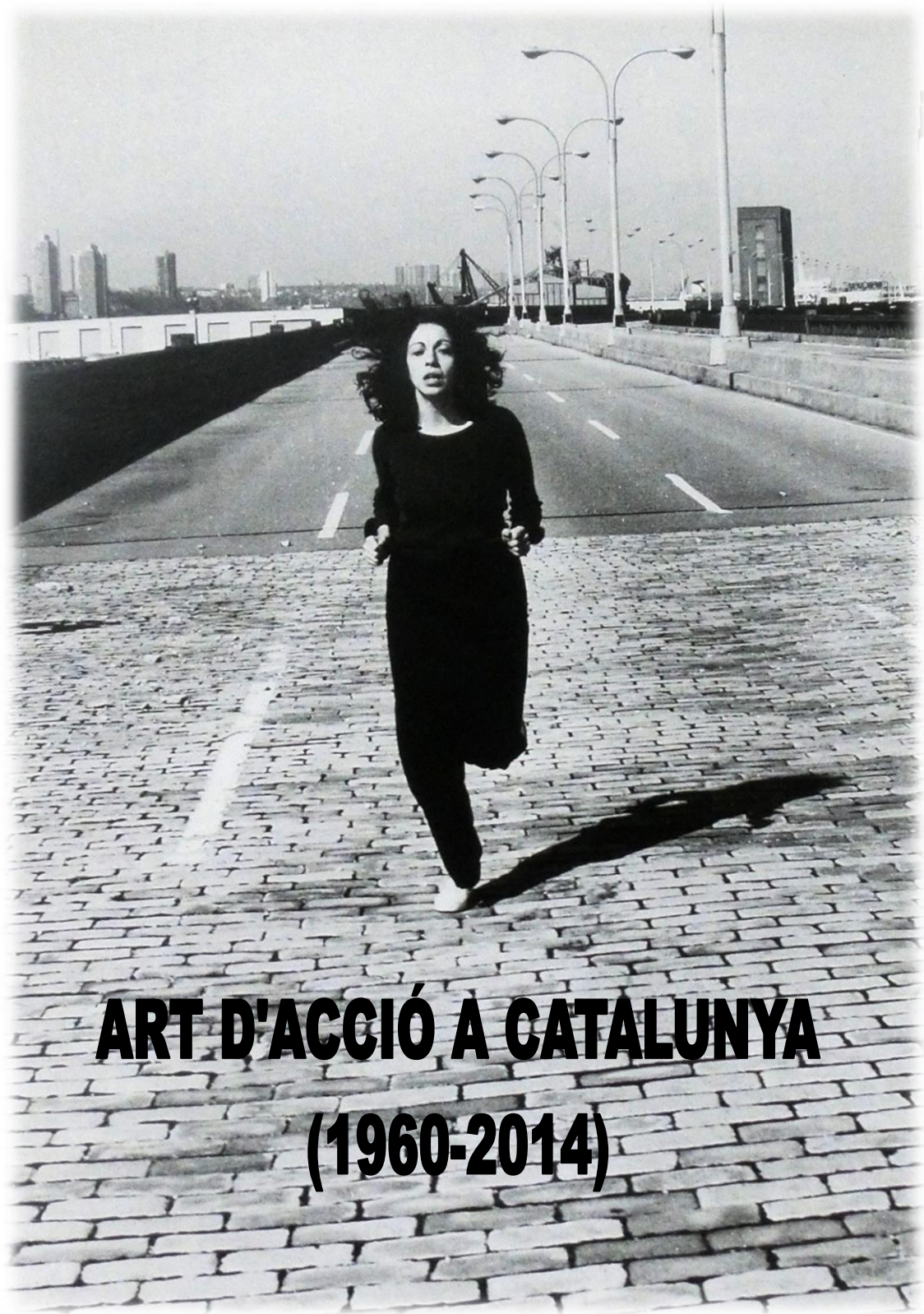




ART D'ACCIÓ A CATALUNYA (1960-2014)

Work is the effort against resistance (1976), d'Àngels Ribé

David Martrat Barnola

NIUB: 14933332

Tutora: Laia Manonelles

SUMÀRI

Introducció	5
L'art d'acció, una disciplina global	9
Catalunya, espai d'interrelacions artístiques	12
- Mostra d'Art Jove de Granollers	13
- El Grup de Treball	13
- La Sala Tres (Sabadell)	14
- La Sala Vinçon (Barcelona)	15
- Metrònom (Barcelona)	16
Art d'acció a Catalunya	17
- Anys 60	19
- Joan Brossa	20
- Carles Santos	21
- Anys 70	24
- Carles Pazos	25
- Antoni Muntadas	26
- Jordi Benito	28
- Fina Miralles	30
- Antoni Miralda	32
- Jordi Cerdà	33
- Àngels Ribé	34
- Francesc Torres	35
- Anys 80	38
- Albert Vidal	39
- La Fura dels Baus	40
- Anys 90	43

- Marcel·lí Antúnez	43
- L'art d'acció avui (2000- 2014)	46
- Arxiu Aire	47
- Conclusions	49
- Annex documental	52
- Entrevista a Joan Casellas	52
- Annex fotogràfic	67
- Bibliografia	76

INTRODUCCIÓ

Ens hem proposat estudiar les pràctiques artístiques d'acció que han dut a terme alguns dels principals artistes catalans que han treballat amb aquest format entre els anys setanta i els nostres dies. Com a art d'acció entenem tota aquella producció artística on una determinada acció esdevé el nucli d'aquesta, essent la part essencial del seu procés creatiu així com el resultat d'aquest. En la creació de determinats objectes artístics l'acció pot esdevenir una part important del procés artístic, però aquí volem singularitzar aquelles pràctiques configurades al voltant de l'acte de dur a terme una acció entesa com a producte artístic en si mateixa. Roselee Goldberg¹, teòrica de l'art d'acció, ens ajuda a acabar de conceptualitzar tot plegat, entenent l'art d'acció senzillament com a "art viu fet per artistes".²

Per tal de complir aquest objectiu amb les garanties d'entendre aquestes pràctiques artístiques generades en un context català, creiem necessari realitzar un aprofundiment a través de la trajectòria d'alguns dels artistes més destacats del panorama català que han treballat amb l'acció. A més a més, esdevé necessari en primer lloc anar d'allò general a allò particular, de l'art d'acció internacional a aquell que tindrà lloc a Catalunya, passant doncs per tot allò que possibilitarà el naixement d'aquest tipus d'art en concret en un espai com el català, espai que aquí entendrem de forma àmplia i no com una limitació de les pràctiques artístiques des de una perspectiva específicament territorial. Així, al llarg del treball analitzarem la producció de tots aquells artistes que parteixin d'un context català, tot i que posteriorment realitzin una trajectòria de caràcter global o en col·laboració amb artistes o institucions d'altres territoris. Ara bé, no ens centrarem en tota la producció artística dels artistes presents en aquest treball, sinó que ens proposem esbossar una cartografia de l'art d'acció a Catalunya a partir de les pràctiques d'acció de tots ells.

Per altra banda, és fonamental no concebre el desenvolupament de l'art d'acció com un fet aïllat i autònom de la resta de pràctiques artístiques que tenen lloc al territori. Així, realitzarem un breu recorregut per les diferents interrelacions artístiques que tindran lloc

¹ RoseLee Goldberg és historiadora de l'art, crítica i curadora, desenvolupant una trajectòria professional en la que cal destacar tota la seva aportació a la historiografia de l'art de la *performance*, la qual desenvolupa en el seu llibre *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979).

² GOLDBERG, RoseLee, *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*, Destino, Barcelona, 1996, p. 9.

a Catalunya a partir dels anys setanta, contactes que tindran lloc en espais fonamentals del territori com ara festivals o espais d'exhibició artística. A més a més, no obviem que les pràctiques d'acció a Catalunya tenen una forta vinculació amb el desenvolupament de l'art conceptual, aquí representat pel Grup de Treball. D'aquesta manera doncs, podrem entendre l'art d'acció en tota la seva dimensió plural, tot vinculant-lo a altres pràctiques artístiques i espais que aquells on específicament es desenvolupa aquesta activitat.

Iniciem el nostre recorregut a la dècada dels anys setanta, moment en que trobem algunes de les primeres mostres significatives d'art d'acció en que aquest ja apareix configurat com un element essencial en l'art català del moment. Tot plegat culminarà en l'anàlisi de les pràctiques d'acció als nostres dies, moment en el qual ens aturarem per tal de realitzar una breu radiografia que ens permeti copsar com es configura estructuralment l'art d'acció avui a Catalunya. Per a dur a terme aquest propòsit hem considerat rellevant recórrer al *performer* Joan Casellas, creador i administrador de l'Arxiu Aire, l'arxiu sobre art d'acció més important de Catalunya, el qual ha esdevingut des dels anys noranta fins als nostres dies testimoni de l'estat, el funcionament i l'organització de l'art d'acció a Catalunya.

I hem de tenir en compte que quan ens proposem estudiar l'art d'acció dirigim la nostra mirada cap a unes pràctiques efímeres, que podem analitzar i recuperar gràcies als enregistraments audiovisuals, la literatura en forma de cròniques, notícies, ressenyes... i els rastres en forma d'objectes que pot deixar una acció determinada. Així doncs, al llarg d'aquest treball hem recorregut a totes aquestes fonts per tal de reconstruir la producció d'art d'acció d'alguns dels *performers* més destacats de Catalunya. Per altra banda, esdevé fonamental el paper que han tingut alguns historiadors de l'art tant a Catalunya com a Espanya alhora de recopilar totes aquestes pràctiques. Carles Hac Mor, Gloria Picazo, Pilar Parcerisas o Joan Casellas en són bons exemples. No obstant, ens trobem amb que sovint s'han entès les pràctiques d'acció com un resultat més d'un estil o moviment artístic, així com en alguns artistes determinats (Jordi Benito o Fina Miralles) com una mostra d'un art extrem i radicalitzat, que suposadament ens ajuda a entendre i completar el conjunt de la seva producció artística.

La proximitat cronològica i territorial de tota aquesta activitat artística que recollim en aquest treball esdevé una facilitat alhora d'obtenir la màxima pluralitat en la informació.

No obstant, segurament aquesta proximitat té com a contrapartida una certa falta de perspectiva històrica alhora d'afrontar unes pràctiques artístiques molt recents i, molt sovint, encara no degudament estudiades pels historiadors i les institucions artístiques. No obstant, tot plegat esdevé un enorme repte en el qual volem contribuir a través de la construcció d'un estudi sobre l'art d'acció a Catalunya que encara està per fer i on encara podem comptar amb testimonis vius així com amb fonts que ens són molt pròximes.

Per altra banda, és necessari no obviar que aquesta breu introducció als continguts del treball ha de contenir algunes consideracions al voltant de la conceptualització de l'art d'acció, és a dir, sobre la terminologia emprada pels diferents historiadors que han treballat l'acció en els seus estudis. Això ens permet entendre el contingut de la investigació i sobretot quin lloc ocupa l'acció en cadascun dels discursos.

Existeix una certa confusió entre els termes *happening*, *performance*, art corporal i art d'acció avui dia, confusió que arrosseguem arran de la teorització que s'ha fet al llarg dels últims anys sobre aquest tipus de pràctiques artístiques, i que sovint s'han entès com una manifestació més d'algun estil ja consolidat (futurisme, art conceptual, art povera, land art...). L'acció ha esdevingut una part sovint essencial en molts dels treballs que són resultat de tots aquests moviments artístics. No obstant, al llarg de la segona meitat del s. XX, l'acció esdevé per si mateixa una manifestació artística autònoma, més enllà del moviment en el qual la puguem englobar en cada cas.

El *happening* és un concepte americà configurat per Allan Kaprow³, entre d'altres, el qual deriva de la instal·lació, a la vegada que implica una interacció amb un públic i un procés creatiu que té lloc en un moment i espai determinats. Per altra banda, el terme *performance* sovint es barreja excessivament amb algunes formes teatrals, cosa que genera confusions innecessàries. Finalment, quan es parla de *Body Art* es fa explícitament referència a un procés artístic que implica la intervenció de l'artista físicament així com el seu propi cos. Utilitzar doncs el terme "art d'acció" ens permet incloure totes aquestes perspectives d'una manera oberta a altres disciplines i estils artístics.

³ Allan Kaprow (1927-2006) és un artista estatunidenc fonamental en la gestació i desenvolupament del *happening* i la instal·lació. El seu treball serà un punt de partida per a les posteriors pràctiques d'acció que tinguin lloc tant a Estats Units com a la resta del món.

A través dels següents apartats volem analitzar l'art d'acció a Catalunya a partir d'aquesta premissa, aturant-nos en la producció d'acció més característica d'alguns dels artistes més destacats dels darrers anys que han treballat amb aquest concepte. I aquest recorregut el plantejem a partir d'una divisió cronològica que ens permeti observar l'evolució d'aquestes pràctiques des dels anys seixanta fins als nostres dies. Tot plegat doncs ens permet analitzar alguns moments essencials de l'història de l'art català més recent, on l'acció esdevé una manifestació essencial, en que l'artista es converteix en el protagonista d'una activitat artística difícil de classificar.

ART D'ACCIÓ: UNA DISCIPLINA GLOBAL

L'art d'acció es desenvolupa àmpliament a la segona meitat del s. XX i es tracta d'un fenomen d'abast global, transcultural, que si bé parteix de diferents referents anteriors lligats al futurisme, el dadaisme o l'art conceptual, no el podem encasellar com un estil, sinó com una aglutinació de totes aquelles pràctiques artístiques en que es duu a terme una acció, una activitat artística que té lloc en el temps i en l'espai. Així, durant aquests anys es van utilitzar tant els termes art d'acció com art de la *performance* per referir-se a aquestes noves pràctiques que en aquest primer punt introductori volem situar en un context internacional.

L'art de la *performance* o d'acció fou un fenomen que es va veure àmpliament legitimat a nivell internacional durant les dècades dels anys seixanta i setanta, en un moment en que l'art conceptual es trobava en un dels seus moments àlgids, cosa que va propiciar el desenvolupament d'espais, festivals i centres de producció centrats en l'art d'acció. Fou també en aquest moment quan la historiografia es va començar a interessar per aquest nou fenomen artístic, en un principi vinculat a les pràctiques conceptuais del moment. Així, es va començar a gestar una història de la *performance* que posés aquesta pràctica en la línia cronològica de l'art.

En els moments anteriors al punt al que nosaltres volem arribar ja observem com l'art d'acció és una pràctica artística absolutament transversal, arribant a moltes de les avantguardes europees i sent un mitjà fonamental en el desenvolupament de les pràctiques artístiques més capdavanteres del moment, a la vegada que sovint esdevindrà un mitjà provocador i rupturista amb la tradició. A més a més, es tracta d'un fenomen artístic que si bé té els seus primers exemples en les pràctiques d'avantguarda que succeeixen a l'Europa de la primera meitat del s. XX, aquestes arriben a altres punts del planeta, sent principalment els Estats Units el lloc on la *performance* es podrà desenvolupar com una pràctica independent i reconeguda per les institucions artístiques, arribant a la vegada a molts indrets diferents, teixint un mapa de pràctiques d'acció que aquí entenem com un punt essencial alhora d'analitzar la importància d'aquesta activitat en un moment d'obertura cap al que comencem a anomenar art de la globalització i en que els processos de comunicació en xarxa resulten essencials alhora de generar transvasaments de pensament fins aleshores inimaginables.

RoseLee Goldberg al seu estudi *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979), ens dona algunes de les claus fonamentals per entendre el naixement de la *performance* i la seva gestació al llarg de la primera meitat del s. XX, entenent que les pràctiques d'acció singularitzades com a tal durant la segona meitat del s. XX són el resultat de la utilització de l'acció en els processos artístics propis de l'art d'avantguarda.

No ens aturarem en tots els antecedents de la gestació de la *performance*, que ens portarien a endinsar-nos en el Futurisme, el Constructivisme rus, el Dadaïsme o el Surrealisme, entre d'altres, però sí que volem destacar la importància que al llarg de tota la primera meitat del s. XX i dins de la dinàmica de progrés de les Primeres Avantguardes, l'acció va tenir, tot i que en cap cas va esdevenir encara una disciplina en si mateixa, una pràctica artística autònoma que esdevingués legitimada com a tal sense haver de recolzar-se en altres estils. Per a que es produeixi aquest pas serà essencial el treball del col·lectiu Fluxus⁴, sota el nom del qual hi participaran diferents artistes organitzats per George Maciunas, i en que hi trobem una nombrosa participació de *performers* que desenvoluparan un seguit d'accions entre els anys 1962 i 1978⁵. Fluxus es trobava en un espai entremig de la música, les arts plàstiques, l'arquitectura i el teatre, entenent la creació artística com una acció plural i multidisciplinari. Tots aquests àmbits van relacionar-se entre ells a la vegada que també van qüestionar-se les seves convencions, tot buscant la transformació cap a nous resultats i noves possibilitats, i tot plegat doncs va propiciar que l'art d'acció trobés en aquest espai un lloc on poder desenvolupar-se i propagar-se per a tot el món.⁶

I tal com succeeix en el cas de Fluxus, moltes manifestacions artístiques vinculades a l'art d'acció es manifesten a través de l'activitat realitzada a través d'un col·lectiu, amb una clara voluntat internacional perceptible en tots aquests grups d'artistes, els quals tracen un seguit de relacions, comparacions i diferències que generen una xarxa artística global on es desenvolupen les diferents pràctiques artístiques efímeres.

⁴ Fluxus és un moviment artístic que apareix per primera vegada sota aquest nom al 1962, moment en que George Maciunas utilitzarà el concepte "fluxus" per primera vegada.

⁵ *En l'esperit de fluxus*, Fundació Antòni Tàpies, Barcelona, 1994, p. 24.

⁶ *Fluxus i fluxfilms: 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, p. 11-12.

A banda de Fluxus, l'accionisme vienès⁷ o les pràctiques accionistes dutes a terme pel grup Gutai⁸ són altres exemples del desenvolupament de l'art d'acció a escala internacional, i que acabarà arribant a Catalunya sota la influència d'aquests col·lectius.

En aquest context europeu i internacional, és als anys seixanta quan l'acció esdevé un element de reivindicació de l'artista, en un moment marcat pels fets del Maig del 68 en que es desenvoluparan paral·lelament les pràctiques conceptuals i en que l'art de la Postmodernitat començarà a trencar fronteres per estendre's com un fenomen global que marcarà molt profundament l'últim terç del s. XX. Així, dins d'aquestes dinàmiques globals, el *happening* es desenvoluparà de la mà d'Allan Kaprow, el qual l'entendrà com una pràctica que implica que una acció succeeixi en un espai i en un temps determinat, idea que evolucionarà posteriorment al que és pròpiament la *performance* o acció, en que és l'artista el protagonista d'un esdeveniment que l'implica com a ésser humà en un lloc i un espai.

Així, tot plegat confluirà en la necessitat de realitzar un nou art que comporti dur a terme alguna cosa en un espai, amb la intervenció de l'artista, per tal de possibilitar la creació d'un missatge que arribi a través de nous recorreguts a l'espectador. I tots aquests missatges es produiran en un context global, on l'artista es materialitza com a objecte a través de l'acció:

El fenómeno del arte de acción en el tejido de la performance sigue siendo el prolongamiento de una voluntad artística de intervención que pretende ser globalizadora. El trabajo de los situacionistas encuentra aquí una legitimidad histórica, tanto estética como ética. Ya no se trata de constituir un universo de producciones simbólicas sino más bien de desmaterializar un proyecto -en el sentido filosófico- que signifique un riesgo respecto al orden concupiscente de la posición institucional.⁹

⁷ L'accionisme vienès va començar a desenvolupar-se l'any 1961 en un context austríac encara marcat per la fi de la Segona Guerra Mundial. Als anys setanta finalitzaran les seves accions.

⁸ Grup format per artistes japonesos, fundat l'any 1954 per l'artista Jiro Yoshihara a Osaka, el qual va dur a terme durant la seva existència diverses accions.

⁹ MARTEL, Richard, *Arte acción*, Institut Valencià d'Art Modern, valència, 2004, p. 36-37.

CATALUNYA, UN ESPAI D'INTERRELACIONS ARTÍSTIQUES

Catalunya va esdevenir durant la segona meitat del s. XX un espai molt prolífic per a la creació artística. Així, va ser durant aquests anys que es va configurar la infraestructura cultural que va possibilitar tota la producció artística relacionada amb l'acció que més endavant procedirem a desenvolupar.

Per altra banda, no hem d'ometre les relacions entre artistes catalans i espanyols, configurant un eix Barcelona-Madrid fonamental en el desenvolupament de l'art contemporani espanyol al llarg de la segona meitat del s. XX. El Grup Zaj¹⁰, resident a Madrid, és un bon exemple de peça fonamental en la construcció d'un art a Catalunya que indubtablement mira cap a la resta de l'estat espanyol.

En aquest recorregut per l'art d'acció a Catalunya volem aturar-nos en alguns dels espais fonamentals per entendre la gestació i desenvolupament d'aquestes pràctiques artístiques. Tant la Mostra d'Art Jove de Granollers, com el Grup de Treball, la Sala Tres, la Sala Vinçon o Metrònom van esdevenir espais en els quals els artistes intercanviaven idees a la vegada que permetien l'exhibició del seu treball. Aquest intercanvi continu va ser fonamental en el desenvolupament de l'art d'acció, generant-se tot un grup de *performers* catalans que si bé mai van compartir un ideari estètic, polític o ideològic, si que van treballar sovint en col·laboració gràcies a l'existència de tots aquests espais que ho van possibilitar.

La Sala Tres, la Sala Vinçon i Metrònom són tres exemples d'espais artístics amb una clara voluntat renovadora de la seva concepció i funció. Així, la inclusió de l'art d'acció en els seus programes va tenir un paper fonamental en el replantejament d'uns espais que acabarien essent fonamentals en el desenvolupament de les pràctiques artístiques a Catalunya durant la segona meitat del s. XX. I aquesta vocació renovadora no només va afectar a les sales d'exhibició artística, sinó també va possibilitar el sorgiment de festivals com la Mostra d'Art Jove de Granollers, així com col·lectius com el Grup de Treball. En tots dos casos hi van conviure diferents artistes, estils i formats, entenent l'art com una creació plural i oberta, on també hi va cabre l'art d'acció.

¹⁰ Grup musical d'avantguarda creat l'any 1964 per Juan Hidalgo, Ramon Barce i Walter Marchetti, als quals més endavant s'hi afegiria Esther Ferrer.

Mostra d'Art Jove de Granollers

Al 1971 i 1972 es van celebrar a Granollers les dues primeres mostres de "Art Jove", amb un conjunt d'obres seleccionades per un jurat format per importants crítics i artistes (Alexandre Cirici, Maria Lluïsa Borràs, Daniel Giralt-Miracle i Joan Brossa, entre d'altres), obres que podien ser presentades a la mostra pels artistes o bé realitzades durant el mateix esdeveniment, tal i com va succeir amb algunes mostres d'art d'acció que van tenir lloc en aquest festival.

Aquesta mostra, que va aplegar alguns dels artistes catalans fonamentals del moment (Ferran Garcia-Sevilla, Carles Pazos, Jordi Benito, Francesc Abad...) va esdevenir un aparador ideal dels nous corrents i formats provinents d'Europa i Estats Units amb els quals els artistes catalans tot just començaven a treballar. Així, Granollers també va tenir un importantíssim paper en la consolidació de l'art d'acció com a pràctica artística al nostre territori. Les nombroses accions que es van dur a terme durant les edicions de la mostra van tenir continuïtat a la ciutat durant els següents anys de la dècada dels setanta, establint-se Granollers com un espai de referència de l'art d'acció fet a Catalunya, sobretot arran del que es configurarà com el *Congrés Internacional de Happenings*¹¹, realitzat l'any 1976 a Granollers.¹²

Aquesta mostra va esdevenir doncs un espai d'interrelació entre artistes, crítics i públic fonamental als anys setanta, moment en el qual s'entendrà que treballant en col·lectivitat, tal i com succeirà tant en aquesta mostra com en col·lectius de nova creació com el Grup de Treball, es podran obtenir nous resultats i noves perspectives per a la creació artística.

Grup de Treball

El Grup de Treball va ser un col·lectiu format per diferents artistes¹³, el qual va tenir una curta existència que podem situar entre els anys 1973 i 1975. Es va manifestar des

¹¹ Es va configurar com una jornada de debat entre diferents ponents internacionals sobre el *happening* que va tenir lloc els dies 26, 27 i 28 de març de 1976 a la casa de la Cultura Sant Francesc de Granollers.

¹² UTRILLA, Lluís, *Cròniques de l'era conceptual*. Edicions Robrenyo, Barcelona, 1980, p. 9-16.

¹³ En van formar part: Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, Maria Costa, Alicia Fingerhut, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Natori Munné, Antoni Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Dorothée, Selz i Francesc Torres.

del seu començament com un grup de creació, opinió i acció i va tenir un paper fonamental en el desenvolupament de l'art conceptual a Catalunya.

El Grup de Treball i els artistes que en van formar part van estar sempre compromesos amb un art que avancés cap a una producció artística que generés debat i actitud. Així, va tenir un paper fonamental en la configuració d'un art on es trobaran les dinàmiques conceptuals amb altres corrents, com un cert contingut polític en algunes de les obres del grup.

El col·lectiu no sempre va comptar amb el mateix nombre d'artistes i sempre va estar caracteritzat per la pluralitat de les seves produccions així com el treball a partir de molts diversos processos artístics i creatius, en els quals no hi va tenir massa cabuda l'obra plàstica, obrint-se cap a nous formats com la instal·lació o l'art d'acció.¹⁴

La Sala Tres (Sabadell)

Al 1972 va arrencar la programació d'aquesta sala, adscrita a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, i recollint el testimoni de la Sala de Arte Actual, creada al 1958, i que de la mateixa manera que la Sala Tres, va esdevenir un espai d'exhibició per a l'obra de molts artistes joves que no tenien lloc en d'altres espais d'art més convencionals o consolidats.

Els joves participants a la segona edició de la Mostra de Granollers i la Doumenta 5 de Kassel van tenir el seu ressò en aquesta sala en els seus primers anys de vida, amb una clara aposta durant els anys setanta pels artistes conceptuals catalans, entre els quals podem trobar Carles Pazos, Fina Miralles, Jordi Benito, Àngels Ribé, Francesc Torres o Joan Rabascall.

A més a més, cal destacar que l'activitat que es va dur a terme des d'aquesta sala no només va tenir una repercussió a la localitat de Sabadell. Alexandre Cirici, des dels seus articles a Serra d'Or es va fer ressò de l'activitat que es duia a terme a l'espai per tot el territori català. A més a més, cal destacar l'esforç d'aquesta sala davant del predomini d'aquest tipus d'espais a la capital catalana, on la Sala Vinçon i Metrònom van esdevenir importants referents d'espais de trobada d'artistes, públic i crítica d'art. Així, la Sala Tres

¹⁴ PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo [s] poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, p. 233-234.

de Sabadell jugava un important paper descentralitzador en la xarxa d'espais d'art que tot just començaven a desenvolupar-se per arreu del territori català.

L'any 1978 la sala va canviar de nom pel d' Espai Tres, a la vegada que es va tancar una primera etapa marcada per la innovació i els artistes joves. En una segona fase, la sala va exposar quadres propietat de l'Acadèmia de Belles Arts.¹⁵

La Sala Vinçon (Barcelona)

Des de 1973, la Sala Vinçon de Barcelona, vinculada a un establiment comercial dirigit per Ferran Amat va ser un espai d'exhibició de propostes compromeses amb els artistes més joves i la llibertat creativa, almenys fins l'any 1977, moment en que la sala va canviar el rumb de la programació.

Àngels Jové, Jordi Benito, Manel Rovira, Bigas Luna o Lluís Utrilla van ser alguns dels artistes que durant la dècada dels setanta van exhibir part del seu treball a la sala, a la vegada que també van poder dur a terme treballs col·lectius com els que es van realitzar al programa *Què fer?*, en el qual hi van col·laborar Carles Pazos, Joan Hernández Pijuan, Raúl Utrilla, Jordi Pablo, Fina Miralles i Ferran Garcia-Sevilla, i en el qual es van dur a terme diferents treballs artístics entre els quals es van incloure diferents accions. A través d'aquest conjunt d'artistes, entre molts altres, la Sala Vinçon de Barcelona va esdevenir un espai on hi tenia cabuda tota pràctica artística compromesa amb el seu present, exhibint mostres de l'art conceptual que s'estava produint durant aquells anys a Catalunya així com significatives accions d'artistes com Carles Pazos, el qual va dur a terme el seu *Esdevenir una estrella* (1976) en aquesta sala, acció en la qual l'artista reflexionava sobre l'èxit i la fama.¹⁶

L'any 1977 la sala va concloure una prolífica etapa caracteritzada per la innovació i la defensa d'un art compromès amb la societat, conduint el seu rumb cap a altres propostes desvinculades del risc i la radicalitat que s'havien exhibit durant les cinc temporades compreses entre els anys 1973 i 1977.

¹⁵ UTRILLA, Lluís, *op. cit.*, p. 46-47.

¹⁶ *Ibid*, p. 47-48.

Metrònom (Barcelona)

Al 1980 naixia al carrer Berlinès de Barcelona la sala Metrònom amb la voluntat de ser un espai de referència de l'art contemporani a la capital catalana.

L'espai posseïa dues plantes, amb una aparença tant exterior com interior molt allunyada a l'habitual en altres galeries d'art del moment. El matrimoni format per Rafael Tous i Isabel de Pedro van ser els emprenedors d'aquest projecte, el qual va estar dirigit per un grup de persones format per: Pere Noguera, Joan Rabascall, Josep M. Joan Rosa, Steva Terrades, Francesc Abad i, més endavant, Glòria Picazo.

L'exposició *Tramesa Postal/Mail Art* (1980) va inaugurar l'espai, convocant més de sis-cents artistes nacionals i internacionals. Més endavant, la direcció de Metrònom apostaria per exhibir en aquest espai tot tipus de disciplines artístiques, com ara instal·lacions, presentacions de llibres d'artistes, accions, vídeos...

Al 1983 es va concloure la breu existència de la l'espai fundacional de Metrònom amb la instal·lació *Fe 203* de Pere Noguera, la qual ocupava tant l'espai que s'abandonava com el nou que obriria a partir de la tardor de 1984.

Per Metrònom hi van passar alguns dels més destacats artistes conceptuals i vinculats a l'art d'acció de Catalunya, entre els quals trobem a Fina Miralles, Francesc Abad, Pere Noguera o Pep Duran, entre molt altres artistes nacionals i internacionals.¹⁷

Aquestes tres sales són un exemple representatiu del nou mapa d'espais d'exhibició artística que al llarg dels anys setanta i vuitanta s'estava construint a Catalunya, tot buscant trencar amb el concepte convencional i mercantil de la galeria d'art, apostant per un art proper al públic i compromès amb la societat. Així doncs, l'art d'acció va estar molt present en tots aquests espais, ja que representava molts dels valors artístics que es van defensar des de aquests nous espais. A més a més, cal sumar-hi la feina que es va dur a terme des de festivals de nova creació com la Mostra d'Art Jove de Granollers per entendre el sorgiment d'un nou col·lectiu d'artistes catalans que durant la segona meitat del s.XX adoptaran l'art d'acció com un mecanisme per tal de plantejar un art nou i, sobretot, compromès amb l'entorn social.

¹⁷ *Ibid*, p. 51-52.

ART D'ACCIÓ A CATALUNYA

L'art d'acció a Catalunya l'entendrem com el recull d'aquelles pràctiques artístiques dutes a terme per creadors catalans, ja sigui en territori català com a l'estranger, ja que com hem apuntat anteriorment, l'acció és una activitat artística que es nodreix dels intercanvis que es produeixen entre artistes a nivell internacional.

Així, ens proposem fer un recorregut per alguns moments destacats de la producció d'art d'acció a Catalunya a través del treball d'alguns artistes catalans que han dut a terme accions i que aquí hem considerat representatius de la pluralitat d'aquest art en el conjunt d'artistes catalans. Tot plegat queda recollit en aquest apartat, ordenat a partir d'una línia cronològica on a cada dècada introduïm aquell context social i artístic que va marcar cada moment, i que per tant, esdevé fonamental alhora d'analitzar el treball d'acció de cadascun dels artistes que aquí presentem.

A partir d'aquests accents en el recorregut històric de l'art d'acció a Catalunya podrem traçar una recorregut que ens permeti acostar-nos a l'activitat dels diferents artistes, dels quals hem decidit centrar-nos en la seva contribució a l'àmbit de l'acció, focalitzant sobre aquesta línia de treball per tal de poder observar la continuïtat d'aquesta al llarg de la segona meitat del s. XX a Catalunya.

La gestació d'aquests comportaments accionistes té una clara relació amb la tradició conceptual que trobem representada a Catalunya a través del Grup de Treball. Ara bé, en la recerca dels antecedents immediats a tot allò que començaran a formular artistes pioners de l'art d'acció a Catalunya com ara Joan Brossa o Carles Santos, trobem el treball artístic del Grup Gallot¹⁸, el qual va organitzar la realització d'un *dripping* a la Plaça Catalunya de Barcelona al 1960, així com el primer *happening* de Gonçal Sobré¹⁹ l'any 1966²⁰, dos activitats que portaven implícita l'acció en la seva formulació artística, i que inauguraran l'art d'acció a Catalunya, representat pel conjunt de trajectòries que aquí hem recollit.

¹⁸ El Grup Gallot va ser un col·lectiu d'artistes catalans creat a la ciutat de Sabadell al 1960, el qual defensarà la utilització de l'automatisme gestual en la producció artística de les seves obres, entenent l'acció com a part fonamental del procés de creació.

¹⁹ Gonçal Sobré (Barcelona, 1932) va realitzar al 26 de febrer de 1966 a la sala Sanmartí el primer *happening* a la ciutat de Barcelona.

²⁰ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 105-107.

A partir d'aquest punt de partida iniciem el nostre recorregut per les pràctiques d'acció a Catalunya, les quals tenen lloc dins d'un context històric i cultural que aquí hem dividit en les quatre principals dècades de la segona meitat del s. XX (anys seixanta, setanta, vuitanta i noranta), les quals culminen en l'anàlisi de l'art d'acció avui.

Anys 60

El anys seixanta van ser a Espanya uns anys de renovació artística, un moment en el qual van sorgir noves propostes que sintonitzaven amb el que s'estava fent a Europa i la resta del món. L'*Art Povera* i el *Minimal Art* esdevindran dues influències fonamentals en alguns dels artistes catalans que entendran l'acció com una nova línia de treball a desenvolupar. Per altra banda, a partir de 1967 es comença a parlar d'art conceptual tant a Catalunya com a Espanya, primer pas per al primer desenvolupament durant aquests anys de l'acció artística de la mà de Joan Brossa i Carles Santos, pioners en la utilització d'aquest mitjà alhora de desenvolupar el seu treball.

No obstant, aquest és un moment en que la població espanyola viu encara sota el règim franquista, el qual oprimeix la producció artística, que no eclosionarà realment fins a la dècada següent. L'aprovació de la Llei de Premsa i Impremta, coneguda com la Llei Fraga, al 1966 és simptomàtica d'aquests darrers anys de franquisme, moment en que no obstant es duren a terme a Catalunya iniciatives com l'obertura de l'Escola Eina²¹ al 1967, sorgida a partir de l'Escola Elisava i dirigida per A. Ràfols-Casamada, pilar fonamental alhora de promoure la creació i desenvolupament de nous artistes que treballaran amb pràctiques vinculades a l'art conceptual però que també generaran noves mostres d'art d'acció.

Tant Joan Brossa com Carles Santos, que van arribar a treballar plegats en diferents projectes, van esdevenir peces claus d'aquesta dècada, moment en que el franquisme va realitzar una certa obertura, cosa que va permetre la gestació d'una activitat artística més lliure i connectada amb els moviments d'avantguarda europeus i internacionals. A més a més no hem d'obviar les repercussions que el Maig del 68 tindrà en la producció artística de tota Europa, esdevenint un del motius principals que propiciarà la necessitat de realitzar treballs de contingut més marcadament polític que fins aleshores. L'art d'acció, que implica una actitud contestatària contra la institució i les convencions tradicionals de l'art, contribuirà a dotar de més contingut polític tot aquest clima revolucionat.

²¹ A l'Escola Eina es van dur a terme algunes iniciatives relacionades amb l'art d'acció, com ara l'exhibició *Escultures a l'aire lliure* (1975), dirigida per Carles Pazos i Xavier Olivé, assessorats per Cesc Gelbert.

Joan Brossa

Joan Brossa (Barcelona, 1919 - Barcelona, 1988) és una figura essencial alhora de recórrer els principals noms de l'art d'acció a Catalunya, ja que el seu treball serà per a molts d'aquests artistes un punt de partida decisiu alhora de dur a terme les diferents pràctiques artístiques que al llarg de l'últim terç del s. XX utilitzaran l'acció com a element fonamental de la creació.

L'interès de Joan Brossa per l'acció derivarà de l'interès que tindrà ja des de un bon començament pel teatre, concretament pel que anomenarà *Postteatre*, on plantejarà diferents propostes escèniques marcades per la radicalitat i una nova relació amb el públic. I en aquestes propostes ja trobem una concepció artística tant propera a l'escenificació com a l'art d'acció, de tal manera que seran unes obres que influenciaran a nombrosos artistes catalans, sobretot per aquesta aproximació a l'art des del teatre i a l'inrevés.

A *Tretzena acció spectacle* (1962), una de les accions més representatives del *Postteatre*, el públic s'asseia en una sala, on Pierrot improvisava una conferència sobre rellotges de sol. Tot seguit, el públic baixava per una escala plena de maletes tot arribant a un nou espai on tenien lloc un seguit d'accions poètiques.²² Brossa va realitzar al llarg dels anys cinquanta i principis dels seixanta diferents accions similars a aquesta, reunides sota el nom de *Postteatre*, i que conduiran a l'artista cap al que coneixem com a *Accions musicals*, les quals van tenir lloc entre 1962 i 1978, i en les quals va comptar amb la col·laboració del compositor Mestres Quadreny.

Aquestes *Accions musicals* van iniciar-se amb *Satana* (1962), on Brossa utilitzava elements propis del teatre (nou actors, un teló) per tal de construir diferents escenes que tinguessin lloc dins de l'espai escènic però també fora, trencant aquesta convenció teatral en una proposta que buscava construir nous ponts de diàleg entre la poesia i la música. *Suite Bufo* (1966) o *Concert Irregular* (1967) són altres mostres d'aquestes accions que tindran lloc durant els anys seixanta, i que Brossa, amb la música de Mestres Quadreny, no reprendrà fins al 1976, moment en que continuarà creant aquest tipus d'obres amb peces com *Lapsus* (1976), *La Professora de Flauta* (1977), *Molèstia* (1977) o *L'Armari en el Mar* (1978), l'última de les quals Brossa va plantejar com un

²² PLANAS, Eduard, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, 2002, p. 78-87.

recopilatori de diferents moments d'altres *Accions musicals*, així com d'elements amb els quals havia treballat anteriorment com ara el *strip-tease*, així com alguns elements extrets del *Music-Hall*.²³ D'aquest moment destaca la sèrie *Deu números de strip-tease* (1966-1967) (Fig. 1), on Brossa proposava una acció que incorporava el nu de la dona amb d'altres elements teatrals.

Aquesta renovació escènica que va proposar Joan Brossa durant les dècades dels seixanta i els setanta, i que vindrà acompanyada de la renovació musical a mans de Mestres Quadreny, serà fonamental per al desenvolupament d'un nou plantejament artístic en que l'artista es converteixi en protagonista a través de l'acció.

La producció generada pel tàndem artístic format per Joan Brossa i Mestres Quadreny esdevindrà fonamental alhora d'entendre el moment de renovació artística i teatral que s'estava produint a Catalunya durant la dècada dels anys seixanta. Tot plegat, a més a més, implicarà una nova relació del públic amb el producte artístic, tot i que aquesta nova perspectiva en Brossa es fonamenti en la creació de noves maneres de gaudir del teatre i per tant treballi fonamentalment amb el llenguatge escènic.

Carles Santos

Carles Santos (Vinaròs, 1940) va iniciar als anys seixanta una trajectòria com a pianista, la qual, arran de la seva amistat amb Joan Brossa, esdevindria un punt de trobada entre l'art, la música i l'espectacle. Així, Carles Santos va participar en la composició musical del *Conecert Irregular* (1967) de Joan Brossa, a partir del qual entendrà que cal renovar la presentació de la música en un nou format on hi intervingui l'acció.

Al 1967, durant el mateix any en que iniciarà la seva col·laboració amb Joan Brossa, Santos va dur a terme una de les seves primeres accions en solitari en un concert, a la Sala Lluís Millet de Barcelona, on l'artista acabava manipulant diferents cubs d'aigua de diversos colors. Aquestes accions que durà a terme Santos durant la segona meitat dels anys seixanta i els setanta no les entendrà des de la posició del *performer*, sinó que ho concebrà com el germen del que després formularà com a "concert-espectacle".

²³ Ibid, p. 247-268.

La gestació de les primeres accions de Carles Santos va estar marcada per la seva relació amb Joan Brossa, així com pels contactes que l'artista va tenir amb el Grup de Treball i l'art conceptual. Així, d'aquesta segona relació van néixer accions com les *Setze situacions de comunicació total o parcial i de no comunicació* (1973) (Fig. 2), les quals van tenir lloc a la Llotja del Tint de Banyoles, una acció sonora que venia acompanyada del text següent, escrit pel mateix Carles Santos:

Propuesta de dieciséis situaciones de comunicación total o parcial y de no-comunicación a partir de los tres elementos que en síntesis definen los componentes de un acto o espectáculo (concierto, representación teatral, manifestación deportiva etc...).

Definición de los componentes:

- 1) sujeto que efectúa las proposiciones (actor)
- 2) instrumento de representación (magnetofón)
- 3) sujeto receptor, crítico-sensible (público)

En la representación de estas dieciséis situaciones, la información que proviene del instrumento de representación (magnetofón), es la propia definición de la situación en que se encuentra cada uno de los elementos y las consecuencias que se derivan de cada situación.

Carles Santos. Barcelona-73.²⁴

No obstant Santos és molt crític amb el reconeixement de l'acció a Catalunya durant aquests anys. El seu esforç doncs va ser fonamental alhora de crear una nova percepció de l'art en que hi tingués cabuda l'art d'acció:

La *performance* dels anys setanta no va acabar de reeixir ací, a Europa potser sí, però ací als musics vinculats amb la *performance* no se'ns va tractar massa bé. [...] Ací les crítiques ens tractaven malament. Tot eren insults en aquella època, no tant del públic, sinó de la premsa, l'agressió era constant. Per a Juan Hidalgo, del grup ZAJ, això era el pa nostre de cada dia.²⁵

Més enllà de la dècada dels setanta, un cop Santos ja va plantejar la seva idea de "Concert-espectacle" amb representacions més properes a l'escenificació teatral, va

²⁴MERCADER, Antoni, *Carles Santos: Visca el piano!*, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, Actar i Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006, p. 116.

²⁵SANTOS, Carles, *Carles Santos*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, 1999, p. 180.

seguir duent a terme algunes accions com ara *Musical Flight* (1981), que va tenir lloc al Bobby Glason Ghim de Nova York, o *Roni* (1994), que es va produir a la Fundació Joan Miró de Barcelona.²⁶ En tots dos casos Santos entenia l'acció com un dispositiu que li permetia seguir desenvolupant els límits de l'espectacle musical, concepte amb el qual seguirà treballant al llarg de tota la seva trajectòria.

²⁶ RUVIRA, Josep, *El caso Santos*, Mà d'obra, València, 1996, p. 43-46.

Anys 70

Els anys setanta van esdevenir un dels moments més prolífics tant a Catalunya com a Espanya per a l'art d'acció, el qual es va nodrir del clima de canvi provocat per la caiguda de la dictadura franquista l'any 1975 i la restitució de la democràcia. A més a més, la transició espanyola es va veure com una oportunitat alhora de crear noves possibilitats i organitzacions per a l'art. Tot pegat doncs va contribuir a fer d'aquests anys un moment molt productiu per als artistes catalans, dels quals aquí n'hem realitzat una selecció que ens permet entendre també la pluralitat de tots ells, així com la diversitat de formats amb els quals treballaran.

Un dels esdeveniments més destacats que inaugura la dècada a Catalunya és la celebració a Granollers de la I Mostral d'Art Jove al 1971, la qual esdevindrà un moment clau en el desenvolupament de l'art conceptual a Catalunya, gràcies a la participació en el festival de molts artistes propers a aquesta tendència. A més a més serà un punt de trobada fonamental de molts corrents i artistes del territori com ara Ferran Garcia Sevilla, Carles Pazos, Jordi Benito o Lluís Utrilla.

La caiguda de la dictadura arran de la mort del general Franco l'any 1975 provoca la necessitat de construir una nova societat sota els estàndards democràtics. Tot plegat doncs comportarà redactar un nou marc legal que permetés donar més llibertat als ciutadans i les ciutadanes. Així, la Llei del dret a reunió i la Llei d'associació política van ser alguns dels passos endavant que es van fer en aquest moment cap a una nova societat espanyola.

Des de Catalunya, molts artistes van entendre aquest moment de pas cap a una nova societat com un moment d'inestabilitat, de canvi i d'inseguretat. Això va tenir la seva traducció artística en un art més radicalitzat i transgressor, tot posant en qüestió les mancances del sistema polític i social. Existia una necessitat de trencar amb el passat més recent per tal de poder avançar, i aquesta va ser una important motivació per a molts artistes catalans, que van entendre que calia generar noves maneres d'entendre l'art.

Un altre aspecte important d'aquest moment serà l'obertura de Catalunya i Espanya cap a la resta del món, cosa que propiciarà les connexions entre artistes catalans i estrangers. Carles Pazos, Antoni Miralda, Àngels Ribé o Francesc Torres van ser alguns dels

artistes que van trobar-se amb la necessitat de viatjar fora de les fronteres espanyoles, mostrant la seva obra per tot el món, entenent doncs que l'art i l'acció, esdevenien pràctiques de dimensions globals.

Carles Pazos

Carles Pazos (Barcelona, 1949), fill de família benestant, no va acabar els estudis d'arquitectura, i va començar a donar-se a conèixer com a artista a la dècada dels setanta, quan participa en la Mostra d'Art Jove (Granollers, 1971), vinculada als processos de l'art conceptual català.²⁷

Aviat es va interessar per l'objecte, la imatge i en conseqüència, per l'acció, conceptes que vincularà amb una concepció kitsch en les seves obres. L'any 1973 Pazos va viatjar fins a Londres, on va ser testimoni del desenvolupament de la cultura visual pop i de masses, aspecte que serà fonamental en el desenvolupament de l'acció en el seu treball, allunyant-se cada cop més de l'art conceptual proper a les dinàmiques del Grup de Treball, per a dur a terme un nou sistema de treball que l'aproparà a artistes com Lluís Utrilla, Olga L. Pijoan o Manuel Trallero:

La verdad es que no me sentía nada identificado con esta orientación política. Todo estaba bien si realizabas un buen *meeting* entorno a la propuesta. A mí eso no me interesaba. Además, en el mismo año 1973 se produjo un hecho importante. Durante un viaje a Londres, vi por primera vez una actuación de David Bowie y el rock inglés me impactó también como fenómeno estético por lo que tenía de recreación. ¡Los ingleses lo filtraban todo! A partir de entonces, empecé a trabajar mi cuerpo, ropa, pelo, etc.²⁸

Així, al 1974 Carles Pazos va iniciar la seva relació amb l'acció a través de l'obra *Models d'escultura* (1974) (Fig. 3), presentada a la sala Vinçon de Barcelona, i en que l'artista imitava alguns models de l'estatuària clàssica, tot convidant a la reflexió estètica sobre els cànons de bellesa.

²⁷ PERAN, Martí, *Carlos Pazos: no em diguis res. Pazos sense treva*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, Barcelona, 2007, p. 210.

²⁸ QUERALT, R. *Let Me Be Your Teddy Bear y otros sueños*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1982.

Tal i com molt bé recull Alexandre Cirici, el que proposava Pazos era "una inversió radical del termes de relació entre la realitat i l'art"²⁹. L'artista presentava l'actuació en un context que no era teatral, i això representava un punt d'inflexió en la trajectòria de Carlos Pazos.

Més endavant, l'artista va treballar amb l'acció en relació amb el concepte de "*star*", a partir del qual generarà un seguit d'imatges que requeriran la utilització de vestuari, *atrezzo* i sessions de maquillatge. Al llarg de la dècada dels setanta, Pazos realitzarà diverses *foto-performances* com ara *Voy a hacer de mí una estrella* (1975-1976), *Conocerle es amarle* (1977), *El lenguaje de las flores* (1977) o *No quiero ni pensarlo* (1977-78).

Serà al 1978 quan Carlos Pazos realitzi al Centre Pomidou de París una de les seves més destacades accions, amb l'artista arribant al centre d'art damunt d' un cotxe Mercedes, escoltat com una autèntica estrella. L'acció va finalitzar amb l'artista deixant la seva firma i les seves empremtes en un bloc de ciment.

Encara realitzarà en aquests anys dues propostes on l'acció hi tindrà un paper fonamental. Seran la *foto-performance Milonga* (1980) i la *instal·lació-performance Bonjour melancolía*. Amb aquestes dues obres l'artista finalitzarà una etapa en que sobretot durant la dècada dels setanta s'interessarà per l'acció com a factor potenciador del seu interès pel concepte de "*star*". Més endavant realitzarà alguna altre *performance*, però el paper de l'acció en la seva obra quedarà en un segon pla, interessant-se més per la instal·lació i l'objecte.³⁰

Antoni Muntadas

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) va començar a desenvolupar el concepte d'art d'acció a partir de 1971, moment en que abandonarà una primerenca etapa dedicada a la pintura per treballar amb nous formats que estiguessin en relació amb les necessitats d'un nou públic que començarà a familiaritzar-se amb les dinàmiques de l'art

²⁹ CIRICI, Alexandre, *Transcripciones de Pazos i Olivé*, Serra d'Or 195, Barcelona, 1975, p. 99.

³⁰ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 133-137.

conceptual.³¹ Així, el desinterès cap a l'objecte artístic i la denúncia de la seva massiva comercialització el conduiran a realitzar una sèrie d'obres on hi intervindrà l'acció i en que mostrarà un gran interès per les percepcions sensibles de l'ésser humà (olfacte, gust, oïda), reivindicant aquells sentits que van més enllà de la vista.

L'interès per l'acció de Muntadas es trobarà lligat a un interès per l'ambient i la instal·lació, fugint de tota representació artística convencional que parteixi de la idea d'objecte artístic, i tot plegat emergirà per primera vegada en l'exposició que l'artista va realitzar l'any 1971 a la Galeria Valdés de Madrid, on es mostraran algunes de les seves primeres accions subsensorials.

A més a més, Muntadas hi aportarà tot el seu ideari en la redacció del cartell de l'exposició, on es podia llegir el següent:

LOS SUBSENTIDOS. Partiendo de que la sensibilidad humana está muy relacionada con los sentidos en cuanto a efectos estéticos se refiere, podemos definir que nuestra sensibilidad no está del todo desarrollada. Sentidos tales como el olfato, tacto y gusto (SUBSENTIDOS) deben tener igual oportunidad de desarrollo que los sentidos audiovisuales. El hecho de que los sentidos del oído y la vista hayan sido artísticamente desarrollados (escultura, pintura, música...) no quiere decir que los SUBSENTIDOS no puedan desarrollarse y salir de su estado de atrofia. El desarrollo de los subsentidos puede crear para nosotros la posibilidad de una nueva estética. Barcelona, abril 71.³²

Així, l'aproximació de Muntadas a l'art d'acció no sorgeix d'una motivació com la que conduirà a *performers* com Jordi Benito o Esther Ferrer a interessar-se per aquesta pràctica artística, sinó que parteix del naixement per part de l'artista d'un nou interès cap a tot allò que es relacioni amb els subsentits, reivindicant la seva importància davant del desenvolupament audiovisual, llargament treballat per la tradició artística anterior.

Durant l'any 1971 Antoni Muntadas va dur a terme diferents accions on treballarà amb els conceptes de tacte i gust, recollides sota el concepte d'*Accions subsensorials* (1971) (Fig. 4), en les que es tapava els ulls i procedia al reconeixement tàctil de diferents materials.

³¹ MUNTADAS, Antoni, *Des-aparicions*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona 1966, p. 65-67.

³² PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 121-122.

A *Transformació i Pressió* (1971) seguirà treballant amb el tacte, proposant transformar mitjançant aquest sentit un vegetal en el primer cas, i descobrir un text en relleu mitjançant la percepció tàctil en el segon.

Durant els anys 1972 i 1973 Muntadas durà a terme algunes accions que es fixaran en els comportaments quotidians i repetitius de l'ésser humà, els quals implicaran comportaments marcadament quotidians, com ara posar-se i treure's les sabates.³³

Més endavant, i encara en la dècada dels anys setanta, Muntadas treballarà amb l'acció, tot i que aquesta tindrà un desenvolupament en relació amb altres pràctiques artístiques motivades per l'interès de Muntadas pels nous formats artístics. Així, l'acció seguirà implícita en alguns dels seus projectes com *Art=Vida* (1973) o *TV* (1974), acció en la qual Muntadas va demanar a alguns dels seus amics de diferents països que gravessin una hora de la programació que estiguessin veient a la televisió.³⁴

Jordi Benito

Jordi Benito (Granollers, 1951) va ser un artista que si bé va plantejar una trajectòria fonamentada en la creació d'instal·lacions, entre 1971 i 1983 va treballar amb l'acció, tot relacionant-la amb la utilització del seu propi cos i d'elements naturals, per la qual cosa sovint se l'ha relacionat amb als postulats de l'*Art Povera*. No obstant, també cal destacar la vinculació de Benito al Grup de Treball, del qual en formarà part des de 1973 fins a la seva dissolució l'any 1975.

Entre 1972 i 1975 ubiquem les primeres accions de Jordi Benito, les quals es caracteritzaven per la utilització de la força i l'energia davant de la matèria, a la vegada que el treball de l'artista es trobava fortament influenciat per l'ideologia del Grup de Treball. Així, accions com *Nomenclatura* (1972), la qual va tenir lloc a la Mostra 1219m2 de Vilanova de la Roca, presentava a l'artista despallat amb les diferents parts del seu cos escrites, entenent el cos com un mitjà d'expressió, de comunicació.

³³ *Ibid*, p. 121-123.

³⁴ ALONSO, Rodrigo, *Muntadas con-textos: Una antologia crítica*, Simurg, Buenos Aires, 2002, p. 20.

Al llarg de 1973 Benito va seguir reivindicant el cos com un mitjà de comunicació, però ho va fer a través d'un discurs més polititzat, el qual es donava en accions com *Acció-Anulació*, *Acció / 35 segons* o *Pes i volum del cos* (1973) (Fig. 5), on en totes elles l'artista es quedava sense respirar, anul·lant doncs una de les activitats més primàries i essencials de l'esser humà.

Així, Benito conclourà aquesta primera etapa de transgressió i radicalitat l'any 1975, coincidint amb la recuperació de la democràcia espanyola, iniciant un nou tipus d'accions enteses com a obra d'art total, en les quals es produirà un nou interès cap a la idea de ritual i cerimònia, amb una forta teatralització de l'acció. Així, aquesta segona etapa l'hem de diferenciar de la que es tanca al 1975, la qual es caracteritza segons Sonia Lombao per "la realització d'unes accions des de la raó, des de la idea, entesa des de una concepció conceptual, des de la plena consciència i el compromís polític".³⁵

A partir d'aquest moment les accions de Jordi Benito van esdevenir molt més violentes i radicalitzades, servint-se d'animals com el brau per sacrificar-lo o arribant a autolesionar-se. Eren accions que van poder tenir lloc en un moment de transició, d'obertura democràtica, un moment en el qual estava tot per fer i tot just es començava a redactar un nou marc legal per a aquest tipus d'activitats.

A més a més, Benito va unificar acció i instal·lació en un nou cicle d'obres que perseguien la culminació de l'obra d'art total i que bevien de la litúrgia pròpia de l'accionisme vienès. Això succeïa en accions fonamentals del seu treball com *TRASA V = B.P.L.W.B.78.79.* (1978-1979), *B.B.P.* (1980-1981) o *Assaig per a l'òpera Europa* (1982-1984) (Fig. 6), les quals proposaven una complexitat escènica fins llavors inèdita en el treball de Jordi Benito.³⁶

Finalment, l'artista va acabar abandonant l'acció per dedicar-se exclusivament al desenvolupament de l'instal·lació, pràctica que va desenvolupar fins al final de la seva vida.

³⁵ LOMBAO, Sonia, *L'accionisme, en els límits de l'art contemporani*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014, p. 107.

³⁶ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 108-110.

Fina Miralles

Fina Miralles (Sabadell, 1950) va ser i és una artista immersa en les dinàmiques de l'art conceptual català, tot i que en nombroses ocasions es distanciarà de la radicalitat del Grup de Treball, apropant-se més a posicions que la conduiran a crear un art que sovint podrem qualificar com a polític. Així, Fina Miralles serà un artista que es donarà a conèixer al 1972 a la mostra Comunicació Actual de l'Hospitalet de Llobregat i que serà propera en quant a actitud i sensibilitat a artistes com ara Jordi Benito, Jordi Pablo, Josep Domènech o Ferran Garcia-Sevilla, a la vegada que també, tot i que en menor mesura, a Carles Pazos i Olga L. Pijoan.³⁷

Tot seguit va començar a desenvolupar una trajectòria professional on l'acció hi tindria un paper molt important, fet segurament motivat per l'amistat que va tenir Fina Miralles amb el col·lectiu Comediants³⁸, el qual va conèixer a través de l'actriu Anna Lizaran. Amb aquest col·lectiu va col·laborar en una de les seves primeres accions, a la Sala Vinçon de Barcelona, simulant ser visitants de l'exposició i interpellant el públic tot esperant la seva reacció.³⁹

Fina Miralles acabarà esdevenint la directora de la Sala Vinçon de Barcelona a la vegada que també col·laborarà estretament en la programació de la Sala Tres de Sabadell, dos espais en els quals mostrarà part del seu treball, el qual es troba estretament lligat a la naturalesa, la qual entén d'una manera completament física, la qual cosa aproparà l'artista al *Land Art* i l'*Art Povera*.

Al 1973 va presentar a la sala Vinçon la seva primera gran exposició, anomenada *Naturaleses Naturals*, a partir de la qual se'n derivarien un seguit d'accions que després quedarien recollides a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions i a la Sala Tres de Sabadell, en tots dos casos al 1974. Aquestes accions van ser anomenades per l'artista *Translacions* i consistien en una primera acció que es va realitzar al Parc de la Ciutadella de Barcelona (1 de novembre de 1973) en que es van pintar uns cargols de colors, una segona acció a la Platja de Premià de Mar (11 de novembre de 1973) on es

³⁷ PARCERISAS, Pilar, *Fina Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 2001, p. 29.

³⁸ *Comediants* és una companyia teatral fundada al 1971 a l'escola de teatre independent de Barcelona, establint-se posteriorment la seva seu a Canet de Mar. Van tenir una paper fonamental en la renovació de les arts escèniques i la invasió del teatre i l'acció en l'espai públic, sent un referent per a posteriors grups com *La Fura dels Baus*.

³⁹ MIRALLES, Fina, *Testament Vital*, Edicions de Gràfic Set, Sabadell, 2008, p. 14-16.

va col·locar al mar, damunt d'una plataforma de suro, herba tallada provinent de Sabadell, i finalment, una tercera acció que va tenir lloc a Sant Martí d'Empúries (18 de novembre de 1973, en la qual es va formar un camí de 15 metres de llargada damunt d'un camp de conreu amb sorra de les dunes de la platja.

Totes aquestes *Translacions* es troben estretament lligades amb el *Land Art*, ja que en totes elles la naturalesa hi té un paper essencial, a la vegada que totes elles tenen un important component d'acció que possibilita el seu desenvolupament. I Fina Miralles va voler tancar aquest cicle amb una última acció que després va incloure com a translació, anomenada *Dona-arbre*, en que l'artista va submergir el seu cos en la superfície terrestre de Sant Llorenç de Munt, integrant el cos de l'artista en el seu context, el seu entorn natural.

Una de les accions més destacades de l'artista va tenir lloc a la Sala Vinçon de Barcelona al 1974, dins de l'exposició *Imatges de zoo* (Fig. 7), on Fina Miralles reflexionava sobre la relació de submissió i captivitat de l'ésser humà vers l'animal. L'acció consistia en la presència d'animals engabiats a la sala, al mateix moment que l'artista també es trobava dins d'una gàbia al costat d'aquests.

Petjades (1976), on l'artista va caminar amb unes sabates-tampó que deixaven escrit el seu nom al carrer, i *Standard* (1976), on apareixia Miralles emmordassada en una cadira de rodes a la Galeria G, seran algunes de les accions més destacades de l'artista durant la segona meitat de la dècada dels setanta, accions que culminaran amb la col·laboració de l'artista amb Jordi Benito i Ferran García Sevilla en l'obra *Matar-HO!*, un treball sobre el poder i la mort. En aquesta acció, un actor extreia dels espectadors diferents signes de poder que, just després de col·locar dins d'un barret de copa, faria explotar generant una gran columna de fum.⁴⁰

Després d'aquest moment, Fina Miralles participarà l'any 1978 a la Biennal de Venècia, moment a partir del qual el seu treball farà un retorn cap a la pintura, desinteressant-se de les pràctiques vinculades a l'art d'acció que havien caracteritzat el seu treball durant la dècada dels setanta.

⁴⁰ PARCERISAS, Pilar, *Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 2001, p. 32-43.

Antoni Miralda

Antoni Miralda (Terrassa, 1942) va abandonar la seva ciutat natal en un moment molt precoç, deixant enrere els seus estudis de pèrit industrial per embarcar-se en un viatge per Europa que el portaria en un primer moment fins a París, on s'hi estaria entre els anys 1962 i 1966. A allà va poder tenir una primera percepció de l'estètica kitsch, que va endevinar en els entapissats, les pastisseries parisenques, els salons... tot plegat amb una certa decrepitud que el va conduir a formular una estètica que emergirà en les seves primeres accions, on unificarà el concepte de cerimònia amb un tipus d'art comestible.

I és a França on Miralda, juntament amb altres artistes catalans que vivien en territori francès com ara Rabascall, Xifra o Selz, realitzarà diferents cerimonials, entesos com a autèntics rituals col·lectius, els quals van esdevenir un punt de confluència entre diferents llenguatges com ara l'ambient, el *happening*, l'objecte o l'acció. *Noir, mauve plus barbe à papa* (1969), la *Fête en blanc* (1970) (Fig. 8), el *Rituel des quatre couleurs* (1971) i la *Fête de l'École Laïque* (1971, 1972 i 1973) són alguns d'aquests cerimonials entesos com a intervencions efímeres per a les quals es demanava la participació de la gent, idea que ja apareixia en l'exposició individual de Miralda a la Galerie Zunini de París l'any 1967, on convidava al públic assistent a obrir els calaixos dels "mobles envaïts" per extreure'n uns soldats amb els quals es podia interactuar amb diferents objectes de l'espai.⁴¹

Miralda també va col·laborar amb Benet Rossell a l'acció *París, la Cumparsita* (1972), on l'artista es passejava per París portant una escultura d'un soldat de fibra de vidre i de mida natural. L'acció la va enregistrar Benet Rossell i no es va arribar a projectar fins l'any 1975, en una exposició realitzada a la Galeria Noire.

Miralda no renega dels espais oficials, als quals acudeix sempre i quan pugui dur a terme la seva activitat de forma lúdica i lliure. No obstant, es va interessar per intervenir en espais no convencionals, a priori allunyats de la producció artística, tal i com succeïa a l'acció *Situació-Color* (1976), a partir d'un encàrrec de Josep Juñol, i en que va intervenir en l'espai interior d'una casa dissenyada per Josep Lluís Sert a Barcelona. En aquest interior, Miralda, juntament amb Xifra, van dur a terme diferents accions

⁴¹ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 123-126.

relacionades amb els rituals de la visita i la figura de l'amfitrió.⁴² D'aquesta manera doncs Miralda seguia treballant amb la relació de la seva obra amb el públic, aspecte fonamental de la seva producció artística, i que es desenvolupa en tota la seva dimensió en les seves diferents accions.

Jordi Cerdà

Jordi Cerdà (Barcelona, 1949) va iniciar el seu treball com a artista objectual al 1972, treballant els anys anteriors com a cineasta, pràctica que no abandonarà i que serà fonamental en el desenvolupament de la seva trajectòria artística.

I ja des d'un bon començament, al 1974, va començar a utilitzar l'acció com a procés de treball en algunes de les seves primerenques obres, com els objectes de la sèrie *Contactes* (1974), on realitzarà un treball vinculat a l'art corporal i d'acció.

Cerdà s'interessarà per l'acció com a dispositiu que li permet rellegir el Dadaïsme, idea que desenvoluparà sobretot en els seus treball de foto-accions, com la que va presentar al 1973 a l'Escola Eina dins de la mostra *Tramesa Postal*, on Cerdà va exhibir una fotografia del seu rostre amb cinta adhesiva a la boca i les orelles.

L'any següent, va anar més enllà, realitzant una acció en que va romandre en silenci durant vint minuts a l'inici d'una conferència al Col·legi Major Lleridà de Barcelona. Seguint aquesta mateixa idea vinculada a la incomunicació, al 1976 va presentar durant la Setmana de Cine Súper-8 de Barcelona una acció on enlloc de projectar la pel·lícula corresponent a la programació del festival, l'artista va romandre de peu, davant de la pantalla blanca, amb un ventall a la mà.

Posteriorment, al 1977, l'artista va presentar *Performance / Reflexió* a la Sala Tres de Sabadell, formada per diferents obres on relacionava els conceptes de *Body-art*, llenguatge i acció corporal.

Algunes de les següents accions més destacades de l'artista seran *El que em passa pel cap* (1980) (Fig. 9), on Cerdà va col·locar damunt del seu cap diferents objectes com ara

⁴² TEJEDA, Isabel, *Miralda: De gustibus non disputandum*, Museo nacional centro de Arte Reina Sofia: La Fábrica, Madrid, 2010, p. 73.

la Torre de Pisa o un guant, i *Roues de bicyclette / Marcel Duchamp 2* (1979), on l'artista feia rodar el cèlebre *ready-made* de Duchamp.⁴³

Àngels Ribé

Àngels Ribé (Barcelona, 1943) va treballar amb l'art d'acció sobretot entre els anys 1973 i 1977, moment en que l'artista va establir-se als Estats Units. Aquestes accions es basaran en vivències, records i interpretacions personals del seu entorn més immediat, realitzant un treball de conducció de l'experiència sensible de l'espectador a través de l'acció.⁴⁴

En un primer moment, Ribé es va interessar per la instal·lació-acció, procés que si bé no abandonarà, si que relacionarà més endavant amb la seva presència i el seu cos físic. En aquest sentit, és significativa una de les seves primeres accions, *Ombra-Corda* (1972), on l'artista creava un angle amb l'ajuda d'una corda unida al seu cos, a través de la seva figura, l'ombra i la corda. En relació amb aquest projecte, Àngels Ribé va realitzar l'any següent *Three Points* (1973) (Fig. 10), on amb l'ajuda altra vegada d'una corda traçava diferents triangles a partir de la posició del seu cos.

Així, a través d'aquestes accions veiem un gran interès per la geometria que l'artista combinarà amb la física del seu cos i la relació-interacció d'aquest amb la resta d'elements de la naturalesa i la quotidianitat. Així, a *Performance Mà / Sang* (1973), l'artista proposava una observació de la gravetat i la sang, en que Ribé aixecava una mà i baixava l'altre, canviant-les de posició quan la mà baixada patia i s'inflava pels efectes de la gravetat.

Al llarg de la seva estància a Chicago durant els anys 1972 i 1973 Àngels Ribé va realitzar diferents accions entre les quals trobem: *Perception of the Cardinality of Chicago* (1974), *Video-performances* (1974), *Real-Real / Real-False* (1974) i *Stimulus / Reaction* (1974). A *Perception of the Cardinality of Chicago* (1974), presentada a la N.A.M.E. Gallery, l'artista buscava coincidències entre representació i lloc delimitant els punts cardinals a l'intersecció de carrers on es trobava la galeria.

⁴³ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 137-139.

⁴⁴ PICAZO, Gloria, *Estudios sobre performance*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993, p. 274.

A *Real-Real / Real-False* (1974), l'artista gravava i emetia en temps real una conversa telefònica per, tot seguit, reproduir-la quan aquesta havia finalitzat. A *Stimulus / Reaction Ribé* va proposar una acció similar, tot i que en aquesta ocasió hi intervenia una tórtora, el cant de la qual es gravava i es reproduïa tot seguit perquè aquesta es sentís a si mateixa.⁴⁵

Després de Chicago, Àngels Ribé va passar per Nova York, on va seguir interessant-se per l'art d'acció amb propostes com *Work is the effort against resistance* (1976), on una càmera damunt d'una moto gravava a l'artista corrent per una autopista sense tràfic.

L'any següent va organitzar una sèrie d'accions englobades sota el títol *Works to be destroyed* (1977) que van tenir lloc a la West Side Highway, on va convocar a diferents *performers* per a que exhibissin algun dels seus treballs. Ribé hi va presentar l'acció *Counting my fingers* (1977) (Fig. 11), on es contava els dits repetidament, recitant la frase "Quan acabi me n'aniré" cada vegada que algú se li acostava.

Durant aquests últims anys de la seva estada americana, Ribé va començar a preocupar-se pel seu retorn a Catalunya, idea que trobem en obres com *Can't go home* (1977). Així, aquest any tornarà a Barcelona, on seguirà interessant-se per la relació entre l'acció i el seu entorn, tot i que desenvoluparà una trajectòria que la portarà cap a altres territoris a explorar.⁴⁶

Francesc Torres

Francesc Torres (1948, Barcelona) es preocuparà per l'acció durant un breu període de temps que situem entre els anys 1974 i 1975, en el qual Torres desenvoluparà un treball interessat pel comportament, l'experiència de la infància, l'adolescència, l'identitat i l'alliberació dels rituals socials i culturals que l'artista té en els seus primers anys d'existència. A més a més, l'obra de Torres presenta una forta càrrega històrica, hereva del seu passat biogràfic, marcat per la Guerra Civil, així com haver format part d'una família republicana.

⁴⁵ RIBÉ, Àngels, *En el laberint: Àngels Ribé 1969-1984*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 21-22.

⁴⁶ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 129-133.

Torres va viatjar als Estats Units, per on passarà per les ciutats de Chicago i Nova York, espais on realitzarà les accions que tindran lloc entre 1974 i 1975 i que va iniciar amb *Image's Identity* (1974), acció on segons les paraules del mateix artista:

Pretendía estimular los patrones de identificación sociológica de la audiencia a través de la disociación de mi propia identidad respecto de mi imagen. Antes de abrir las puertas de la galería al público, me coloqué junto a la pared completamente cubierto por una sabana blanca con la excepción de la boca, visible a través de un pequeño orificio. La gente fue llegando y acomodándose. Tras solicitar su atención, les proporcioné mis datos personales: nombre lugar de nacimiento, orígenes sociales y políticos, etc. [...] Una vez que mi identidad quedó establecida a través de esa información verbal y hube aclarado el propósito de la performance (induciendo a la audiencia a que construyera mentalmente una imagen visual), me despojé de la sábana revelando la imagen real correspondiente a la información previamente suministrada. La confrontación quedaba así completada.⁴⁷

L'acció va finalitzar amb l'artista preguntant als diferents assistents si la seva previsió es corresponia amb l'aparença final, la qual cosa en gairebé cap cas succeïa.

La següent acció que Torres va realitzar als Estats Units s'anomenava *An Attempt to Descondition Myself* (1974), on l'artista s'embriagava bevent-se dos ampolles de vi, registrant sonorament els últims trenta minuts de l'acció, en que Torres mostrava un comportament primitiu.

Totes aquestes accions estaven estretament lligades amb l'estudi del comportament humà, concepte que Torres desenvolupa en el seu treball com a conseqüència del seu interès per l'Antropologia. En aquest sentit, Torres va seguir treballant amb accions com *I'm Looking at You From Behind* (1974), *Mental Dirt is Not as Easy to Clean Up as Bodily Dirt* (1974) o *Almost like Sleeping* (1975), totes elles partint dels conceptes de percepció per tal de posicionar-se contra les estructures del poder polític, religiós i familiar.⁴⁸

Al 1975 Francesc Torres va realitzar una de les seves accions més significatives, la qual tancaria aquesta prolífica etapa d'acció ubicada a Amèrica. A *Under the Kitchen Table*

⁴⁷ TORRES, Francesc, *Francesc Torres: La cabeza del dragón*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madris, 1991, p. 56.

⁴⁸ PARCERISAS, Pilar, *op. cit.*, p. 128.

(1975) (Fig. 12), acció privada enregistrada en vídeo, l'artista es situava sota la taula de casa seva, espai que percebia com l'interior d'una catedral.

Més endavant Torres encara duria a terme alguna altra acció, tot i que sense una continuïtat tal i com trobàvem entre els anys 1974 i 1975. Així, cal destacar el treball *The Fantasy of a Continious Erection is the Stone that Phallocratic Behavior Trips Over* (1977), realitzat a la West Side Highway de Nova York, i en la que l'artista s'assentava dins d'una zona en forma de vagina per tot seguit realitzar un forat amb l'ajuda d'una maça a l'espai entre les seves dues cames. Just després, l'artista va cremar una maqueta a escala del Hindenburg.

Com molt bé apunta Pilar Parcerisas, Francesc Torres va ser un artista que en el seu treball amb l'acció mai va "desfer-se de la vessant històrica o antropològica del comportament humà, individual (referit sempre a l'artista) o col·lectiu"⁴⁹, idea que defineix perfectament el seu treball en aquest moment.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 128.

Anys 80

Al anys vuitanta l'art d'acció viu un moment de consolidació, sobretot a nivell acadèmic i institucional. Ara bé, la producció baixarà considerablement en aquest tipus de propostes, que sovint ja no trobaran el seu espai. El museu o la sala d'art passarà a ser el nou espai d'exhibició de l'art d'acció, i es dissoldrà el contingut espontani i transgressor que havia caracteritzat l'acció durant la dècada dels setanta.

Les polítiques culturals del país van patir un important canvi de rumb a partir del triomf del Partit Socialista Obrer Espanyol (PSOE) l'any 1982. A partir d'aquest moment, i sota la presidència de Felipe González, la creació artística va gaudir de més possibilitats, gràcies a l'obertura de nous centres culturals i la promoció de nous centres de producció que fomentessin el treball de joves artistes. Tot plegat doncs anava en busca de la creació de noves generacions d'artistes, en un moment de consolidació d'aquelles artistes que havien sorgit durant la transició democràtica espanyola.

Al 1982 el Partit Socialista Obrer Espanyol (PSOE) guanyava les eleccions espanyoles, iniciant un nou govern presidit per Felipe González que s'estendria al llarg d'aquests anys, i que va marcar un canvi de rumb en les polítiques culturals del país. Això va afectar a la producció artística, la qual, si bé gaudia d'unes millors condicions i una infraestructura més gran on es possibilitava la creació, aquesta va perdre progressivament la radicalització que havia marcat els primers anys dels anys setanta. Així, l'art d'acció ja no era una mostra de crítica institucional, sinó que va passar a ser un mitjà artístic més, a partir del qual explorar noves vies de desenvolupament dels interessos culturals i artístics.

En aquest moment també cal destacar l'aparició i consolidació d'importants grups de teatre al carrer com ara Comediantos o La Fura dels Baus, els quals entendran l'espai públic com un lloc amb el qual interactuar amb la col·laboració del públic. Aquest element de participació serà fonamental i recollirà bona part de l'art d'acció que s'havia dut a terme al nostre territori. El teatre doncs s'aproparà a l'art d'acció, a la vegada que l'intercanvi també es produirà inversament, aspecte representat per destacades figures del teatre i l'acció com ara Albert Vidal.

Albert Vidal

Albert Vidal (Barcelona, 1946) va començar estudiant econòmiques per, de sobte, deixar-ho tot i marxar a Màlaga, on va entrar d'aprenent a la Companyia de Doña Angeles Rubio Arguelles, el Teatre Ara, experiència a partir de la qual Vidal va entrar en contacte amb el món del teatre, estudiant més endavant mim a Barcelona. També estudiaria a l'Escola Lecoq de París i esdevindria professor de l'escola del Piccolo Teatro de Milan, espai en el qual Vidal va començar a organitzar les seves primeres accions col·lectives amb els seus alumnes.

Acabarà marxant d'aquesta escola per viatjar a diferents indrets (Itàlia, França, Índia, Grècia) a la recerca de nous coneixements que li permetessin aprofundir en el seu estudi del cos, el mim i el gest. Tot plegat, començarà a donar els seus fruits a les seves primeres accions, com *L'home de fang i l'autòmat* (1980), la qual va tenir lloc a la Galeria 13 de Barcelona, i en la qual el mateix Vidal es movia fascinat per l'autòmat, caient a terra com mort quan aquest s'aturava.

En aquests primers anys d'activitat artística la mort serà un tema fonamental en accions com la de *L'home de fang i l'autòmat*, i també es desenvoluparà en d'altres com *Dansa per un moment de silenci* (1981) o *Enterrament* (1982) (Fig. 13), aquesta última realitzada a Vic i acompanyada del següent anunci al diari La Vanguardia:

Dissabte, 13 de març, a les 5 de la tarda, a Vic:

ENTERRAMENT D'ALBERT VIDAL

Actes:

A les 17 h. Vetlla del cos

A les 18h. Seguici fúnebre

L'acte començarà al palau Modernista de la Casa Masferrer Plaça de Dom Miquel de Clariana, VIC.

Pel fet d'ésser una actuació teatral, la cerimònia està oberta a tothom.⁵⁰

⁵⁰ GARCIA FERRER, J.M., *Albert Vidal: 1968-85*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1985, p. 93.

En aquesta acció Albert Vidal simulava el seu enterrament introduint-se dins d'un taüt i reproduint fidelment tota la litúrgia pròpia d'un acte funerari.

Un any després, Albert Vidal va dur a terme una de les accions més destacades de la seva carrera, ja que va ser en bona mesura la responsable de donar-lo a conèixer a un públic més majoritari del que tenia fins aleshores. En aquesta acció, anomenada *L'home urbà* (1983) (Fig. 14), estrenada al Festival Internacional de Teatre de Sitges, Vidal es situava dins d'una gàbia, vestit amb americana i barret, i duent un paraigües a la mà. Aquesta acció va durar quaranta hores, en les quals Albert Vidal dormia, menjava i passejava com qualsevol home urbà, observat per tots els espectadors de l'esdeveniment, els quals podien gaudir de l'acció darrere de la gàbia, com si el personatge que interpretava Vidal hagués esdevingut un altre animal més del zoològic.

Arran d'aquesta acció, Vidal en va plantejar una altre al cap de dos anys, a la Sala Metrònom de Barcelona, anomenada *Antropologia de l'Home Urbà* (1985), on va col·locar alguns dels objectes que formaven part de l'acció per la sala, estirant-se el propi artista enmig d'aquests. A la mateixa sala va presentar també l'acció *Kinesis* (1985), en la qual l'artista es situava entre dues fotografies on es veia Albert Vidal amb una mínima diferència en el gest. L'artista, durant trenta minuts, anava canviant la posició del seu braç, ara imitant la fotografia de la dreta, ara la de l'esquerre.⁵¹

Durant la segona meitat de la dècada dels vuitanta Vidal va seguir duent a terme accions, les quals entendrà com un mecanisme teatral que li possibilitarà dur a terme un personatge esquivant les restriccions formals del teatre convencional. Així, va dur a terme altres accions com ara *Cosmogonia de l'Home Urbà* (1985) o *El venedor de gelats* (1986) on Vidal seguia buscant un punt de trobada entre l'acció artística i l'escenificació alliberada de tota convenció teatral.

La Fura dels Baus

La Fura dels Baus és un col·lectiu fundat l'any 1979 per Marcel·lí Antúnez Roca, Carlus Padrissa i Pere Tantinyà, als quals s'hi van acabar afegint Pep Gatell, Jordi Arús, Àlex Ollé, Jürgen Müller, Miki Espuma i Hansel Cereza. El grup va treballar com un

⁵¹ *Ibid*, p. 42-46.

col·lectiu durant la dècada dels vuitanta, moment en el qual realitzaran la trilogia formada per *Accions* (1983), *Suz o Suz* (1985) i *Tier Mon* (1987) en la qual es desenvoluparà un llenguatge dramàtic inèdit, el qual mirarà tant cap a l'art d'acció com cap al teatre de carrer.

Així, el paper de la Fura dels Baus serà fonamental alhora d'establir una proposta alliberada de tota convenció teatral o artística, amb una voluntat marcadament transgressora, la qual va quedar fixada en el *Manifiesto Canalla* que el grup va presentar al moment de la seva formació:

- No es un fenómeno social, no es un grupo, no es un colectivo político, no es un círculo de amistades afines, no es una asociación pro-alguna causa.
- Es una organización delictiva dentro del panorama actual del arte.
- Es el resultado de una simbiosis de diez elementos bien diferenciados y peculiares que se favorecen en su desarrollo.
- Se aproxima más a la definición de fauna que al modelo ciudadano.
- Es una simbiosis de conductas y reglas y sin trayectorias preconcebidas. Funciona como un engranaje mecánico y genera actividad por pura necesidad y empatía.
- No pretende nada del pasado, no aprende de las fuentes tradicionales y no le gusta el folklore prefabricado y moderno.
- Produce espectáculos mediante constantes interferencias entre sí de intuición más investigación.
- Experimenta en vivo. Cada acción representa en ejercicio práctico una actuación agresiva contra la pasividad del espectador, una intervención del impacto para alterar la relación de éste y el espectáculo.⁵²

Tal i com proposa Mercè Saumell a la publicació *La Fura dels Baus 1979-2004*, el grup "ha estat sempre un col·lectiu creatiu pioner que ha sintonitzat amb el seu temps, i que de vegades ha resultat premonitori respecte als mites que configuren la nostra societat. Ningú com ells, fins i tot a escala internacional, ha sabut espectacularitzar l'entorn mediàtic i audiovisual actual, convertint l'experiència no verbal en posada en escena."⁵³ Aquest plantejament el trobem sobretot en els seus primers tres grans espectacles, els quals naixeran després d'uns inicis de la companyia en que es relacionaran molt amb el

⁵² TORRE, Albert de, *La Fura dels Baus*, Alter Pirene, Barcelona, 1992, p. 93-94.

⁵³ SAUMELL, Mercè, *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004, p. 13.

teatre el carrer. No obstant, també tindran una primera relació amb l'art conceptual i el *happening*, duent a terme exposicions on es perseguia la idea d'entendre l'espai expositiu com un *happening* obert a la llibertat creativa dels seus artistes.⁵⁴

A *Accions* (1983) (Fig. 15) La Fura del Baus buscava treballar amb el públic, amb la seva reacció. Van proposar un seguit d'accions (dos actors vestits amb americana i corbata destrueixen un cotxe, un home pintat de blanc avança calçat amb coturns, els dos actors i l'home de blanc pinten amb el seu cos una gran lona blanca, ...) a partir de les quals els trets plàstics i els taumatúrgics es fonien en una atmosfera apocalíptica creada a partir de materials de drapaire reciclats.

A *Suz o Suz* (1985) (Fig. 16) el plantejament era similar, tot i que amb una voluntat més festiva, treballant aquesta vegada amb viscères i líquids, a través d'una proposta molt ritualística i rítmica. El conjunt d'accions aquí presentaven una més gran unitat, amb un plantejament d'obra d'art total que culminaria en l'última proposta d'aquesta primera etapa, *Tier Mon* (1988), on l'artesanía inicial dels primers artefactes de la Fura dels Baus donava pas a una associació amb la informàtica. El to de la proposta era molt més pessimista que en les obres anteriors, amb un llenguatge que havia guanyat en complexitat, però que no havia perdut de vista la seva voluntat transgressora i accionista que definiria aquest primer moment de la companyia. Més endavant La Fura dels Baus seguiria treballant amb aquests llenguatges a camí entre l'art d'acció i la representació teatral, tot i que cada cop més els espectacles de la companyia tindrien lloc en espais marcadament teatrals, allunyant-se de l'acció essencialment artística.⁵⁵

⁵⁴ TORRE, Albert de, *op. cit.*, p. 30..

⁵⁵ FONTDEVILA, Santi, *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004, p. 90-91.

Anys 90

Els anys noranta a Catalunya van estar marcats per un esdeveniment fonamental, els Jocs Olímpics de Barcelona 92, els quals van suposar un punt d'inflexió en les dinàmiques culturals del país. Els Jocs Olímpics van suposar la internacionalització de la ciutat de Barcelona, la qual cosa va comportar la necessitat d'equipar la ciutat amb nous equipaments culturals, els quals van anar encapçalats per la creació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) l'any 1995, mostra de la regeneració cultural a Barcelona durant els anys noranta així com de la planificació d'una nova xarxa de producció i exhibició d'art contemporani a Catalunya capitanejada pel museu barceloní.

La institucionalització de les pràctiques artístiques que ja s'havia iniciat durant els anys vuitanta va continuar durant aquesta dècada, incrementant-se el paper del MACBA des de la seva creació com a institució reguladora de les pràctiques contemporànies a Catalunya, paper que sempre ha estat molt qüestionat ja que des del moment de la creació del museu ha estat un paper que mai ha exercit amb la claredat i lògica que des de la producció artística se li reclama.

La dimensió turística tant de les marques "Barcelona" com "Catalunya", totes dues àmpliament promocionades arran de la celebració dels Jocs Olímpics, esdevindran un reclam per a molts artistes estrangers, així com per als mateixos artistes de la ciutat, que tindran la necessitat de protestar contra la perversió turística de la ciutat a través de l'art. A més a més, durant els anys noranta el desenvolupament de les noves tecnologies de comunicació (TIC) trobaran en casos com el de Marcel·lí Antúnez la seva translació en el camp de l'art, així com en d'altres artistes dels quals ja hem parlat com ara Antoni Muntadas, el qual veurà en Internet i la xarxa de comunicacions una oportunitat per a desenvolupar el concepte d'arxiu i posar-lo a l'abast d'una societat de masses globalitzada.

Marcel·lí Antúnez

Marcel·lí Antúnez Roca (Moià, 1959) va llicenciar-se en Belles Arts en el mateix moment en que va fundar La Fura dels Baus i va participar en els primers espectacles de

la companyia, la qual va abandonar l'any 1990, iniciant una nova trajectòria que primer el portaria a formar part del grup Los Rinos, per després acabar desenvolupant una carrera artística en solitari sota el nom de Marcel·lí Antúnez Roca, la qual té el seu moment d'arrencada en l'acció *Epizoo* (1994) (Fig. 17).

Durant el treball amb La Fura dels Baus, Marcel·lí Antúnez va desenvolupar el que ell anomenaria Teoria dels àmbits, a través de les quals creava l'estructura d'una acció. Així, aquest element va ser fonamental en la gestació d'*Epizoo*, en la qual però l'artista treballaria amb el software, part essencial de l'acció, i que acabaria sent el punt de partida de la Sistematúrgia (dramatúrgia dels sistemes computacionals), present en les seves posteriors accions.

A *Epizoo* l'artista s'introduïa dins d'un exosquelet mecànic, el qual permetia gràcies a l'informàtica que el públic interactués amb l'artista, establint-se una relació lúdica entre aquest i el públic, a la vegada que la interacció es mostrava de dos maneres: una física, a través de l'exoesquelet, i una gràfica, a través de les projeccions.

Dos anys després, a *Reggio Emilia* (Itàlia) Marcel·lí Antúnez va dur a terme una nova acció, *Satèl·lits Obscens* (1996-1997), en la qual l'artista va treballar amb altres persones mitjançant tallers que van concloure en la gestació d'un seguit d'escenes sobre el somni, els tocaments, l'iniciació i el sacrifici. Tot plegat va ser només un laboratori de creació per a la que seria la seva següent gran acció, *Afàsia* (1998) (Fig. 18).

En aquesta nova proposta, Marcel·lí Antúnez fugia del text i la paraula per centrar tota l'atenció en la interacció de l'artista amb els sistemes computacionals, en aquest cas presents a escena en forma d'instruments manipulats pel *performer* mitjançant un *dreskeleton*, una interfície exoesquelètica de metall. Tot plegat en una acció que plantejava una certa dramatúrgia, narrant les aventures d'Ulisses (a qui encarnava Marcel·lí) a l'*Odissea* d'Homer. Acció, música i projeccions s'unien en un tot que plantejava una nova relació entre l'home i la màquina, relació radicalment oposada a la que es donava a *Epizoo*.⁵⁶

Marcel·lí Antúnez seguiria desenvolupant l'acció a través de noves propostes escenificades com *Hipermembrana*, on es relacionava amb un altre actor en escena i on

⁵⁶ ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí, *L'accionisme, en els límits de l'art contemporani*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014, p. 88-96.

va treballar a partir del mite del Minotaure. El seu plantejament, com ja succeïa en els primers espectacles de La Fura dels Baus, es trobava camí de l'escenificació teatral i l'art d'acció, i és en aquest creuament de camins que és possible una proposta artística d'aquestes característiques, entesa com el resultat de la interrelació de les diferents disciplines artístiques.

L'Art d'acció avui (2000 - 2014)

L'art d'acció sovint ha esdevingut durant les dècades anteriors un acte de rebel·lió dels artistes contra la institucionalització de la producció artística. Així, l'art d'acció possibilita fugir de la necessitat dictada pel mercat de crear objectes artístics amb els quals després comerciar. Això ha situat l'acció moltes vegades com una dinàmica de treball oposada a les normes del mercat i la institució artística.

A partir dels anys vuitanta, i sobretot al llarg dels noranta, les pràctiques d'acció van trobar-se dins d'un procés d'institucionalització per part dels museus i centres d'art de Catalunya, els quals van entendre que aquest tipus d'art havia d'entrar dins del terreny de les institucions, tot i que això al final va acabar comportant la progressiva destrucció d'allò que va fer emergir l'acció al nostre territori: el seu caràcter contestatari i la voluntat d'esdevenir un art alliberat de tota convenció.

Avui es busquen doncs noves vies de finançament per a les pràctiques d'acció, per a que aquestes es puguin desenvolupar, i per a que el públic pugui seguir gaudint d'aquest tipus d'art de la mateixa manera que gaudeix de la resta de manifestacions artístiques contemporànies. En aquests sentit, Joan Casellas⁵⁷ fa algunes reflexions sobre el finançament econòmic de l'art d'acció avui:

Para prosperar, cualquier actividad necesita ser remunerada. La remuneración por realizar un trabajo es el resultado de un acuerdo entre el que produce el trabajo y quien se beneficia de él. Nuestra sociedad muestra un alto interés por el arte contemporáneo a través de multitud de museos, fundaciones, centros de arte y galerías, carreras universitarias relacionadas y todo tipo de publicaciones afines. Sin embargo, frecuentemente a los artistas se nos intenta aplicar la técnica Tom Sawyer según la cual el propio artista financia en parte o totalmente la actividad que realiza bajo dos supuestos: a) que más que trabajar se "divierte" y b) que en todo caso invierte sobre una potencial promoción de su obra. Es una situación de oferta y demanda pero también de actitud entre quienes regulan y canalizan esa oferta y demanda que -en el caso de los

⁵⁷ Joan Casellas és *performer* i fotògraf, a la vegada que ha estat el creador i principal gestor de l'Arxiu Aire, dedicat a l'art d'acció. També és director del festival La Muga Caula, on s'hi presenten diferents accions.

programas de acción- solemos ser los propios artistas desdoblados en gestores de esos eventos.⁵⁸

En moments de crisi com el que ens trobem ara pot l'acció tenir una oportunitat per desenvolupar-se, en tant en quant resulta un "producte" barat per a les institucions. Ara bé, ens trobem davant d'un tipus d'obra amb la qual no es pot comerciar, i que per tant té una difícil cabuda en circuits artístics comercials com els de les galeries. La supervivència de l'acció doncs recau en el paper dels festivals que s'organitzen arreu del territori, com succeeix amb La Muga Caula⁵⁹, festival que cada any mostra el treball d'alguns artistes catalans i internacionals que treballen amb l'acció.

Joan Casellas, al qual hem entrevistat en motiu d'aquest treball, ens ha aportat algunes altres reflexions entorn a la situació de l'art d'acció les quals es troben recollides en l'entrevista de l'Annex documental. Per altra banda, l'art d'acció avui compta amb un espai molt important per a la seva legitimació que és l'Arxiu Aire, també sota la responsabilitat i la iniciativa de Joan Casellas.

Arxiu Aire

L'Arxiu Aire és el principal arxiu sobre art d'acció de Catalunya i tot l'estat espanyol. Va ser creat per l'artista i *performer* Joan Casellas l'any 1992 fruit de la seva afició a la fotografia i la seva assistència a nombroses festivals d'acció, en els quals fotografiava el treball dels artistes assistents.

Es tracta d'un arxiu que aplega per una banda un recull de llibres, assaigs, catàlegs i publicacions sobre l'art d'acció que s'hagin escrit a arreu del món, amb especial èmfasi en els teòrics espanyols que han tractat aquest àmbit. Per altra banda l'arxiu el formen el conjunt de negatius fotogràfics que Joan Casellas ha realitzat des de el 1992 fins avui. Ell mateix ens explica com s'organitza tot aquest material fotogràfic:

Algunes capses estan agrupades per anys. I cada any fèiem aproximadament uns cinquanta negatius. I jo si busco alguna cosa i en sé l'any, he de navegar per aquí

⁵⁸ CASELLAS, Joan, *Châmalles: VIII Xornadas de Arte de Acción*, Universidade de Vigo, Vigo, 2011, p. 118-120.

⁵⁹ La Muga Caula, neologisme format per les paraules Muga (nom de riu i "frontera" en basc) i Caula (calenta) és un festival d'art d'acció que va néixer l'any 2005 gràcies a la iniciativa del *performer* Joan Casellas i que es celebra anualment des de aleshores a Les Escaules (Alt Empordà).

(l'Arxiu). Aleshores, jo hi tinc aquí una llum i miro els arxius, i vaig mirant. A vegades a la fulla posa la data, més o menys. En moltes no hi posa la data perquè en el moment vaig pensar, ja me'n recordaré. Però han passat deu anys i mira. De fet tinc una carpeta de negatius que són d'anys que no sé quins són i que he de buscar per context de quan són. Hi ha doncs un cert desordre, però esclar, també hi ha un esforç alhora de fer unes fotos i ordenar-les. Hi han algunes carpetes que estan més ben ordenades, ja que cada vegada que he fet una exposició he intentat fer un esforç per ordenar el material.⁶⁰

L'Arxiu ha col·laborat amb algunes institucions culturals (Institut del Teatre, MACBA) en diferents ocasions aportant el material fotogràfic en la confecció d'exposicions així com en diverses publicacions que han requerit les fotografies realitzades per Joan Casellas.

No compta amb cap tipus de subvenció pública ni privada, així com cap institució cultural del país ha mostrat un veritable interès per apropiarse del material i posar-lo al servei de les institucions públiques i per tant, de tots els ciutadans.

⁶⁰ CASELLAS, Joan, *Entrevista a Joan Casellas* (Annex documental), p. 52.

CONCLUSIONS

Aquest recorregut per l'art d'acció a Catalunya ens ha permès apropar-nos a diferents estils i disciplines que han conviscut al llarg de la segona meitat del s. XX, generant tot un seguit d'obres, testimonis d'un moment en que a Catalunya tot estava per fer, i per tant calia confeccionar un nou teixit artístic i cultural que deixés enrere tot allò anterior. L'acció va contribuir a la construcció de tot aquest nou sistema cultural, format per nous espais d'exhibició on aquesta hi tingués cabuda.

Tot plegat ens ha permès realitzar una retrospectiva d'alguns dels moments artístics més interessants d'aquests darrers anys, posant l'accent en l'acció, una pràctica que posteriorment sovint no ha estat prou ben considerada per les institucions culturals, les quals han entès aquest tipus de pràctiques artístiques com el resultat de l'experimentació per part d'alguns artistes arran de les motivacions artístiques d'un estil en concret, o en el millor dels casos, com un apèndix d'una disciplina ja plenament configurada.

Nosaltres entenem el fet artístic de l'acció com un punt en el qual aturar-nos per tal de conèixer el que artísticament succeïa en un moment determinat a partir d'una pràctica que abraça tots els estils, formats i disciplines possibles. D'aquesta manera, el recorregut que hem realitzat al llarg del treball a través de les pràctiques d'acció dutes a terme pels diferents artistes desglossats esdevé una mirada vers alguns moments essencials de la història de l'art més recent del nostre territori, a la vegada que ens permet entendre millor els canvis socials, artístics i culturals que es van produir al llarg de les diferents dècades de la segona meitat del s. XX a Catalunya.

Tot plegat culmina en l'art dels nostres dies, que no és altra cosa que el resultat de tot allò que com a societat hem estat capaços de dur a terme, i l'art d'acció és una mostra d'aquest aprenentatge constant i continu que s'ha produït al nostre territori, anant més enllà de les fronteres geogràfiques, estenent-se per arreu i influenciant a multitud d'altres artistes i col·lectius que han compartit uns interessos similars.

Ens sobta molt veure les enormes dificultats que una recopilació de l'art d'acció com és l'Arxiu Aire afronta alhora d'estructurar una documentació d'aquesta disciplina al nostre territori. I resulta preocupant el desinterès de les institucions públiques del nostre país (Generalitat de Catalunya, Museu d'Art Contemporani de Barcelona) vers aquest tipus de pràctiques, les quals han sobreviscut i segueixen avui sobrevivint gràcies a la

iniciativa dels mateixos artistes que les duen a terme. Resulta doncs molt necessari que els historiadors de l'art ens interessem per l'acció, que li atorguem visibilitat, entenent que es tracta d'una de les manifestacions més destacades de l'art realitzat a Catalunya durant aquests darrers anys. Aquest treball doncs busca aglutinar alguns dels artistes més destacats que han treballat amb l'acció al nostre territori per carregar de sentit la presència d'aquesta disciplina.

El nostre recorregut per l'art d'acció a Catalunya ens ha fet aturar-nos especialment en la dècada dels setanta, moment en que a Catalunya l'art d'acció va mostrar uns resultats més prolífics. Això succeeix en un període clau en la història d'Espanya i de Catalunya, marcat per la transició espanyola i la instauració de la democràcia. És doncs en un moment de profunds canvis quan l'acció pren tot el seu sentit polític, en quant a manifestació contestatària i sovint anti-institucional, la qual cosa farà que molts artistes espanyols i catalans vegin en l'acció un vehicle molt convenient per tal de mostrar les seves actituds i ideologies artístiques.

No obstant l'art d'acció, que té el seu moment culminant durant aquesta dècada, es segueix duent a terme durant els anys posteriors, arribant fins als nostres dies, i adaptant-se a les necessitats de cada moment. Les pràctiques d'acció però pateixen l'efecte d'una progressiva institucionalització que les acabarà privant sovint del seu contingut contestatari.

Observem també una certa problemàtica entorn a la conceptualització de l'art d'acció, el qual comparteix sovint aspectes propis d'altres disciplines com ara la música, el teatre o la dansa. Al llarg del treball hem pogut observar com els diferents artistes catalans s'han interessat per l'acció des de punts de vista molt diferents. A això li hem d'afegir la impossibilitat de definir amb precisió els orígens d'un tipus de pràctiques que abracen diferents disciplines para-teatrals, les qual a més a més, no sempre s'han associat estrictament amb l'art. En aquest sentit, la popularització del terme *happening* arran de l'activitat accionista duta a terme per Allan Kaprow com un terme estrictament artístic va fer que alguns artistes catalans utilitzessin aquest concepte alhora de definir aquests productes artístics que des d'aquí defensem com a art d'acció, entenent aquest últim concepte com a molt més ampli i plural. La publicació de *Happening de happenings y todo es happening* (1978) arran del I Congrés Internacional de Happening celebrat l'any 1976 a Granollers certifica la utilització d'aquest terme al nostre territori.

Per altra banda, al llarg del recorregut hem pogut observar diverses connexions entre l'art d'acció i l'espectacle teatral, dues disciplines molt properes, però que persegueixen objectius diferents. La relació entre totes dues va propiciar l'aparició d'artistes com Marcel·lí Antúnez o Albert Vidal i grups com La Fura dels Baus, tots ells defensant una proposta plural i en un context d'interrelacions artístiques. El seu treball doncs sintetitza aspectes teatrals amb d'altres propis de l'art d'acció, possibilitant lectures diferents que tant poden provenir d'un camp com de l'altre, però que aquí entenem que mai han d'estar enfrontades, essent necessària una lectura que reculli tots aquests punts de vista per tal de comprendre un conjunt de propostes que guanyen en complexitat conceptual i que sens dubte tenen el seu nucli essencial en l'acció.

Finalment hem de destacar el testimoni de Joan Casellas, el qual hem entrevistat per a aquest treball, i que ens ha aportat un nou punt de vista fonamental alhora d'entendre la situació de l'art d'acció avui. La seva entrevista, que es troba adjuntada en l'annex documental del treball, permet fer aflorar noves reflexions, crítiques i debats que enriqueixen el recorregut que hem realitzat per l'accionisme a Catalunya, el qual segueix obert a noves lectures i futures ampliacions.

ANNEX DOCUMENTAL

Entrevista a Joan Casellas

Joan Casellas és artista i fotògraf. Va néixer a la localitat de Teià (Barcelona) el 24 de maig de 1960. Als catorze anys va entrar a estudiar a l'Escola La Massana de Barcelona i al 1976, juntament amb altres amics estudiants, crea el grup Dada ataca de nou, amb el qual du a terme les seves primeres accions, molt influenciades per destacades personalitats artístiques de l'història de l'art com Duchamp o Joan Brossa. Més endavant funda el Club 7 (1996-98) i continua la seva trajectòria com a *performer* i artista conceptuals en grups com La Red Arte (1995-98) o el Kabaret Obert (2002-08). A més a més, és un dels creadors i organitzadors del festival d'art d'acció *La Muga Caula* (2005-2014) i és responsable de l'Arxiu Aire (1992-2014), un dels arxius més importants d'art d'acció a Catalunya i Espanya. Hem conversat amb ell al seu estudi a Teià, cor de l'arxiu (27-05-2014).

Ens trobem a l'Arxiu Aire. En que consisteix aquest arxiu?

L'Arxiu Aire és com una mena d'alter ego per a mi, però l'Arxiu Aire, com a cosa funcional, és el Arxiu de *performance*, començant al 1992. Aquí hi ha un problema però: jo no sóc arxivista. Jo sóc una persona que ha tingut la circumstància de que en aquell moment podia fer aquella foto. Jo estava allà i era ara o mai. Jo feia la foto, que era un primer pas, un pas imprescindible i immodificable. Jo feia la foto en aquell moment o no la feia. Un cop doncs tens aquest material el segon pas era revelar el negatiu de la foto i després, si hi havia l'ocasió, donar-li a l'artista, o fer un article i publicar-ho, o més endavant, si hi havia l'ocasió, fer una bona ampliació per a una exposició. Aquesta era la funció. Però clar, el sistema arxivístic de guardar tot plegat adequadament bé, això és molt complicat i per tant ho he anat aprenent.

Així doncs, l'Arxiu Aire no es troba digitalitzat? Totes les fotografies són analògiques?

Està digitalitzada alguna petita part de l'arxiu. Per exemple, els negatius del 2000 estan com Déu vol. Més o menys va posant el que és. Es clar, l'Arxiu Aire té barrejada la meua vida personal amb la vida del que és pròpiament l'arxiu. Un fotògraf de premsa, si venia per casualitat i li interessava aquell artista podia fer un carret sencer solament per

a ell. Trenta-sis fotos de les quals després el diari n'escollí una. Jo no. Jo anava allà i deia, mira, avui faran una *performance* la Nieves i el Lluís Alabern, dos col·legues meus. Els hi feia quatre fotos a cadascun i ja en tenia prou. Feia doncs vuit fotos i encara me'n quedaven vint-i-vuit més. Aleshores, jo el dia següent me n'anava a Terrassa on no se qui feia no se que, i feia sis fotos més. En un carret doncs poden haver tres llocs diferents, fins i tot ciutats diferents. A vegades pot haver-hi Montpel·lier pel matí, Barcelona per la tarda i a l'endemà Madrid, tot en el mateix carret. És a dir, on un fotògraf professional faria deu carrets jo en feia un. Aleshores, el que realment és substancial a l'Arxiu Aire no és la quantitat de negatius que hi ha, sinó la quantitat d'artistes i accions que hi estan documentades.

Algunes capses estan agrupades per anys. I cada any fèiem aproximadament uns cinquanta negatius. I jo si busco alguna cosa i en sé l'any, he de navegar per aquí (l'Arxiu). Aleshores, jo hi tinc aquí una llum i miro els arxius, i vaig mirant. A vegades a la fulla posa la data, més o menys. En moltes no hi posa la data perquè en el moment vaig pensar, ja me'n recordaré. Però han passat deu anys i mira. De fet tinc una carpeta de negatius que són d'anys que no sé quins són i que he de buscar per context de quan són. Hi ha doncs un cert desordre, però esclar, també hi ha un esforç alhora de fer unes fotos i ordenar-les. Hi han algunes carpetes que estan més ben ordenades, ja que cada vegada que he fet una exposició he intentat fer un esforç per ordenar el material.

Suposo que hi ha un moment en que te n'adones que allò que estàs recopilant ho has de començar a documentar, no?

A veure, jo l'acció la documento per amistat, com si diguéssim. Jo faig fotos perquè són els meus amics, és la meua vida. Aleshores vaig començar a fer fotos no en un sentit pedagògic o de difusió sinó personal. Quan el Joan Bages em proposa fer una exposició a l'Institut del Teatre, al 1996, és quan jo prenc consciència de que tinc un material que pot tenir un ús pedagògic o de difusió. Per exemple, que és el primer que em passa quan he de fer l'exposició? Primer dic que sí. Després dic, hostia! Sí a que? Perquè es clar, jo tinc el meu ego de fotògraf i dic, ostres, jo soc un bon fotògraf. Aleshores a l'exposició busco mostrar que sóc un bon fotògraf. Però clar, és una exposició d'art d'acció a Catalunya. I a més a més tinc un altre problema, i és que a mi m'interessa exposar uns artistes que també són els protagonistes de l'exposició. Aleshores, vull parlar dels artistes que m'interessen més, i aquí apareix un primer problema que és que aquests

artistes han dut a terme un treball poc espectacular, per tant poc visual, a vegades molt avorrit fotogràficament. Moltes vegades és un home que està dempeus i ja està, aleshores quina foto en pots fer d'allò? No és algú que es talli les venes o es despulli. Això doncs em crea un primer problema. Si faig una selecció pensant estrictament en la gent que m'interessa assumint el paper com d'un promotor, decidint per exemple quins són els vint millors artistes de *performance* de Catalunya segons jo. Això és un poder, petit, però és un poder. Per tant, si agafo aquest paper és una cosa, però si dic, no, jo sóc un bon fotògraf i el que vull mostrar és que sóc un bon fotògraf. Aleshores és una altra decisió. S'ha de buscar doncs l'equilibri entre totes dues coses, que sempre és una tensió que mai ha desaparegut.

Però sobretot al final acaba desenvolupant en una voluntat documental.

Sí. El que passa que de vegades la solució que he acabat prenent és que la foto pot ser molt avorrida però pot estar molt ben feta. A una cosa molt estàtica procures buscar un enquadrament particular. Llavors, també entres en la subjectivitat, és a dir, estàs parlant de l'artista que a tu t'interessa, però descobreixes que la teva mirada de fotògraf, tot donant a la proposta un dinamisme que potser aquesta no té, hi acaba afegint alguna cosa que aquesta no té.

La fotografia sempre implica una mirada. És molt difícil aconseguir un registre objectiu d'allò que s'està fotografiant.

Exacte. Però tot això em porta a un seguit de reflexions que continuen. La subjectivitat no existeix i la imparcialitat tampoc.

L'arxiu Aire és doncs un arxiu que parteix de la teva mirada?

Exacte. És un arxiu que parteix de la meua mirada, dels meus interessos com a fotògraf, com a col·lega dels artistes... Ja quan prenc plena consciència de l'arxiu, procuro fotografiar tot allò que algú presenti com a acció, encara que a mi no m'ho sembli. És a dir, si un actor diu: faré una *performance* a qualsevol local de Barcelona. Si ho diu, jo si puc, hi vaig i ho documento. Aquest individu ho presenta com a acció, encara que jo pensi que no ho és. I en això també hi ha un interès estratègic, o hi havia, perquè en el moment en que jo començo a fer això l'acció interessa a molt poca gent, o a ningú. Llavors, jo comprenc que per promocionar allò que jo estic fent i allò que està fent la gent amb qui jo em relaciono, el meu grup, he de ser més ampli, he de promocionar el

context complet. Si jo obro la porta a tot el context de *performance*, o d'allò que es presenta com a *performance* encara que jo pensi que no ho és, dono més força al meu projecte, i dins d'aquesta força, jo sempre prioritzaré, per una cosa natural, la gent que m'interessa més, com ara la Nieves Correa, que és una de les més amigues i és una de les artistes que considero més interessants, i que per tant és la *number one* a l'Arxiu Aire. La Nieves, o el Lluís Alabern, o l' Oscar Vidal Escasso, o la Marta Domínguez... Hi ha una sèrie de gent, que poden ser uns trenta o quaranta, que són el nucli de l'Arxiu Aire. Són els que jo potencio més perquè són els meus col·legues. I jo em faig amic d'aquell amb qui crec que hi ha un diàleg que ens permet desenvolupar unes idees comunes. Aleshores, és amistat, però també és afinitat.

Llavors l'Arxiu Aire és també el resultat del teu treball com a *performer*? Va més enllà de la documentació i esdevé també una línia del teu treball?

Si, si. Per exemple, per poder datar tots els negatius he d'anar als arxius del meu currículum. En uns arxivadors hi han totes les coses en les que jo he participat. Si hi ha una postal, està aquí. Si hi ha un programa de mà, està aquí. Si hi ha un cartell i és gran està en una altra carpeta. Però qualsevol suport en paper que hagi estat editat per difondre una activitat artística en la que jo he participat està aquí. Per tant, com els negatius i les carpetes estan relacionats, per trobar una data has d'anar d'un lloc a l'altre. També és veritat que en la mesura que jo agafo consciència de que jo sóc un documentalista i que tinc un arxiu, encara que el 80% d'esdeveniments documentats són actes en els que jo participo d'alguna manera ja sigui com artista d'acció, conferenciant o el que sigui, també hi ha una part de lloc que he anat a veure el que hi havia. A vegades viatjo a França, a Alemanya, a Espanya fàcilment, a veure un festival. És a dir, jo m'assabento de que hi ha un festival a León, i jo me n'hi vaig allà. Això ho he fet molt, perquè m'agrada i és també un viatge "estupendo", però també per una altra cosa, i és que jo també organitzo festivals, aleshores jo per exemple mai convido a cap artista que no hagi vist treballar. A mi ni els dossiers ni els currículums em serveixen. Els rebo i em va bé veure'ls. Un dossier, un currículum o una web em poden animar a anar a veure'l, però jo mai prendré la decisió sobre un format de paper o digital. Jo vaig a veure l'artista i no solament un cop. Com a mínim l'he de veure dos cops, i anar a sopar amb ell o amb el grup, perquè vull veure com és com a persona també. És una cosa extra-artística, però que és molt important. Aleshores, quan vaig a un festival no només hi vaig a documentar, sinó que també hi vaig a conèixer gent nova. Tot plegat doncs es va

retroalimentant. Tot i així, la majoria d'esdeveniments documentats són esdeveniments en els que jo participo.

Després però hi ha una altra cosa. Quan tu vas a un festival et donen el programa de mà i dius, ostres que bé. Però després potser publiquen un catàleg. I tots els catàlegs els tinc en un altre espai, que tot i que es petit, crec que ningú més ho té.

Tot el que hi ha en aquest espai (l'Arxiu) són catàlegs només?

Són catàlegs, programes de mà i assaigs. Aquí hi ha publicat tot el que s'ha publicat a l'estat espanyol sobre *performance*. Ara, tot? No! Ara, com a molt poc hi ha el 70%. A més a més, d'aquest 70% hi ha allò més introbable i rar. Per exemple, *Casos de Estudio*, que és una revista que es va quedar en un sol número i que a la primera part té un diccionari de la *performance* a Espanya, això és molt difícil de trobar. Però encara hi ha coses més rares, com per exemple la revista *Corpologia*, en la que jo participo. La majoria de catàlegs que es troben aquí tenen articles meus. De *Corpologia* només se n'editen cinquanta números, i és un grup obert, en el que hi participo. Ens trobem un cop cada mes i fem unes *performances* dividint-nos el temps. Llavors, cada trobada té la seva revista i cada artista que hi ha participat selecciona les fotos que hi apareixen i envia un text. És una revista molt interessant.

Tot allò que és institucional segur que ho té el MACBA. Però tot allò que és més independent i marginal es troba aquí recopilat. Quan vaig a un festival, no només faig la foto i em quedo el programa de mà si me'n donen, sinó que si hi ha catàleg el compro. A vegades me'l regalen, però sinó el compro.

El Circulo de Bellas Artes, en un moment de vaques grasses, l'any 1996, va produir i editar un projecte de la Magda Pol i el Jaime Allaire, que és un dels membres del grup Torreznos, que ara és un grup amb molt d'èxit ja que van estar a la Biennal de Venècia. Aleshores van fer una cosa realment impressionant. Van aconseguir convèncer els del Circulo de Bellas Artes de fer un festival en que hi haguessin tots els artistes d'Espanya que fessin *performance*. Però tots vol dir, des del Joan Brossa fins a l'Eduard Escoffet, que en aquell moment tenia 16 anys i potser havia fet dos *performances*. Tots. I va durar un més sencer. A més a més, ens pagaven el viatge, ens pagaven l'hotel i ens pagaven la feina. Aleshores, es va fer una publicació paral·lela que volia catalogar totes les accions fetes a Espanya des del 1985 fins al 1995. Hi han algunes llacunes, però tots els artistes

hi van contactar, van enviar les seves publicacions... Aquí doncs hi ha una guia exhaustiva de tota la gent que feia coses d'acció al llarg d'aquesta dècada. Qui vulgui doncs fer-se una idea del que ha passat en aquest país sobre *performance* ha de llegir-se això amb el diccionari de *performance*. No té que anar al MACBA. Ha de llegir-se això. Aleshores sabrà el que s'ha fet aquí.

Tots els artistes contemporanis dels darrers cinquanta anys han fet alguna cosa de *performance*, o que es podria valorar com a procés *performatiu*. I si tu vols saber que ha estat en tot aquest "rollo" no pots anar per la via institucional. És molt fàcil. Has d'anar a Internet i començar a buscar. No vagis a la galeria, no vagis al museu.

La *performance* potser està maltractada o marginada a nivell institucional?

Marginada. A les galeries no els hi interessa per una qüestió que potser els hi és més legítima. Ells comercien amb l'art i si els *performers* no fan objectes no tenen cap guany. Això llavors és legítim. Pot ser "cutre", però és legítim. Llavors, la institució, que és pública i viu del diner públic, hauria de tenir la voluntat de conèixer tot allò comercial i no comercial. Saber el que s'ha fet. I la institució ha marginat la *performance* a consciència. Perquè? Potser per varies raons. Primer perquè encara que són públiques, s'alimenten de la xarxa de comissaris que estan vinculats amb galeries i compren obres d'art. Les galeries d'art que hi ha a Espanya viuen gràcies a les compres que fan els museus d'art contemporani que hi ha a Espanya, i que són més de cent. Ara potser ja no, però fa vint anys les galeries més importants venien directament als museus d'art contemporani espanyols. Però es clar, bravo per les galeries, però els museus potser que pensin d'una altra manera, no? Això per un cantó. En segon lloc perquè no saben com manegar-ho. És millor tractar amb un objecte, que crea menys problemes que un *performer*.

Hi ha tot un debat sobre la terminologia utilitzada al voltant de tota aquesta activitat artística. Termes com *performance* o acció s'han utilitzat sovint entenent-se que són conceptes diferents. Quina és la teva opinió al respecte?

Hi ha tot un debat. Hi ha gent que opina que *performance* és una cosa i que acció n'és una altra. Jo personalment sóc dels que opinió que és la mateixa cosa, essent una paraula que projecta un pensament.

Quan diem art estem parlant del context de les Arts Plàstiques, perquè l'arquitectura és art, però quan tu busques el concepte arquitectura en un arxiu surt a la secció d'arquitectura. La poesia també és art, però tampoc surt a la secció d'art. Art des del segle XVIII vol dir arts plàstiques, i de fet, l'art tal i com l'entenem ara neix del concepte Belles Arts. Hi va haver un debat entre les Arts Mecàniques i les Arts Lliberals. Les Arts Mecàniques eren tot allò que es feia a mà. Velázquez i un sabater eren iguals, socialment. I les Arts Lliberals eren les arts de la ment: l'arquitectura, la poesia, la filosofia, les matemàtiques... Els que no s'embrutaven les mans eren els llestos, i els altres eren els tontos, els "currantes". En el segle XVI hi va començar a haver un debat molt fort, ja que els artistes reivindicaven que per pintar un quadre havien estudiat arquitectura, geometria, anatomia, matemàtiques... Era una lluita de classes. I tot plegat va seguir al llarg dels segles següents i es va acabar amb una solució típica de "ni pa ti ni pa mi". El poder va decidir no fer lliberal al pintor, però va crear les Belles Arts perquè s'hi pogués incloure. I a partir d'aquí, art és allò que té a veure amb les Arts Plàstiques.

I tot això ho explico perquè molta gent diu: Ah! *Performance* vol dir actuació, per tant ve del teatre, ve de la dansa. I no! Per això la Roselee Goldberg fa servir la "coletilla" *Art* en el seu llibre *Performance Art*. És com quan tu dius videoart. I quan tu dius videoart que vols dir? Vols dir que no es un documental de la tele, que és una obra d'art. El context doncs està en les arts plàstiques i no en la televisió. Per això, *Performance Art* no vol dir fer teatre, sinó tot lo contrari. Aquesta dona però acaba amb una tesi dient que la *performance* deriva d'allò escènic. I aquesta tesi és la que ha triomfat. Ara bé, el Richard Martel edita una altra tesi diferent, tot i que d'aquesta se n'editessin poquíssims exemplars al costat de l'obra de Goldberg.

Tornant a l'Arxiu Aire. No has tingut la necessitat de demanar ajuda a algú o alguna institució per tal de seguir fent créixer i ordenar l'arxiu?

A veure, hi ha un índex a l'Arxiu Aire? No. Està tot catalogat? No. Ara, s'han fet vint-i-dos exposicions i hi han més de mil fotos publicades. Llavors, ara el que seria interessant és que aconseguís alguna mena de beca o alguna mena de conveni per tal de que algú ho catalogués. Jo no ho puc catalogar. Jo em torno boig.

Necessita energia nova?

Clar. A mi m'agrada molt l'arxiu, però hi ha moments en que em canso. Tanta feina, que ningú em paga... Aleshores, l'arxiu és la meva presó a vegades també, i això també és un problema.

S'han interessat les institucions per l'Arxiu Aire?

Si i no. Per exemple, al MACBA fa deu anys va arribar una onda, a través de la Gloria Picazo, a la qual li interessava l'Arxiu Aire. Aleshores, jo un dia que me la vaig trobar, i com sóc així, li vaig dir: Oh Gloria, m'han dit que t'interessa el tema de l'Arxiu Aire. Quan vulguis quedem i en parlem, responent-me que si, si, que ja em trucaria. I encara em té que trucar. Després suposo que va tenir problemes, perquè va tenir que marxar del MACBA, però val. Després, fa uns deu anys (allò de la Gloria Picazo va ser abans), en relació a la famosa exposició *Desacuerdos*, van tornar a contactar amb mi. *Desacuerdos* va ser una exposició molt interessant, en la que es plantejava fer una recerca exhaustiva de tot l'art no comercial o alternatiu o fins i tot confrontat a la institució. Tot el que havia passat a l'estat espanyol al llarg dels últims trenta anys i que estava fora de l'art del sistema: el que estava fora de la institució, fora de les galeries... I van fer un projecte molt ambiciós, i aquest projecte deien que volia fer una nova cartografia de l'història de l'art, és a dir, rebuscar per sota les pedres allò que s'havia fet al llarg dels darrers trenta anys encara que no hagués tingut èxit comercial però existís. Val. Molt bé. Impressionant, perquè es va fer una feina brutal. Aleshores, en aquesta investigació fan dues coses. Per una banda, em venen a veure i em diuen -Home, Joan Casellas, tu tens l'Arxiu Aire. Això és sobre *performance*, no? Doncs això té que estar aquí- I es clar, jo molt content. Aleshores van venir aquí i van veure els negatius i tot plegat, i ho van veure tot molt desordenat. I em van dir -saps que, ens deixes tots els negatius i te'ls tornem escanejats-. I jo vaig dir: I ja està? Aquí hi ha vint anys de treball. Potser... podeu pagar alguna cosa, nose. És veritat que jo ho he fet perquè ningú m'ho ha demanat, però ara que sembla que té un interès públic, és el moment en el que jo pugui recuperar una part de la meua feina. Jo dic: sóc un documentalista, he estat vint anys fent aquesta feina i, per tant, busquem la manera de trobar algun tipus de compensació. Llavors em van respondre que no tenien pressupost, i em van dir -Ah, però a tu t'interessa molt estar en el MACBA. I es clar, a mi m'interessa molt ser catedràtic, però amb el sou d'un catedràtic. Estar en el MACBA per a res, doncs no. Perquè aleshores,

què estem fent? En resum, se'n van anar. Després, de totes maneres, per un altre camí, vaig entrar dins del projecte de *Desacuerdos*. I en el Volúm 1 del projecte, molt democràtic, van decidir encarregar trenta-dues investigacions. Ells volien saber el que havia passat en aquests últims trenta anys, i van voler buscar a les persones que en sabien més de cada àmbit i encarregar-los un estudi. Aleshores a mi m'encarreguen l'estudi de la *performance*. Perfecte. I em vaig posar a escriure i fer un estudi de cinquanta pàgines sobre la *performance* a l'estat espanyol. El vaig entregar, me'l van pagar i encara està en el calaix. Dels trenta-dos estudis només n'han publicat tres o quatre. I em van dir però que el meu text es trobava a la web, una web on no hi havia manera de trobar el meu text. A part d'això però, com que jo escric per la premsa, vaig anar a l'exposició i vaig fer una crítica, on vaig remarcar que on apareixien els noms dels investigadors del projecte no hi havia una relació amb allò que havien tractat. Si jo llegeixo Joan Casellas al llibre i tinc simpatia per aquest nom, potser aniré a buscar a la web e que ha fet, però en cas contrari no sabré si m'interessa o no. Com que els hi vaig fer la crítica, a partir del Volum 3 ho van arreglar. Ho van treure, i ja està. És una bona solució. Jo només els hi deia que possessin el títol de l' investigació!

Potser els hi incomodava que apareixessin els títols dels materials investigats i després aquests no es desenvolupessin en els diferents volums.

Exacte. Diries: ostres quanta gent! Però després llegiries i veuries que no. Fins i tot al cap d'un temps també ho van treure de la web, no fos cas que algú ho trobés. Aquesta és doncs la historieta del MACBA, i t'estic parlant de l'exposició més interessant i més atrevida que s'ha fet al MACBA.

La crítica que els hi vas fer a on va aparèixer?

Al *Viejo Topo*. Jo escrivia en aquella època a *Papers d'Art*, que era una revista molt bona però que llegien quatre gats. Però com que *Desacuerdos* era un projecte estatal i a més a més d'art polític, vaig decidir publicar el meu article a una revista d'art polític i d'àmbit estatal. I vaig decidir publicar al *Viejo Topo*, i els hi va sentar com una patada. Però en la crítica en cap moment els insulto ni res.

De totes maneres però encara van tornar a trucar-me. Fa uns anys em truquen i em diuen -Home, saps que estem fent? L'ordenació del material de l'Esther Ferrer. I sabem que tu tens moltes fotos de l'Esther Ferrer- Tot això en un correu electrònic, on a més a més

deien que si feia falta pagar alguna copia que la pagaven. Jo els hi vaig respondre el correu dient-lis que si el que m'estaven dient era que si feia falta fer una copia d'una fotografia al Fotoprix per ampliar-la em pagarien el euro amb vint cèntims o que de què estàvem parlant. Jo tinc moltes fotos d'Esther Ferrer, és veritat, perquè som amics i sempre que puc la vaig a veure. I com que som amics, jo totes les fotos que li faig li passo a ella. Per tant, ella les té, i els hi vaig dir que segurament ja les tindrien perquè l'Esther Ferrer els hi deuria haver passat. Ara, també els hi vaig dir que potser algunes de la primera època potser no eren de prou bona qualitat, i que seria un bon moment de posar-s'hi seriosament i digitalitzar-les totes bé. Però es clar, els hi demanava que em paguessin la feina de fer-ho. Si hi estic tres mesos, doncs pagueu-me un sou de tres mesos. I no em van contestar, i ni em contestaran. I d'això ja fa gairebé dos anys. Clar, si la seva voluntat és que els hi regali... Quan jo em mori, el meu nebot potser s'ho regala, però jo no, perquè és la meva feina. El meu nebot, com que no sabrà que fer amb tot això, potser decidirà donar-ho a un museu, però clar, jo encara espero viure molts anys. La seva actitud és ridícula, perquè després per fer altres coses tenen molts diners.

Potser això passa perquè el MACBA és una institució que no acaba de saber cap a on va?

Bueno, el MACBA i altres institucions...

I no seria positiu que s'acabés constituint algun tipus de col·laboració entre l'Arxiu Aire i el MACBA?

Sí. I a més a més, l'última vegada que vaig tenir una entrevista amb el Manolo Borja, que era director del MACBA i que jo el conec des de l'època de Nova York, abans de que fos director de res, i li vaig comentar aquesta possibilitat, però ell no ho veia. Jo li vaig dir que a l'arxiu es clar que estava parlant de mi, però que també estava parlant d'una generació de més de quaranta artistes, i si això no té un interès públic...

A nivell estatal, existeix algun arxiu similar a aquest?

No. Es clar que no.

Llavors, a una institució com al MACBA no li interessa tenir documentaltzada la *performance*, una de les manifestacions artístiques més significatives dels darrers anys?

Sembla ser que no. Jo he escrit molts articles com a crític, alguns a revistes molt menors, però d'altres en diaris importants com ara La Vanguardia. Informació doncs n'hi ha molta, però o no circula, o no els hi arriba, o ja no ho sé. Perquè al MACBA no li interessa? Mira, ahir vaig enviar un article relacionat amb això, que es publicarà al catàleg d'un festival que es fa a Vigo anomenat *Châmalles X*, i que també és un espai d'assaig. Per al proper número, hi he escrit un article a partir de la següent proposta: Perquè no interessa l'acció?

És ara mateix una gran pregunta, sobretot quan suposadament l'acció ja està plenament legitimada. Suposàvem que ja havíem superat aquesta discussió, no?

Si, però no. El MACBA va fer una exposició anomenada *Un teatre sense teatre*, amb un catàleg fabulós, unes fotografies magnífiques... però la tesi d'aquesta exposició tota l'estona és que l'acció és una derivació del teatre experimental. És molt irritant. I hi ha una entrevista a Jacques Lebel, un dels pares del *happening* a Europa, on tota l'estona intenten que digui que el *happening* en el fons és com un tipus de teatre experimental. Al final acaba com dient que ja està bé! Que potser si un altre crític diu que sí és que sí, però que a ell no li farien dir que el *happening* és una forma de teatre. Aleshores, aquesta exposició va ser una exposició molt important, però a la vegada va ser una "putada". Jo reconec que l'acció pot tenir interferències de la música, el teatre, la dansa i el que tu vulguis. Però a l'acció se li ha de reconèixer que, tot i que convisqui amb altres conceptes barrejats, té una certa especificitat. El MACBA va fer aquesta exposició, i van decidir fer també un cicle de visites guiades, per a les quals van portar a arquitectes (molt bé perquè l'acció és espai, arquitectura), coreògrafs i ballarins (molt bé perquè l'acció és cos), pintors com l'Antoni Llena, i molt altres. Molt bé. Però no van portar a ni un "puto" artista d'acció. Se'ls hi veia el "plumero". El que estaven fent era robar-nos l'espai i fotre'ns fora de casa. Jo en un article els hi vaig dir que, ostres, per a una cosa com aquesta, no podien haver-ho demanat, no se, a l'Esther Ferrer o al Jordi Benito, que encara estava viu? Porta a algú que faci accions! Els seus lapsus els delataven. A ells els hi importava una merda els artistes que fem acció. El panorama sempre és així. Perquè? Doncs no ho sé.

Aquest arxiu però és com un cavall de batalla contra aquest oblit i aquesta marginació.

Home, es clar. Per a mi és un qüestió de supervivència com a membre d'un col·lectiu que som els que vam fer l'Arxiu als anys noranta. I al final és trist que sembli una cosa en contra d'algú. No és una cosa en contra de ningú. Sembla que tot allò d'aquí no val res, perquè quan el MACBA porta un *performer* de fora, veus una quantitat de bibliografia... I es clar, al final la gent jove es pot acabar fent la sensació de que aquí no s'ha fotut res.

Una vegada vaig anar a una conferència, que no diré qui la va fer perquè ara sembla que ha rectificat, on també hi era la Nieves Correa. Ella i jo ens hem trencat les banyes perquè l'acció existeixi, fent publicacions, articles i de tot. I la conferenciant, que no sabia qui érem, naturalment, va deixar anar que a Espanya no havia existit l'acció mai. I t'estic parlant d'una persona que estava allà fent una ponència, en nom d'una universitat, amb un títol al darrere... Llavors, si que estem malament, no? I perquè això? Perquè una persona provinent de la universitat va dir això, a més a més en un festival d'acció? Venia a dir que ara, als 2000's, si que començava realment a haver-hi alguna cosa d'acció a Espanya.

Es clar, qui ha escrit sobre acció als anys noranta a Catalunya i Espanya? Doncs el Nelo Vilar, que és artista d'acció, la Nieves Correa, el Yago Álvarez, jo... els que som part de tot això. Aleshores jo entenc que hi hagi gent que digui es clar, és lo seu, com no n'ha de parlar? Val. Però ho fèiem nosaltres perquè no ho feia ningú més, i hem deixat un rastre teòric que aquí està. Ara, perquè no hi ha hagut cap historiador de l'art que s'hagi dedicat al tema? Potser perquè no és un tema prou rentable acadèmicament, o prou rentable a l'hora de les beques o les tesis. L'única persona que s'hi ha dedicat aquí a Catalunya és la Marta Pol.

Pilar Parcerisas també ha tractat l'acció, tot i que vinculant-la a l'art conceptual.

Es clar. És que l'acció ja s'accepta com una cosa històrica. Allò primer que et diu algú que et vol deslegitimar és que això ja ho va veure a París l'any setanta. De fet a nosaltres ens van posar el nom de Neoconceptuals, però per enfotresse'n, com dient que no fèiem res més que el que feien els conceptuals vint anys enrere.

L'art d'acció ja està reconegut, amb figures com Esther Ferrer o Jordi Benito, però fins als anys setanta. Després ja és tonteria. Aquest és el concepte, i la Parcerisas no crec que canvi d'opinió per això. Que per cert, la Pilar i jo érem molt amics, però després vam deixar de ser-ho perquè em va plagiar uns estudis sobre Marcel Duchamp. Ens coneixíem des de l'any 1979.

Gloria Picazo és una altra historiadora que s'ha interessat per l'art d'acció.

Si, però per exemple, ella s'ha interessat per Duchamp i per algunes coses conceptuals.

No hi ha hagut doncs una singularització de l'art d'acció?

L'art d'acció que s'ha fet a Catalunya no ha interessat a ningú. Al MACBA hi ha demà una roda de premsa on presenten un nou projecte on parlaran altra vegada dels últims trenta anys des de la perspectiva més local i més *underground*. I parlen d'acció, però ni a mi ni a ningú dels que jo sàpiga que hi hem estat ficats ens han cridat per a res. De tant en tant doncs torna el tema. No interessa, i per què? Perquè som provincians i consideren que l'acció que s'ha fet aquí no té importància. I per exemple, la figura més important de l'acció que s'ha fet a Catalunya, que és el Jordi Benito, no ens enganyem. La importància que se li ha donat en els espais institucionals ha estat per les seves instal·lacions, no per les seves accions. Aquestes es mencionen com un fet radical, de joventut. I a l'Àngels Ribé li passa el mateix. I a la Fina Miralles el mateix. Totes les figures importants doncs de l'acció a Catalunya i que ara estan trobant un cert reconeixement és per la seva activitat en la instal·lació o el conceptual. És a dir, si solament haguessin fet acció segurament no serien res. Primer se'ls reconeix perquè van formar part d'un moviment que és el conceptual i que evidentment té importància, i perquè van parlar dels nous mitjans, entre els quals estava l'acció. Però sempre el focus al final és: la instal·lació, el videoart.... Potser les institucions entenen que la instal·lació és una cosa intel·lectual i l'acció és una tonteria.

Una vegada un crític em va dir - Això de l'acció és broma, no? - Home, potser és broma, però llavors ja portem vint anys fent broma. Hi ha doncs un cert classicisme que té a veure amb un cert auretisme de l'art. El Tàpies, que al cel sigui o sigui on vulgui, quan va fer el logo de l'Avui, que és una creu, va estar parlant sobre la creu, el text i no se quantes coses més. I venia a dir que aquella era la seva creu, que no la podia fer qualsevol. I no pel tema fetitxista de que és Tàpies, si no perquè ell sabia fer un gest que

era profundament artístic. I això és d'un classisme i una imbecil·litat impressionant. Clar que la creu de Tàpies no és com la que pots fer tu, però això no la fa ni millor ni pitjor. És diferent. Aleshores, si el Jordi Benito agafa aquesta taula i hi posa Wagner i ho exposa en el MACBA és un objecte, té aura. Però una acció que consisteixi en tirar-se contra una paret i caure és una tonteria. Està bé perquè demostra fins a quin punt era genial l'artista, però el que té realment aura és la taula. És a dir, l'acció en si mateixa sembla que no és res més que un procés o actitud prèvia a la creació de la taula. I el museu en el fons necessita mantenir l'aura, i els artistes que no alimentem precisament aquesta aura doncs, es clar, molestem.

Però al capturar l'acció a través d'imatges o del vídeo no estàs dient que això existeix?

Sí, però el prejudici persisteix.

Potser el museu es pensa que el públic no està preparat per a l'acció.

El museu és una màquina d'aura. Llavors, li molesta que hi hagin coses que puguin qüestionar aquesta aura. Per exemple, una fotocopia del Francesc Torres en el moment en que la va fer no tenia cap aura, però ara aquesta fotocopia dels anys setanta t'asseguro que té molta aura.

I no ens enganyem, el museu busca objectes que tinguin aura, però que també tinguin valor, i el valor va lligat al mercat. I l'acció va contra el mercat.

Es clar. I el mercat no solament consisteix en vendre objectes. Això només és una part. Per exemple, si a Espanya hi han cent museus d'art contemporani, això és un mercat. Hi han cent museus que han de fer una programació anual, que han de fer com a mínim una exposició a l'any, i per tant ja estem parlant de tres-centes exposicions anuals. I aquestes exposicions generen centenars de cicles de conferències, catàlegs... i això és un mercat. És a dir, no cal vendre objectes. I potser ara, en temps de crisi, es tornarà a parlar una miqueta d'acció, perquè al final també és barat. Agafar un Anselm Kiefer, treure'l del magatzem del Poblenou, portar-lo al MACBA, penjar-lo durant un mes i tornar-lo a despenjar pot valdre vint mil euros. Llavors, pels mateixos diners fas un cicle de *performance*. El que vull dir doncs és que potser ara que la cosa està tant magra, això facilita que es torni a fer acció i que es torni a parlar d'aquesta a les institucions. Al 2000 el Centro de Arte Galego va fer un cicle d'acció que es deia *El Arte y su Huella*, que va

estar comissariat per un crític que es diu Sergio Deldesten, que és un israelià d'origen argentí. Aleshores ell va proposar una tesi que consistia en certificar que l'acció té moltes dificultats per relacionar-se amb el museu, però que aquesta deixa rastres que si que poden esdevenir un punt d'encontre entre l'acció i el museu. Una tesi molt senzilla però molt ben trobada. I el centre va dir que perfecte, que ho farien, i que a més a més ho farien cada any, establint un festival internacional d'acció, publicant cada any una publicació amb les reflexions dels artistes, documentació, i una exposició amb les restes. I a mi em van demanar que fes un article sobre els últims anys de *performance* a Espanya. I jo vaig fer l'article, el vaig entregar i me'l van pagar. I que va passar? Doncs el mateix que amb el MACBA uns anys abans: al calaix. Perquè? En aquest cas va ser perquè finalment no hi va haver diners per fer el catàleg, i evidentment el cicle es va acabar i no hi va haver ni número dos ni res. Però al cap d'un mes va aparèixer una superexposició de Marina Abramovich amb un supercatàleg de Marina Abramovich. És a dir, per una individual, d'una figura superfamosa si que hi ha diners per al catàleg. Per una cosa col·lectiva d'estudi i anàlisi no. Que vol dir això? Que el museu actua segons la lògica del mercat defensant individualitats, no treballant temes col·lectius, d'anàlisi, recerca... això no interessa. Interessa la individualitat. Perquè? Doncs perquè el director del Centro de Arte Galego, que es va avançar al MoMA, al Whitney i a no se qui més, pot dir que ha fet una exposició d'Abramovich abans que tots aquests museus. Per tant aquest home potser si que ha demostrat amb aquest catàleg que és un supercomisari, però en canvi si hagués fet el nostre catàleg hauria pensat, mira, aquest quatre "pringats" que fan *performance*, i a mi que? Si tu comisaries a Marina Abramovich, entres dins d'un camí internacional de primera. Si tu fas un catàleg sobre la Nieves Correa, el Joan Casellas i la Esther Ferrer, i comences a parlar sobre *performance* i la fotocòpia... "joder", això no hi ha qui s'ho llegeixi. I això no et porta enlloc com a comisari. Però aquest és el paper d'un comisari? Això està bé per una galeria, que té interessos concrets, però els comisaris dels museus no tindrien que tenir aquests interessos, tindrien que tenir altres interessos, i aquesta és la paradoxa.⁶¹

⁶¹ Com a complement a l'entrevista, s'adjunta un CD-ROM amb un vídeo on Joan Casellas respon tres preguntes més relacionades amb l'art d'acció, l'Arxiu Aire i la seva trajectòria professional.

ANNEX FOTOGRÀFIC



Figura 1 - *Strip-tease número IX* dins de *Deu números de strip-tease* (1966-1967) de Joan Brossa



Figura 2 - *Setze situacions de comunicació total o parcial i de no comunicació* (1973), de Carles Santos

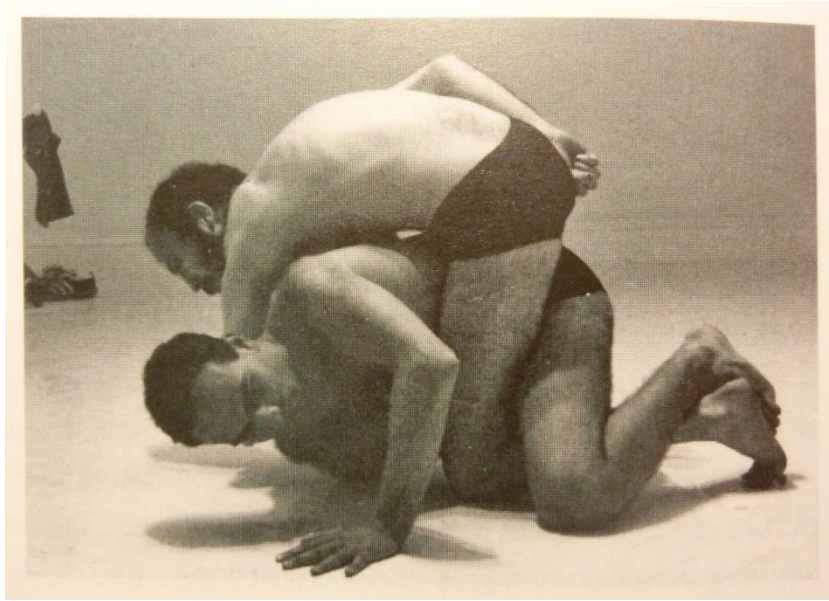


Figura 3 - *Models d'escultura* (1974), de Carles Pazos



Figura 4 - *Accions subsensorials* (1971), d'Antoni Muntadas

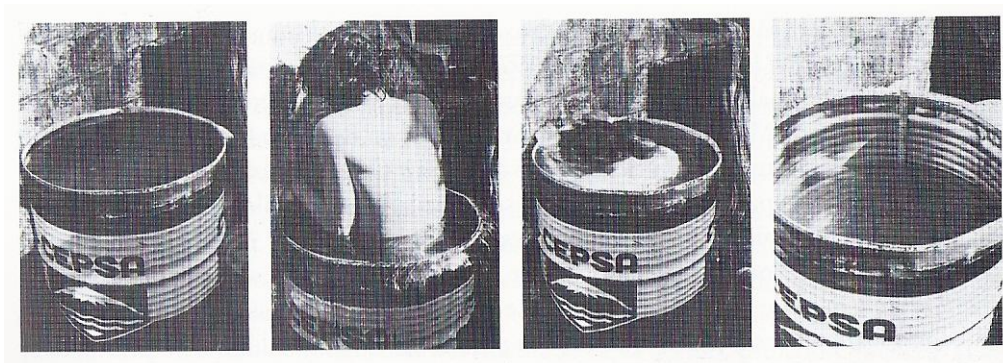


Figura 5 - *Pes i volum del cos* (1973), de Jordi Benito



Figura 6 - *Assaig per a l'òpera Europa* (1982-1984), de Jordi Benito

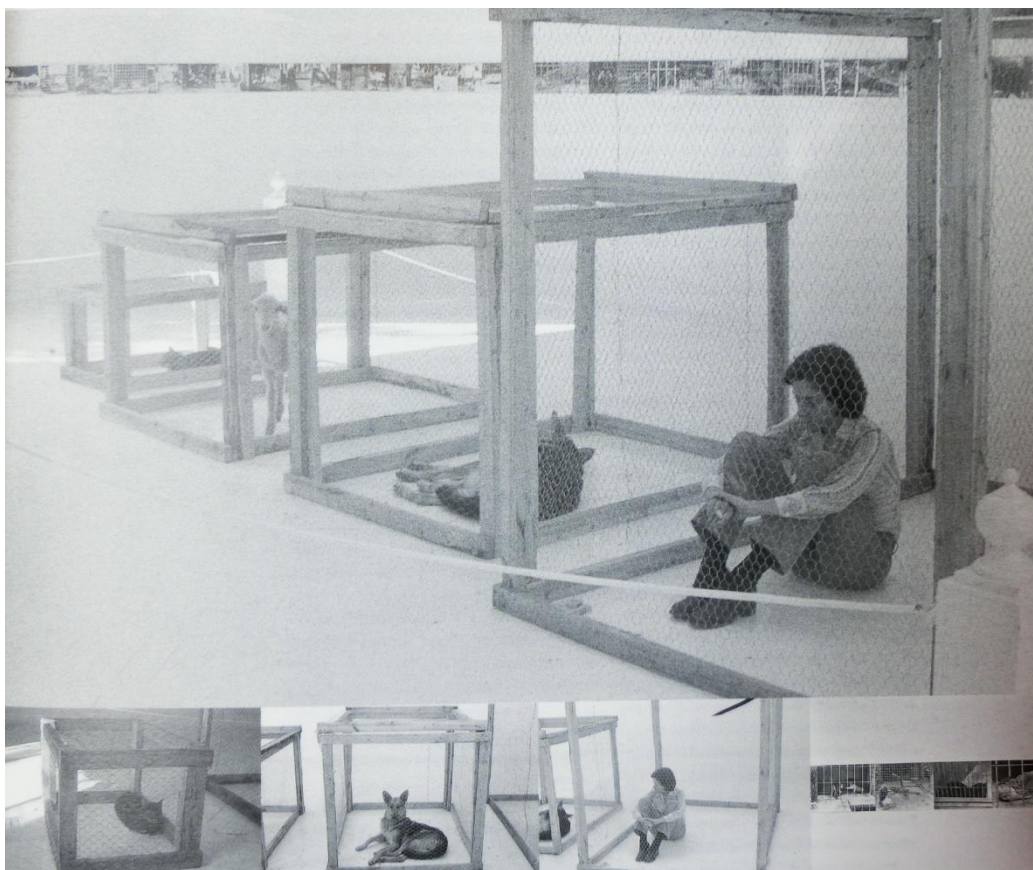


Figura 7 - *Imatges del zoo* (1974), de Fina Miralles

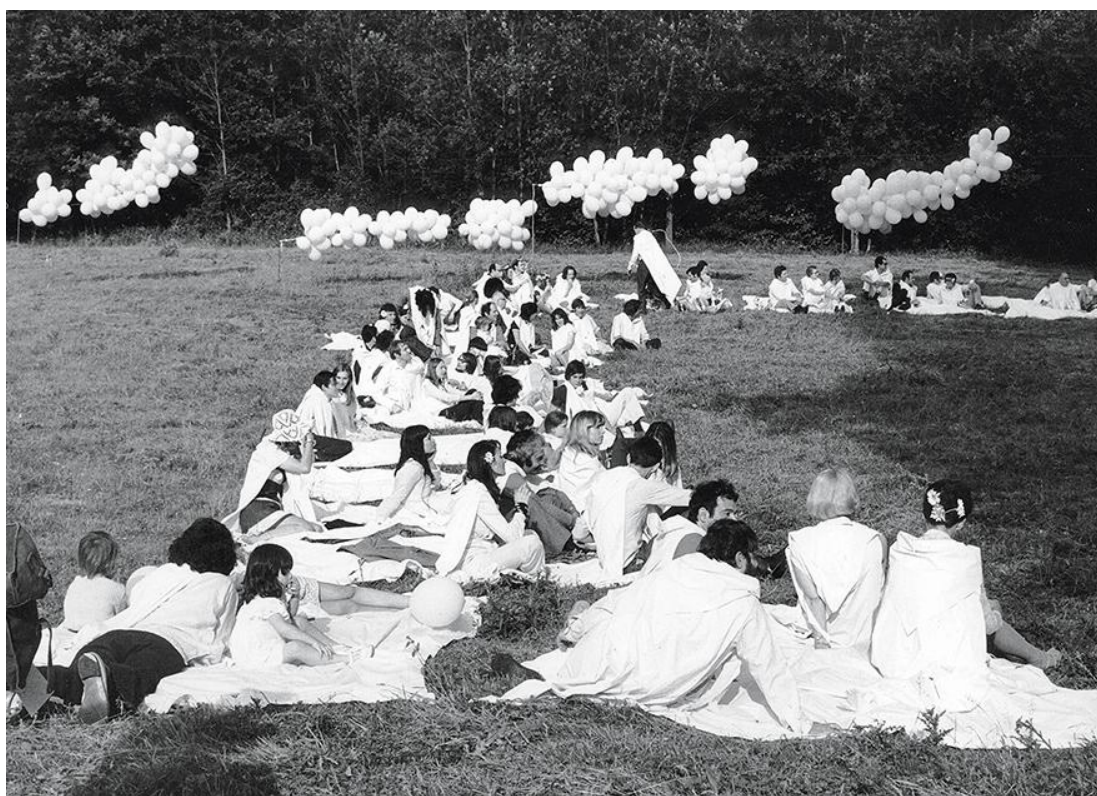


Figura 8 - *Fete en blanc* (1970), d'Antoni Miralda

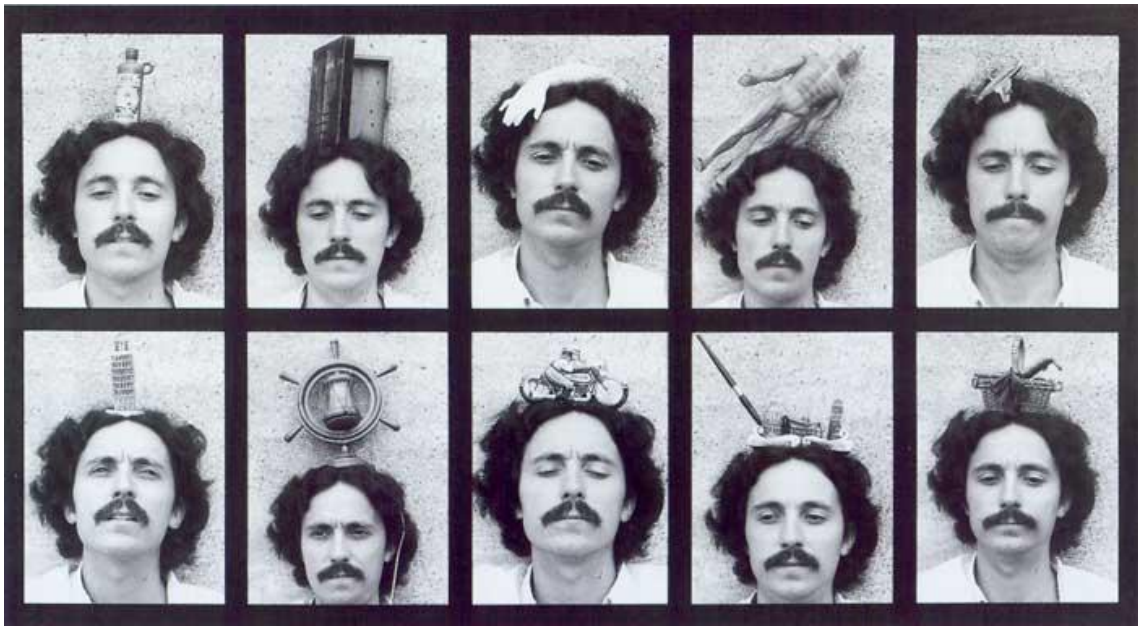


Figura 9 - *Performance / Reflexió* (1977), de Jordi Cerdà



Figura 10 - *Three Points* (1973), d'Àngels Ribé



Figura 11 - *Counting my fingers* (1977), d'Àngels Ribé

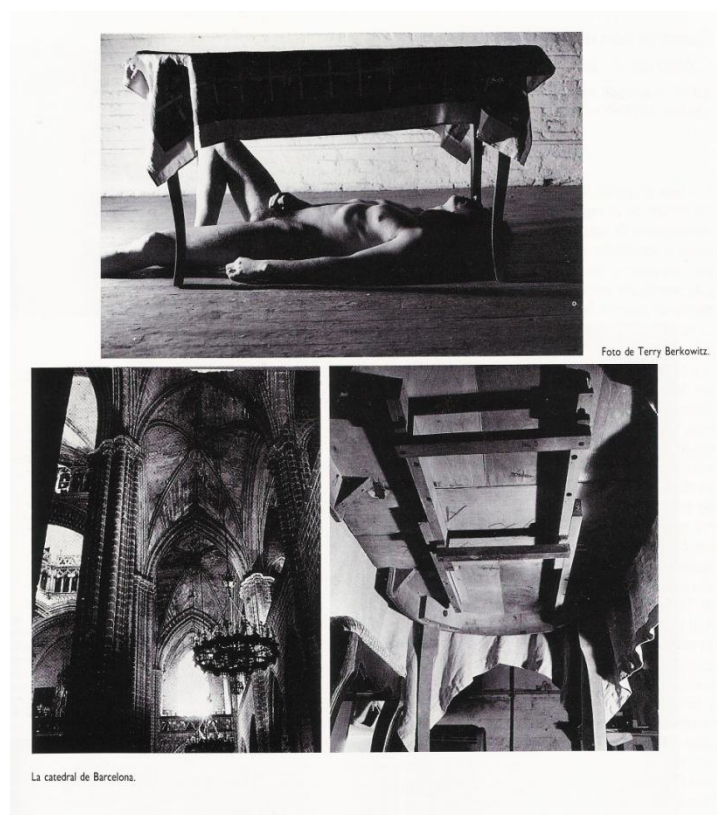


Figura 12 - *Under the Kitchen Table* (1975), de Francesc Torres



L'enterrament, photo-Leopold Samsó

Figura 13 - *Enterrament* (1982), d'Albert Vidal

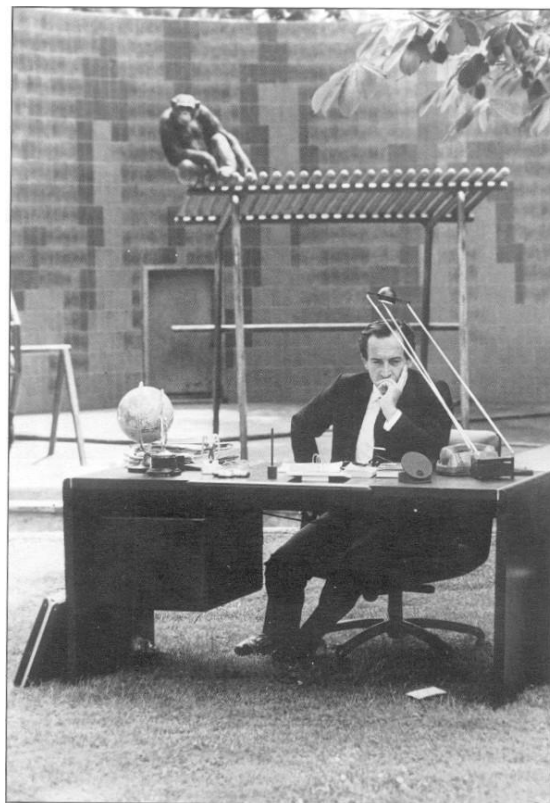


Figura 14 - *L'home urbà* (1983), d'Albert Vidal



Figura 15 - *Accions* (1983), de La Fura dels Baus



Figura 16 - *Suz o Suz* (1985), de La Fura dels Baus



Figura 17 - *Epizoo* (1994), de Marcel·lí Antúnez



Figura 18 - *Afàsia* (1998), de Marcel·lí Antúnez

BIBLIOGRAFIA

- AUSLANDER, Philip, *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London, 1997.
- BATTCOCK, Gregory, *The Art of Performance: A critical anthology*, 1984.
- CARLSON, Marvin, *Performance: Una introducción crítica*, Galaxia, Vigo, 2005. i
- GLUSBERG, Jorge, *El Arte de la Performance*, Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires, 1986.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance art: from futurism to the present*, Thames & Hudson, London, 2011.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*, Destino, Barcelona, 1996.
- MARCHÁN, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid (Alberto Corazón), 1972, 1986.
- MARTEL, Richard, *Arte acción*, Institut Valencià d'Art Modern, valència, 2004.
- MORELL, Joan Illa, *Happening de happenings y todo es happening: documentos y testimonios sobre el I Congreso Internacional de Happening*, Granollers happening, Granollers, 1979.
- PARCERISAS, Pilar, *Barcelona art/zona: de l'avantguarda a les noves estratègies culturals*, Afers, Catarroja, 2008.
- PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo [s] poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007.
- PICAZO, Gloria, *Estudios sobre performance*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993.
- POPPER, Frank, *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989.
- SANDFORD, Mariellen R., *Happenings and Other Acts*, Routledge, London, 1995.
- UTRILLA, Lluís, *Cròniques de l'era conceptual*. Edicions Robrenyo, Barcelona, 1980.
- VERGINE, Lea, *Body Art and Performance. The Body as a Language*, Skira, Milan, 2000.

- VIDAL, Javier, *Nuevas tendencias teatrales: la Performance*, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993.
- WARR, Tracey, *El cuerpo del artista*, Phaidon, London, 2006.

Catàlegs d'exposicions

- *Abències: performances, intervencions, temps intremittents*, Casa de Cultura de Girona, Girona, 1997.
- *Acciones*, Colegio de Arquitectos, Málaga, 1990. MACBA .
- *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- *En l'esperit de fluxus*, Fundació Antòni Tàpies, Barcelona, 1994.
- *Fina Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'art de Sabadell, Sabadell, 2001.
- *Fluxus i fluxfilms: 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.
- *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1992.
- MARTEL, Richard, *Arte acción*, IVAM, València, 2004.
- PARCERISAS, Pilar, *Art per a artistes = Art for artists: Jordi Abelló*, Centre d'Arts Santa Mònica i Centre de Documentació de l'Art Contemporani Alexandre de Cirici, Barcelona, 1999.
- PARCERISAS, Pilar, *Francesc Abad: la paraula i el món*, Espais Centre d'Art Contemporani, Girona, 1998.
- PARCERISAS, Pilar, *MeridiàGranollersanys70: art de concepte i acció*, Museu de Granollers, Granollers, 2010.
- *Un teatre sense teatre*, MACBA i Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, barcelona, 2007.

Conferències

- *Art i acció. Entre la performance i l'objecte, 1949-1979* [Enregistrament sonor].
- *Châmalle: VIII Jornadas de Arte de Acción*, Universidade de Vigo, Vigo, 2011

Monografies d'artistes

- ALONSO, Rodrigo, *Muntadas con-textos: Una antologia crítica*, Simurg, Buenos Aires, 2002.
- ANTÚNEZ, Marcel·lí, *Epifania*, Fundación Telefónica, Madrid, 1999.
- Carles Santos, *Espai d'Art Contemporani de Castelló*, Castelló, 1999.
- Carles Santos: *Visca el piano!*, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, Actar i Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006.
- Carlos Pazos: *no em diguis res*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, Barcelona, 2007.
- Fina Miralles: *de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 2001.
- Francesc Torres: *Da Capo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2008.
- Francesc Torres: *La cabeza del dragón*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madris, 1991.
- *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona, 2004.
- GARCIA FERRER, J.M., *Albert Vidal: 1968-85*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1985.
- *Grup de treball*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999.
- Jordi Benito: *Les portes de linares*, Fundació privada d'art contemporani Tous-De Pedro, Barcelona, 1989.
- LONDON, John, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010.
- Miralda: *De gustibus non disputandum*, Museo nacional centro de Arte Reina Sofia: La Fábrica, Madrid, 2010.
- *Miralda: obres 1965-1995*, Centre Cultural de la Fundació "La Caixa" i IVAM Centro Julio González, Barcelona, 1995.
- MIRALLES, Fina, *Testament Vital*, Edicions de Gràfic Set, Sabadell, 2008.
- MUNTADAS, Antoni, *Des-aparicions*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona 1966.
- PARCERISAS, Pilar, *Fina Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 2001.

- PARCERISAS, Pilar, *Media 2000: Centre d'Art Santa Mònica, abril-juliol 2000*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 2000.
- PLANAS, Eduard, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, 2002.
- QUERALT, R. *Let Me Be Your Teddy Bear y otros sueños*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1982.
- RIBÉ, Àngels, *En el laberint: Àngels Ribé 1969-1984*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2011.
- RUVIRA, Josep, *El caso Santos*, Mà d'obra, València, 1996.
- SALABERT, Pere, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida: Marcel·lí Antúnez Roca: cara y contracara*, CENDEAC, Murcia, 2009.
- TORRE, Albert de, *La Fura dels Baus*, Alter Pirene, Barcelona, 1992.

Enregistrament en vídeo

- *Entrevista a Joan Casellas, fundador de l'Arxiu Aire* [CD-ROM]. Barcelona, 2014.

També disponible a:

<https://www.youtube.com/watch?v=sVoO8wIZz5M&feature=youtu.be>