancia que supuso la organización de dichos eventos para el panorama artístico español, en la prensa, tanto local como nacional, apenas se anunció ni se compartió información acerca de los Encuentros. Esta falta de tratamiento mediático resultó desconcertante, pues no eran habituales los coloquios y eventos artísticos contemporáneos. Por ello, no asombra la idea de que la palabra que más se repita entre organizadores, críticos y demás sea, precisamente, «desconcierto».



Ilustración 3. Estructuras tubulares de Valcárcel Medina en los Encuentros de Pamplona (1972).

¹⁷ Museo de Navarra. «50 años después. Inmersión en los Encuentros de Pamplona 1972», 2023, <https://museodenavarra.navarra.es/es/50-anos-despues-inmersion-en-los-encuentros-de-pamplona-1972>



El desconcierto se debió principalmente a la situación política española del momento, en la que la dictadura franquista y la censura informativa no permitían gozar de libertad de prensa. Y, aunque no fuera el objetivo causar revuelo político con los eventos programados para los Encuentros de Pamplona, el desarrollo de los acontecimientos lo convirtió en un escenario político donde el arte se transformó en una vía de escape para la libertad en la España del año 1972, pues enfrentar posiciones en torno al arte era una forma de hacerlo ante la imposibilidad de desarrollarlo en la vida pública.

Además, su politización también se debió a los tres atentados externos que ocurrieron durante el desarrollo de los Encuentros. El primero ocurrió el día de comienzo, el veintiséis de junio, al estallar un explosivo, y los siguientes en los días veintiocho y veintinueve. El más impactante y que fue el culmen de todos fue el atentado hacia las *Cúpulas Neumáticas*, esculturas de José Miguel de Prada Poole, cuya situación céntrica las convertía en la metáfora de la totalidad de los Encuentros. Fueron, en resumen, estas experiencias las que dificultaron poder historiografiar los Encuentros de Pamplona y que crearon el ambiente tenso en el que se desarrollaron. Tal vez por ello se hayan marginado de la Historia del Arte de España, ya que tampoco hubo conciencia en aquel momento de lo que estaban realizando y de lo que se estaba produciendo.¹⁸

Cabe mencionar que, además del gran impacto que supuso ZAJ en el contexto madrileño o los Encuentros de Pamplona en el navarro. En Cataluña, por su parte, las prácticas del arte de acción iban surgiendo en su propio entorno, articulado institucionalmente a través de diversas escuelas de arte y de diseño a mitad de los años sesenta. Por esta época, surge el *Grup de Treball* como mayor referente que dio acogida a todas las prácticas que se mueven dentro del accionismo performativo. La experimentación escénica adquirió entonces un sentido marcadamente performativo que propició la creación de instituciones teatrales tan importantes como *Teatre Lliure*, *Dagoll Dagom*, *Els Joglars* o *La Fura dels Baus*¹⁹.

¹⁸ Iván LÓPEZ MUNUERA: «Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo». *Arte y Parte*, n° LXXXIII (2009), pp.14-45.

¹⁹ Juan Pablo WERT: «Sobre el arte de acción en España...»





Ilustración 4. ZAJ en Concierto en los Encuentros de Pamplona (1972)²⁰.

4. PERFORMANCE EN LOS SETENTA.

A finales de los años sesenta comenzaron a definirse los rasgos fundamentales del arte conceptual. Lo que anteriormente habían sido casos puntuales derivados del dadaísmo, empezaron a concretarse y a codificarse bajo el título de *body art* y performance, cuya denominación venía a significar «el hecho-acto artístico que parte del cuerpo del artista, como soporte y como medio para desarrollar un nuevo lenguaje artístico»²¹.

A partir de los años setenta surge la necesidad de promulgar y enfocar el cuerpo humano como elemento principal en el arte de lo performativo. Estas nuevas necesidades surgen a raíz del anquilosamiento que caracteriza los años sesenta e inicios de los setenta debido a la, ya mencionada antes, dictadura franquista. En el panorama internacional, debemos mencionar las tensiones políticas existentes debido a la Guerra Fría, así como las dinámicas represivas impuestas a ambos lados del Telón de Acero. A través de

²⁰ El Cultural: «Seis artistas que conquistaron la ciudadela en 1972», junio de 2022, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20220627/artistas-conquistaron-ciudadela/681431974_0.html

²¹ Gloria PICAZO: «La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta». *Estudios sobre la performance*, 1993, pp.13-30.



estrategias muy diversas, los artistas trataron de reelaborar y exorcizar estas violencias acudiendo a sus cuerpos en cuanto espacios de lucha y resistencia²².

Además del duro y reprimido panorama nacional e internacional que marca las décadas de los sesenta y setenta, y que promueve que se comparta una actitud crítica hacia el estado sociopolítico del momento, en el contexto de lo tecnológico aparecen nuevas ideas y prácticas experimentales que tienen en común el uso de nuevos medios y soportes, como la fotografía, películas, vídeos. Como el teórico Simón Marchán Fiz destaca en *Del arte objetual al arte de concepto*, recogido por Garbayo, en la performance de los setenta se «renuncia al objeto permanente, se acentúa lo efímero, el cultivo del proceso, la extensión del arte, la negación del valor de cambio»²³.

La lista de nombres de artistas que podría añadirse, a partir de este momento, sería realmente larga y, en realidad, no podría cerrarse, ya que, desde su consolidación, a finales de los años sesenta, la performance ha ido evolucionando y ha ido adaptándose a las nuevas posibilidades que le han permitido alargar su existencia. Es por esta razón que mencionaremos tanto en este como en los siguientes apartados a los artistas de performance que consideramos más interesantes para este artículo.

4.1. Esther Ferrer.

La artista pionera que interioriza y expresa sus ideas a través del cuerpo, desarrollando las primeras propuestas artísticas dentro del discurso feminista, y que formará la base para las posteriores artistas de la performance, en su mayoría mujeres, será Esther Ferrer.

²² Juan ALBARRÁN: *Performance y arte contemporáneo...*

²³ Maite GARBAYO MAEZTU: «Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas n° XXXVIII* (2016), pp.127-147.



Ilustración 5. Esther Ferrer²⁴.

La figura de Esther Ferrer (1937) ya ha sido mencionada antes pues comenzó su carrera como artista al incluirse en el grupo ZAJ, en el año 1967. La obra de Ferrer se trabaja a partir de una idea en concreto, y los aspectos claves son el tiempo, el espacio y la presencia. Analiza el espacio y organiza la acción de acuerdo a él. En cuanto a la presencia, Ferrer opina que «nunca hay dos *performers* iguales» y que la performance es «una obra abierta» pues, aunque el *performer* haya preparado previamente la performance, nunca se sabe cómo va a desarrollarse ni cómo va a terminar. Por ello, a veces repite alguna de sus obras, pero nunca de manera idéntica. Para Ferrer, cada performance es única, y hace uso de objetos cotidianos desplazados de su entorno habitual para crear situaciones absurdas; pues considera que el mundo en que vivimos es absurdo, y para intentar comprenderlo añade más absurdo al absurdo²⁵.

Juan Albarrán en *Del fotoconceptualismo al fotobleau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, recogido por Valentina Martino, explica que, teniendo en cuenta el contexto histórico-político y social de la España en la década de los setenta, las performances de Ferrer eran percibidas como acciones de protesta, como actos políticos que reivindicaban la libertad para todo ser humano, no solo para la mujer. De esta manera, en la performance de Ferrer el cuerpo se convertirá en la herramienta donde

²⁴ Esther FERRER: *Esther Ferrer: Me importa un rábano que sea arte o que no sea arte*, agosto de 2017, <https://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/>

²⁵ Esther RAVENTÓS-PONS: «El cuerpo en performance...»





criticar las restricciones impuestas por los estereotipos de identidad de género impuestos por la sociedad²⁶.

5. PERFORMANCE EN LOS OCHENTA.

Teniendo en cuenta la relativa poca atención prestada hacia el arte de acción en la década de los setenta, y cuya información será aún más escasa en los ochenta, la documentación recogida es particularmente escasa. Según Bartolomé Ferrando, en *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más* recogido por Baena, explica que la recopilación-exposición de mayor importancia realizada hasta el momento fue coordinada por Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en el año 1982, bajo el título *Fuera de Formato*. En esta exposición participaron

los artistas de performance: Pere Noguera, Paz Muro, Eugènia Balcells, Pedro Garhel, José Ramón Morquillas y Jaume Xifra²⁷.

En la década de los ochenta, el arte de acción sufre de una obstrucción y parón. Pues, como menciona José María Parreño en *Historia o historieta del arte de acción en Madrid*, recogido por Baena, en los años noventa de nuevo cobran vida de manera inesperada ciertos lenguajes y movimientos artísticos que durante la década anterior se trataron de dejar explícitamente atrás; y que la causa de esto habría que buscarla en «cierta mercadotécnica difusa» de la Institución Artística²⁸.

6. PERFORMANCE EN LOS NOVENTA.

Después del panorama artístico reprimido en la década de los ochenta, en los años noventa, como define el artista de performance Nelo Vilar, la performance comenzó a reconocerse en los grandes museos estatales, en las universidades y en las programaciones con el presupuesto suficiente para contar con su presencia. Así, el arte de acción llegará

²⁶ Valentina MARTINO: *Performance, género y feminismo en España: escena actual*. Trabajo de Fin de Máster. Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Oviedo, 2020.

²⁷ Fernando José BAENA BAENA: *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2013.

²⁸ *Ibidem*.



Cecilia Serrano

a las universidades en manos de Bartolomé Ferrando, David Pérez, Ángeles Merco, José Antonio Sarmiento, Pedro Garhel e Isidoro Valcárcel Medina. A su vez, también se celebrarán importantes festivales, eventos y encuentros entre Barcelona y Madrid; y se crearán asociaciones, como la *Associació de Nous Comportaments Artístics* (ANCA) en Valencia²⁹.

En aquel momento, principios de los años noventa, se dieron las condiciones idóneas para un cambio en la base. Muchos artistas nos dimos cuenta de que había que buscar otras alternativas, que el mercado del arte y el objeto estaban haciendo agua. Empezamos a auto-organizarnos, generar proyectos propios... y en ese ambiente la acción y la performance encajan bien. Y bueno, ahí empezó todo³⁰.

Durante la década de los noventa, tuvieron lugar experiencias en las que confluían la acción que venían desarrollando varios movimientos sociales y horizontes de lucha de colectivos de artistas accionistas. Un grupo de creadores intentaron tejer una red de festivales, asociaciones, revistas y espacios autogestionados para la causa, como Nelo Vilar, Jaume Vallaure, Nieves Correa, Rafael Lamata, Fernando Baena, Joan Casellas, entre otros. Estos artistas rechazaron la materialización del trabajo artístico en forma de objetos originales y propusieron una actividad artística basada en la performance, pretendían ensayar nuevas formas de producción cultural y movilizar una reflexión acerca del rol del artista en la sociedad³¹.

6.1. Nieves Correa.

Mi trabajo se nutre de mis propias obsesiones, de mis miedos, de mis esperanzas, de lo que constituye mi vida, que creo que al fin y al cabo es la vida de cualquier persona³².

Nieves Correa (1960) se nutre e influencia de la obra de Esther Ferrer, manifestando que su «trabajo, su actitud ante la vida, sus ideas respecto al arte y a la

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Nieves CORREA: *Entrevista a Nieves Correa*, febrero de 2009, p.3, http://www.nievescorrea.org/wp-content/uploads/2018/01/entrevista_sevilla.pdf

³¹ Juan ALBARRÁN: *Performance y arte contemporáneo...*

³² Nieves CORREA: *Entrevista a Nieves Correa...*



Cecilia Serrano

mujer han sido para mí un referente»³³. También menciona la gran importancia en su carrera artística las figuras de Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jerez y Pedro Garhel.

Es Nieves Correa una *performer* de lo sencillo, que rehúye complejidades y tecnologías, y que admite y cultiva elementos de cotidianidad y corporalidad de manera igualmente clara, limpia y medida. Y tan medida que, mujer a la postre, recuerda a los arranques ya lejanos de Esther Ferrer al enfatizar mediciones. Solo que, si Ferrer medía parte por parte cada elemento corporal, Correa mide el mundo, al menos el mundo habitable, con sus distancias, pero a partir del cuerpo como metro de todas las cosas³⁴.

Sus ideas parten, como Esther Ferrer, de una idea concreta, o «idea bombilla», como denomina ella misma, para crear, a partir de esta, la «partitura básica», en la que, igualmente, trata los conceptos de cuerpo-tiempo-espacio. Pues, para Nieves Correa, tiempo, espacio y presencia son las principales características de su arte de acción.



Ilustración 6. Nieves Correa en *El hombre perplejo: reflexiones en torno a la condición del artista*³⁵.

Joan Casellas describe el arte de Correa como un «arte práctico y directo, aunque enigmático, que se nutre de una suerte de domesticidad expandida que todo lo alcanza,

³³ *Ibídem.*

³⁴ Llorenç BARBER Y Montserrat PALACIOS. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor, 2009, p.216.

³⁵ Nieves CORREA: *Performances de cámara 1994-2004*. Madrid, 2004.



desde el tarro de mermelada artística más recóndito y oculto hasta los zapatos de los domingos»³⁶. Pues, Correa se nutre de lo cotidiano y de la realidad tangible, para crear una performance donde lo narrativo surge del inconsciente, de los miedos y mitos propios del artista, de lo que ella es, de su experiencia y es, por lo tanto, intocable e incontrolable³⁷.

Vida, arte y sociedad se interrelacionan también en las performances de Nieves Correa. No es su objetivo el expresar ideas generales pues, como ella misma defiende, eso es territorio de los hombres. Explica que, si en algún momento su trabajo adquiere una dimensión social o política, es debido a que puede sentir en sus propias carnes el dolor que sienten otras mujeres, otras madres, otros seres humanos. «Un dolor físico y cercano»³⁸.

Para Nieves Correa, el papel de la mujer en el mundo de la performance no se muestra a modo de invitación, sino que se vuelve protagonista al incorporar su propia mirada, sus propios intereses y su propia técnica. Como el arte de acción es algo relativamente nuevo, aún no cuenta con la tradición masculina, y surge la oportunidad de trabajar desde su perspectiva –la de las mujeres– sin tener que seguir reglas establecidas.

7. PERFORMANCE A PARTIR DEL AÑO DOS MIL.

Como bien hemos podido comprobar, se percibe que a partir de la década de los años sesenta hubo una gran explosión del arte de acción que se alargó hasta los setenta. Podría resumirse de esta manera: en los años setenta se empezó a hablar del *body art*, en los años ochenta decae; y en los años noventa renace de sus cenizas en nuevos formatos. Sea como fuere, para nosotros, en primer lugar, será en Valencia donde el tesón y magisterio de Bartomeu Ferrando fructificó en la actividad de ANCA, donde se darán a conocer a los artistas Nelo Vilar, Santiago Barber, Rafa Santibañez, Lúcia Peiró, etc. En Barcelona nacerá, en manos de Carles Hac Mor y Esther Xargay, la revista *Parada* (1992-1995) y, algo más tarde, en Madrid, tendrá lugar la revista *Sin Número* (1996) por parte de Marta Pol y Jaume Vallauré. Pero, a su vez, y mientras todo esto ocurre, una nueva

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Esther RAVENTÓS-PONS: «El cuerpo en performance...»

³⁸ Nieves CORREA: *Entrevista a Nieves Correa...*



comunidad de artistas, *performers*, etc., ya han comenzado y tomado la iniciativa para crear nuevos festivales y eventos³⁹.

Es, pues, a partir del siglo XXI que el horizonte de la performance se expande y se desarrolla en tantas perspectivas y visiones que no nos daría a numerar en una investigación de este calibre. Si este hecho ya resulta claro en las demás manifestaciones artísticas que conforman el Arte Sonoro, en el campo de la performance equivale a mucho más, pues recordemos que lo que la determina principalmente es su carácter ambiguo y libre. Además, la bibliografía que trata el ámbito de la performance a partir del siglo XXI en España parece ser relativamente escasa. Se ha encontrado, sobre todo, bibliografía concerniente a Latinoamérica pues, en lo equivalente a España, la información se menciona de manera superficial.

Por lo tanto, vamos a proceder a nombrar aquellos artistas que hemos logrado localizar, y cuya obra puede resultar de interés para este artículo.

7.1. Itziar Okariz.

Itziar Okariz⁴⁰ (1965), de San Sebastián, trabaja el concepto del cuerpo y su relación con los espacios públicos y privados en obras como *Mear en espacios públicos y privados* (2000) o *Trepando edificios* (2003). Obras en las que trata de subvertir las formas de uso de estos espacios y trasgredir las normas sociales impuestas en las que se basa la construcción de la identidad de género, sexual, cultural y política del individuo⁴¹.

7.2. Marina Núñez.

Marina Núñez⁴² (1966) de Palencia, como artista que quiere deconstruir la identidad de género y lo femenino y construir para la figura de la mujer una nueva posición en la sociedad. Núñez defiende el propósito de su arte como «una feminidad elegida y diferente, que favorezca en la práctica la aparición de alternativas claras y

³⁹ Llorenç BARBER y Montserrat PALACIOS: *La mosca tras la oreja...*

⁴⁰ Puede consultarle la obra de la artista en: https://aresvisuals.net/fichas/69_okariz_itziar/

⁴¹ Itziar OKARIZ: *Metrópolis: Itziar Okariz*, mayo de 2010, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>

⁴² Puede consultarse la obra de la artista en: <https://www.marinanunez.net/obra/>



Cecilia Serrano

orientadoras»⁴³, con proyectos como *Sin título (monstruas)*(2005). En su obra Marina trata de poner en consideración todas aquellas cualidades a las que la figura de la mujer occidental ha sido asociada por la mirada masculina, mediante una galería de mujeres locas, muertas, monstruas, *cyborgs*; mujeres mitológicas: arpías, medusas, etc. A finales de los años noventa, su obra evoluciona hacia lo cibernético, la robótica y la tecnología, «el *cyborg* como epítome de la hibridación entre la máquina y lo humano», que invita a reflexionar sobre lo que significan estos cambios para nuestra sociedad⁴⁴.

7.3. Pilar Albarracín.

Pilar Albarracín⁴⁵ (1968) de Sevilla, recoge con sus obras los símbolos de la cultura popular andaluza y se posiciona ante ellos, cuestionando la autenticidad que le da el paso del tiempo, cuyo ejemplo se encuentra en su obra *Prohibido el Cante* (2000). Igualmente, su arte también apela a la crítica feminista en torno a la representación del dolor que ha supuesto para la mujer andaluza el rol asignado por la sociedad, como con la obra *Sin título «Sangre en la calle»* (1992)⁴⁶.

7.4. Verónica Ruth Frías.

Verónica Ruth Frías (1978) de Córdoba, cuya obra refleja la crítica social relacionada con el consumismo, el cuerpo y el tatuaje, y, en general, la desigualdad entre hombres y mujeres⁴⁷. Con obras como *ART NOW* (2019), en la que construye una torre de libros y manuales de historia de arte donde no se mencionan nombres de mujeres u ocupaban una posición secundaria en la historia, para posteriormente subirse a la misma pila y tratar de mantener el equilibrio para expresar las dificultades que la figura de la mujer ha sufrido para tratar de reivindicarse. O con la obra *Tonta la última* (2017)⁴⁸ en la

⁴³ Valentina MARTINO: *Performance, género y feminismo en España...*

⁴⁴ Jesús MARTÍNEZ OLIVA: «Marina Núñez». *Métode n° LXIII*. Departamento de Bellas Artes, Universidad de Murcia, 2009. <https://metode.es/metodart-antiguo-es/marina-nunez-2.html>

⁴⁵ Puede consultarse la obra de la artista en: <https://www.pilaralbarracin.com/obras.html>

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Verónica RUTH FRÍAS: *La aventura del Saber: Verónica Ruth Frías*, marzo de 2023, <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-veronica-ruth-frias/6823524/>

⁴⁸ Dicha obra puede consultarse en:

https://www.youtube.com/watch?v=wI06EjkGi4U&ab_channel=Ver%C3%B3nicaRuthFr%C3%ADas



que subraya las exigencias sobre la mujer y la competitividad tatuándose delante del público mientras una voz en *off* recita una serie de oraciones⁴⁹.

7.5. Santiago Sierra.

Santiago Sierra⁵⁰ (1966) de Madrid, cuya obra trata de visibilizar la perversidad de las tramas de poder que fomentan la alienación y explotación de los trabajadores, la injusticia laboral, el reparto desigual de la riqueza, la naturaleza perversa capitalista y las discriminaciones raciales en un mundo marcado por el flujo migratorio dirección Sur-Norte⁵¹. A pesar de que no es el único ni el primero en exponer tales temas, es uno de los que más ha revuelto y sacudido las bases del entramado internacional del arte, porque Sierra es la cabeza visible de un conjunto de artistas que están tratando de reelaborar el concepto de «arte político», «no solo a través del significado dentro de la producción del siglo XXI, sino también mediante la indagación de cómo actúan el poder, la ideología y el capital sobre las diferentes realidades sociales»⁵². Podemos destacar el proyecto *NO, Global Tour* (2009) con el que Sierra con un monosílabo a modo de monumento rodante viajaba por diferentes ciudades sobre un camión, ubicándose en las entradas o en el interior de eventos internacionales de arte contemporáneo. Este proyecto se replicó en otras dos versiones y se hizo un largometraje del mismo.

7.6. Fernando Baena.

Fernando Baena⁵³ (1966) de Córdoba, trata de cultivar los aspectos de la vida cotidiana en su obra mediante el vídeo, la performance, la instalación, la fotografía, y ha colaborado en grupos como *LaHostiaFineArts* (2001) junto a Rafael Burillo. Baena ha realizado múltiples acciones y obras que involucran al espectador, como el caso de *La confianza* (2010) en la que una persona invidente guió a cuarenta personas videntes cuyos

⁴⁹ Valentina MARTINO: *Performance, género y feminismo en España...*

⁵⁰ Puede consultarse la obra del artista en: https://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

⁵¹ Helga DE ALVEAR (s.f.), <https://helgadealvear.com/artistas/santiago-sierra/>

⁵² David MORENTE: «10 100 Palabras sobre Santiago Sierra». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* n° XXVI (2016), pp.128-153.

⁵³ Puede consultarse la obra del artista en: <http://www.fernandobaena.com/> y <https://proyector.info/profile/fernando-baena/>



ojos estaban tapados con una venda, depositando de esta manera toda su confianza en la persona ciega⁵⁴.

7.7. Jaime del Val.

Jaime del Val⁵⁵ trabaja en el campo de lo transdisciplinar, en el contexto de la danza interactiva, electroacústica, vídeo en tiempo real y arquitectura virtual generativa «desde un marco crítico de estudio de las relaciones entre cuerpo, arte y tecnología»⁵⁶. Del Val se denomina a sí mismo como *no binarie* y *no humane*, *ontohacker* y *metaformer*, *promotore* del Proyecto Foro e Instituto Metabody y de la asociación Reverso, cuya revista es la primera revista *queer* de España; así como pianista, compositor, artista visual y escritor. Sus obras tratan de replantear definiciones del cuerpo, la percepción, los afectos, la sexualidad, la neuronormatividad, el control digital, etc.⁵⁷.

Tras la breve presentación de estos artistas multidisciplinares en el campo de la performance, podemos observar la diversidad de planteamientos estéticos, de posiciones críticas, y de perspectivas vitales que rodean y caracterizan a cada artista. Con ello pretendemos demostrar la dificultad que atañe la intención de recoger en un mismo documento toda la información que concierne a este tema en el siglo XXI; pues, además de que la lista de nombres es realmente extensa, cada artista posee su propia visión y su propio arte que lo califica y lo diferencia.

⁵⁴ Fernando José BAENA BAENA: *Arte de acción en España...*

⁵⁵ Puede consultarse la obra del artista en: <https://metabody.eu/es/jaime-del-val/>

⁵⁶ Llorenç BARBER y Montserrat PALACIOS: *La mosca tras la oreja...*

⁵⁷ Jaime DEL VAL. (s.f.). *Metabody*, <https://metabody.eu/es/jaime-del-val/>



8. BIBLIOGRAFÍA.

ALBARRÁN, Juan: *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra, 2019.

BAENA BAENA, Fernando José: *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 - 2011)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2013.

BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor, 2009.

CORREA, Nieves: *Performances de cámara 1994 - 2004*. Madrid, 2004.

_____: Entrevista a Nieves Correa, febrero 2009, de <http://www.nievescorrea.org>:http://www.nievescorrea.org/wp-content/uploads/2018/01/entrevista_sevilla.pdf (Consultado el 28 de abril de 2024).

DE ALVEAR, Helga: (s.f.), <https://helgadealvear.com/artistas/santiago-sierra/>

DEL VAL, Jaime: (s.f.). Metabody, <https://metabody.eu/es/jaime-del-val/>

EL CULTURAL: «Seis artistas que conquistaron la ciudadela en 1972», *El Español*, 27 de junio de 2022, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20220627/artistas-conquistaron-ciudadela/681431974_0.html

FÉRAL, Josette: «La performance y los "media": la utilización de la imagen» en Gloria Picazo, *Estudio sobre la performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993, pp.197-220.

FERRER, Esther: «Fluxus & Zaj». *Estudios sobre la performance*, 1993, pp.31- 48.

_____: *Esther Ferrer: Me importa un rábano que sea arte o que no sea arte*. Ernesto Castro Entrevistador, agosto 2017, <https://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/>



- GARBAYO MAEZTU, Maite: «Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 38, 2016, pp.127-147.
- GOLDBERG, Roselee: *Performance Art*. A Coruña: Destino, 1996.
- LÓPEZ MUNUERA, Iván: «Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo». *Arte y Parte*, n° 83, 2009, pp.14-45.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: «Marina Núñez». *Mètode* n° LXIII. Departamento de Bellas Artes, Universidad de Murcia, 2009, <https://metode.es/metodart-antiguos-es/marina-nunez-2.html>
- MARTINO, Valentina: *Performance, género y feminismo en España: escena actual*. Trabajo de Fin de Máster. Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Oviedo, 2020.
- MORENTE, David: «10 100 Palabras sobre Santiago Sierra». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* n° XXVI, 2016, pp.128-153.
- NÚÑEZ, Marina: «Contemplarse para comprenderse». *Arte & Estética*, 2004, pp.225-269.
- OKARIZ, Itziar: *Metrópolis: Itziar Okariz*, mayo 2010, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204>
- PICAZO, Gloria: «La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta». *Estudios sobre la performance*, 1993, pp.13-30.
- PONS-RAVENTÓS, Esther: «El cuerpo en performance: algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa». *Letras Femeninas* n° XXXVII, 2011, pp.15-30.
- RIVIÈRE, Henar: «La escritura performativa del grupo Zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras». *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, 2018, pp.136-168.



Cecilia Serrano

RUTH FRÍAS, Verónica: *Verónica Ruth Frías*, julio 2023,

<https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-veronica-ruth-frias-artista/5438256>

WERT, Juan Pablo: «Sobre el arte de acción en España» en Jose Antonio Sánchez, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: ARTEA, 2006, pp.35-56.



CECILIA SERRANO



Nace en la provincia de Huelva el 19 de mayo del año 2000. Comienza sus estudios de música por la especialidad de violín en 2008 en el Conservatorio Profesional “Javier Perianes”, de Huelva. En 2016 decide el itinerario de Composición, cuyo maestro fue Juan José Raposo; y en 2018 comienza los estudios de grado superior de música por la

especialidad de Composición con el maestro Francisco Martín Quintero, en el Conservatorio Superior “Manuel Castillo”, de Sevilla.

Tras finalizar sus estudios, realiza el “Máster de Nuevas Tecnologías de la Música Actual” por la especialidad de Composición que ofrece el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En este recibe clases de compositores como José María Sánchez Verdú, Alberto Bernal y Alicia Díaz, entre otros. Durante dichos estudios comienza a interesarse por el arte sonoro y realiza el Trabajo de Fin de Máster que da fruto a este artículo, titulado “La Nueva Era del Sonido: Arte Sonoro y transdisciplinariedad en España en la mitad del siglo XX y XXI”.

Para completar su formación, ha asistido a cursos de Composición tales como los Curso de la Cátedra Manuel de Falla (2022 y 2023); o el Festival Mixtur de Barcelona (2024). Recientemente ha participado en la composición de la bso del cortometraje “Tristes tigres”, que ha sido galardonado al Colón de Plata al Mejor Cortometraje Nacional en el Festival Internacional Iberoamericano de Huelva (2024).

Actualmente se encuentra trabajando de profesora de música y realizando proyectos propios en Madrid.

ceciliasf1905@yahoo.com