

mientras cortaba las entradas para un grupo de música heavy metal me he preguntado a mí mismo mirando a la persona que quería entrar ¿pero, éste por qué viene aquí? Sin embargo, en el teatro, ocho de cada diez veces me pregunto ¿pero, éste por qué viene aquí? Porque estaba previsto, porque hay que hacer algo. Lo bonito sería reencontrar las ganas del espectador, ir a ver una obra y dejarse sorprender, encontrar una emoción de tipo artístico. Esto lo tenemos que volver a aprender. Creo que como programadores tenemos una responsabilidad, porque la presión de la eficacia es una enfermedad común. Otra vez no nos libramos de los síntomas de la sociedad en que vivimos. No es fácil moverse en ella pero eso no excluye que podamos intentarlo. Por mi parte, una vez más, no tengo soluciones.

Público: Creo que es más un problema del público y no tanto de la programación o de la búsqueda artística, solemos ser muy pasivos en la vida.

Laurent: Creo que el trabajo de programador tiene también un lado pedagógico. Si leemos por ejemplo una obra, nos puede parecer pesada, pero estudiándola puede que nos parezca estupenda, y entonces, podremos apreciarla y descubrir en ella algo más. Creo que si simplemente enseñamos un espectáculo innovador sin más preparación puede ser un verdadero desastre...



Sangre grande, Blanca Calvo.

'LIVE ART' BRITÁNICO EN LOS NOVENTA: NUEVOS MARCOS, NUEVAS ACCIONES

Lois Keidan

Es un placer estar en Madrid y tener esta oportunidad para conversar sobre las nuevas tendencias del performance británico y de lo que llamamos 'live art'. Esta breve intervención es esencialmente una tentativa de introducir y contextualizar los desarrollos recientes del performance británico y de hablar sobre los tipos de marcos culturales y críticos y de estructuras que han surgido como respuesta a los mismos.

Quienes estamos comprometidos con las prácticas artísticas experimentales en Gran Bretaña estamos viviendo momentos delicados. Por una parte, la vanguardia, o lo que se supone como vanguardia, ha logrado una popularidad y aceptación sin precedentes; los extremos más salvajes de práctica artística radical e interdisciplinar son celebrados en los más altos círculos e incluso el gobierno del Nuevo Laborismo se apropia de ellos. Y no son ya solo la Royal Shakespeare Company o el Royal Ballet los que adornan las escenas internacionales, sino una nueva generación de artistas y 'performer' británicos radicales los que están dejando su marca tanto en casa como en el extranjero. Del mismo modo que se reconoce que Gran Bretaña está ejerciendo una fuerte influencia en el mundo de la moda, en la música y en las artes visuales, también los últimos desarrollos del performance británico están atrayendo la atención y la curiosidad internacionales. Sin embargo, la apropiación por parte de la clase política del arte de vanguardia tiene el riesgo de someterlo a un proceso de profilaxis o al menos de limar sus dientes. No sólo eso, sino que los avances en infraestructuras que abrieron la posibilidad de realizar esta pequeña revolución cultural parecen ahora estar siendo erosionados por aquellos que precisamente no parecen haber entendido su significación primordial. Estas son algunas cuestiones clave sobre las que volveré más tarde cuando hablemos de las necesidades de política cultural y recursos.

Pero primero algo de historia sobre el performance en Gran Bretaña y por qué usamos el término 'live art'. Siendo simplistas, podríamos decir que el 'live art' es el nieto de un matrimonio ilícito entre las artes visuales y el teatro experimental, un descendiente híbrido de las prácticas del 'performance art' de los sesenta y los setenta y de los



Más Distinguidas 97, Pieza Distinguida nº 26, La Ribot.

cambios radicales que se produjeron en el ámbito de los setenta y los ochenta. El 'performance art', como todos sabéis, es una práctica que surgió cuando los artistas visuales escogieron, por muchas razones, rechazar la creación de objetos y el proceso de acomodación del arte y se volvieron hacia ideas de espacio, tiempo, acción y a sus propios cuerpos como principal material o metáfora de su trabajo. El 'performance art' estaba, y está, basado en ideas de concepto, más que de objeto, de fugacidad más que de permanencia e insiste en nociones de presencia, proceso y en una consciencia del contexto. Una lista de artistas afincados en Gran Bretaña que aprovecharon las posibilidades subversivas del 'performance art' en los sesenta y setenta, a menudo en paralelo o en adición a su propio trabajo en artes plásticas, podría incluir a Gilbert & George, Sally Potter, Alastair McLenan, Roland Miller, British Events, Julian Maynard Smith & Station House Opera, Brian Catling, Bruce McLean, David Medalla, Bobby Baker, Rose English, George Wylie, Richard Layzell. Se trata de artistas que situaban su trabajo en galerías, en las calles, en lugares específicos y, desde luego, en acciones y 'happenings'. Su propósito no sólo era coherente con la conmoción contra-cultural de la época, sino también con el mantenimiento de las preguntas formales y conceptuales que habían sido planteadas desde, probablemente, antes de Marcel Duchamp.

En paralelo a estas exploraciones en las fronteras y posibilidades de la práctica de las artes visuales también se habían planteado cuestiones en el ámbito de las formas y lenguajes del teatro. Aquí la jerarquía y las normas tradicionales de la obra -la interacción regulada entre texto, director, escenografía, actores y artificio- fue rechazada en favor de nuevas dinámicas, nuevas experiencias y una re-imaginación radical de lo que el teatro podría ser y de lo que el teatro podría hacer. En Gran Bretaña nuevos creadores teatrales, como The People Show, Pip Simmons, Forkbeard Fantasy, Impact, Lumiere & Son, Ken Campbell, Neil Bartlett, Welfare State y Forces Entertainment realizaron investigaciones innovadoras mediante producciones y eventos originales y a menudo interdisciplinarios que reinventaron la excitación, la tensión y la intimidad del teatro vivo y aportaron cantidad de vocabulario nuevo, de sonido, imagen, movimiento y nueva escritura, a la mezcla. Esta desconstrucción y reconstrucción de las formas teatrales se deshizo de estructuras formales, narrativas lineales, actores que pretendía ser alguien distinto, de la cuarta pared y de la suspensión de la incredulidad del público; estas narrativas extrañas,

seductivas y subversivas eran ejecutadas ante uno y a menudo con uno en tiempo real. Los autores de teatro estaban también reconsiderando, entre otras, cosas, trabajar con la idea de presencia.

En los ochenta y noventa la familia se extendió para abarcar los procesos desarrollados por artistas que trabajaban en los márgenes: performance, oratoria, cine y vídeo experimental, carnaval, instalación, tradiciones no eurocéntricas, punk y cultura de club, desobediencia civil y los lenguajes emergentes de la era digital. En este estanque genético de prácticas y posiciones de finales del siglo veinte, una diversidad de artistas e ideas colisionaron, intercambiaron sus procedimientos y difuminaron sus límites; y durante el proceso se abrió la posibilidad de nuevas formas no restringidas por la convención o tradición precedente. En Gran Bretaña esta amplia cadena de prácticas extrañamente interrelacionadas en el tiempo, que son primariamente de naturaleza conceptual, dirigidas por ideas más que por una referencia a la forma, que existen en tiempo real, que consideran al artista como material o metáfora primaria, que no están restringidas por conceptos de lugar y espacio y que se apoyan en nociones de presencia y proceso, hemos tratado de concretarlas en el término 'live art'. 'Live art' es por tanto esencialmente un útil paraguas que cubre una cadena de posibilidades que puede llegar a extremos como el teatro de Forced Entertainment o el Museo de Tracy Emin o la danza de DV8. 'Live art' definitivamente no es una disciplina artística fijada per se sino una estrategia para impedir la distracción que produce la expectación hacia las disciplinas: ¿es arte? ¿es teatro?, etc. 'Live art' sugiere que estas distinciones no son tan importantes como las ideas que están en juego.

Así que el 'live art' es una amplia iglesia de formas, ideas y contextos y también un espacio envolvente y cambiante para experiencias inmediatas que buscan, y son buscadas por, una nueva generación cada vez más diversa de espectadores. Esta es una generación que quiere que su arte sea provocativo más que decorativo, íntimo más que remoto, honesto más que auténtico, cuestionador más que autoritario. El 'live art' está escribiendo nuevos guiones que están informados por y a su vez informando el paisaje cultural y las agendas personales de una sofisticada, consciente y perspicaz generación más joven de espectadores que probablemente nunca soñarían ir al Teatro Nacional, pero que quieren ser provocados, puestos a prueba, inspirados. Una de las más recientes y energéticas manifestaciones de esto son las colaboraciones por afinidad

que están teniendo lugar en este momento en Gran Bretaña entre el 'live art' y la cultura de club y de las cuales la compañía multimedia Blast Theory fue pionera; los propios artistas a menudo enmarcan su trabajo en formato de club o de 'on-line' directo y los clubs presentan a menudo actividades de 'live art' y acciones en su oferta global. Por otra parte, DJs radicales y artistas de sonido como Scanner, que cortan y funden músicas encontradas con conversaciones y sonidos pirateados de teléfonos móviles y ondas radiofónicas, están poniendo también a prueba los límites del proceso y presentación de la música moderna. Viejos críticos teatrales estrechos de miras pueden haber balbuceado que Forced Entertainment, por ejemplo, resultaba desagradable e incomprensible de acuerdo a su criterio, pero el director de la compañía y escritor, Tim Etchells, siempre dijo que ellos eran una compañía accesible a cualquiera que hubiera crecido con la televisión siempre puesta. El teatro de Forced Entertainment hablaba de nuestra propia época con los lenguajes de nuestra época. En los últimos ochenta arrastraron la forma teatral hacia el mundo desesperanzado y fragmentado que mi generación reconocía y entendía, recogiendo los detritus y la iconografía de la vida urbana y transformándola en modernos mapas y en nuevas leyendas para finales del siglo veinte. Esto no quiere decir que el 'live art' esté vetado a aquellos que no tienen televisión o pasan de los cincuenta años. Nada más lejos de esto, y el público de Londres puede dejar constancia de ello ahora. Se trata más bien de sugerir que, guste o no, el amplio espectro de imágenes e ideas que denominamos 'live art' debe, como cualquier otro cambio cultural de este siglo, debe ser leído y aceptado como un producto genuino de nuestros tiempos: el medio es el mensaje y estos son tiempos extraños.

Además, durante los noventa, la influencia y el impacto de artistas que emergieron en el marco del 'live art' se ha extendido más allá del mundo del arte y ha contribuido activamente a la configuración y definición de más amplios debates y cambios sociales en Gran Bretaña. En su respuesta a lo híbrido y lo complejo de las fuerzas en juego en el mundo moderno el 'live art' posee indudablemente la capacidad de perturbar los órdenes y estructuras establecidas y constituye en muchos sentidos una amenaza y un reto para el status quo. Porque efectivamente no se deja etiquetar, contener o manipular. Su acción de goteo resulta a menudo peligrosa: en tanto los artistas erosionan los límites entre las disciplinas artísticas y perturban las expectativas sobre lo que es arte y lo que el arte

puede hacer, están al mismo tiempo derribando cualquier tipo de categorización social y cultural. Por ello, el 'live art' puede no sólo desafiar la naturaleza, papel y experiencia del arte contemporáneo, sino también trastornar los modos asumidos de leer y estar en el mundo.

El 'live art' está en posición privilegiada para negociar y articular ideas complejas y experiencias complejas y difíciles. En cuanto forma que actúa sobre lo artístico como material primario provee un vehículo a los artistas para materializar y representar cuestiones y experiencias contrarias a sus propios programas y sus propios criterios, sin importar cómo sean de personales o diversos tales criterios. En su insistencia en nociones de 'presencia', constituye un espacio crudo, honesto, persuasivo y cargado de emoción para el rechazo de sabidurías asumidas y la consideración de otras posibilidades.

El espacio del performance, dondequiera que esté o cualquiera que sea, ha llegado por ello a representar y a ser uno de los pocos lugares sin restricciones ni filtros disponibles para el planteamiento de investigaciones sobre otras maneras de estar, ver, pensar y hacer en el mundo moderno. El 'live art' es un área de práctica que ha demostrado por tanto ser particularmente atractiva y potente para una nueva generación de artistas que han sido marginados en el contexto de la cultura dominante en Gran Bretaña, como es el caso de los artistas negros, homosexuales, mujeres, incapacitados y obreros. El 'live art' ofrece nuevos lenguajes con los que interactuar con las influencias culturales y sociales que nos afectan, para articular nuevas formas de identidad y representación y para crear nuevos diálogos culturales.

Para los artistas que se enfrentan a cuestiones de identidad y diferencia cultural el 'live art' ha demostrado ser una plataforma articulada para desafiar a las narrativas dominantes y las representaciones tradicionales de 'lo otro'. En los últimos años, por ejemplo, se ha asistido a la emergencia de una nueva generación de artistas negros cuyo trabajo está contribuyendo en un proceso más amplio de transformación social y en relación a la identidad, la asimilación, la hibridación y la trascendencia de nociones arcaicas de nacionalidad y nacionalismo en la sociedad multicultural británica. Tales procesos no solo han contribuido a la representación y negociación de diferencias culturales en nuestra sociedad, sino que han servido como instrumentos para cuestionar la desfasada creencia de que existen experiencias culturales genuinas y esenciales: vivimos en un

mundo de diferencia y diversidad más que de homogeneidad y en cambio nadie esperaría que un artista negro pudiera representar una 'experiencia negra'. Conforme alcanzamos el fin del milenio y muchas cosas que en un tiempo valían como verdaderas están listas para la tumba, el mundo post-moderno está siendo deconstruido y reconstruido de maneras muy significantes. En tanto la ciencia aborda el cuerpo desde otra dimensión, las religiones ortodoxas occidentales pierden su papel y relevancia, la historia termina, la sociedad se vuelve más trasgresiva y menos rígida, las nuevas tecnologías revolucionan el contacto humano y los individuos se embarcan en búsquedas personales por el sentido del fin de siglo, las cuestiones en torno al cuerpo en la sociedad y la sociedad en el cuerpo adquieren fuerza y se ven como más urgentes. El espacio del 'live art' -con el cuerpo en su centro como lugar absoluto de encuentro de los sentidos de lo contemporáneo- se encuentra nuevamente posicionado de manera única para plantear tales cuestiones y considerar un amplio abanico de respuestas.

Considérese el trabajo de Orlan, que aprovecha la cirugía plástica y la nueva tecnología para poner en cuestión la idealización del cuerpo y el mito de belleza occidental, o Stelarc, que engancha su cuerpo en directo en internet para explorar lo obsoleto de la forma humana en la era del tiempo infinitesimal. Mírese a Franko B., cuyo cuerpo monocromático, abyecto, mudo y herido transforma acciones aparentemente brutales e insoportables en imágenes bellas y poderosas, o a Ron Athey, que recurre a primitivos rituales de sangre y la iconografía del martirologio cristiano para dar testimonio de su vida como varón americano travestido, tatuado, ex-yonki e infectado de SIDA.

Cualquier debate sobre 'live art', sin embargo, no puede versar únicamente sobre cuestiones de forma, sino sobre cuestiones de contenido: qué es y qué puede hacer y decir. Y es aquí donde resultan cruciales las cuestiones sobre representación y contextualización. Dado que puede adoptar formas a menudo extrañas e implicarse en cuestiones e ideas difíciles, complejas y a menudo provocativas, el 'live art' resulta particularmente vulnerable a las falsas interpretaciones. No se lo puede etiquetar fácilmente y a menudo se lo puede ver como un 'pequeño experimento' o peor aún como un 'freakshow', y el peligro inherente a ello es, por supuesto, que un trabajo exploratorio y vulnerable puede ser malentendido y probablemente injustamente tratado en el dominio público. Gran

parte de la controversia sobre el trabajo de Ron Athey en EEUU, por ejemplo, se debió a su malinterpretación en los media: los "powers that be" fue visto simplemente como un peligroso y gratuito baño de sangre y el "Christian Right" fue rápidamente enajenado como símbolo del declive moral de EEUU. Este es, desde luego, un ejemplo extremo, pero el 'live art' requiere marcos más rigurosos y sustanciales que veladas alternativas aisladas o políticas de programación esporádica. Para ser plenamente entendido y apreciado el 'live art' necesita, probablemente más que cualquier otra actividad artística, medidas de contextualización cuidadosas y estratégicas.

La contextualización a su vez contribuye al aumento de su conocimiento popular y crítico. Todo lo que el 'live art' precisa de su público y de su sostén crítico es que se acerquen a él con la mente abierta, un espíritu de aventura y la voluntad de ser provocados y retados. Pero los críticos y los públicos acostumbrados a fronteras más rígidas entre las artes se resisten a menudo a comprender esto que no encaja lo suficiente en lo que se entiende como Teatro, Arte o Danza. En Gran Bretaña, al margen de publicaciones especializadas y ocasionales apariciones en la prensa amarilla, la presencia del 'live art' en los medios es tan inusual y extraña que produce sorpresa. Mi experiencia me dice que los media y los públicos deben ser estimulados mediante de marcos de programación y nuevas estrategias representacionales de modo que aprecien, y no rechacen, los procesos híbridos y prácticas cambiantes del 'live art' y se sientan implicados por los problemas, ideas y nuevas experiencias que representa. Lo que cabe esperar de los críticos, si es que aspiran a comprender y apreciar la actualidad cultural y el impulso contemporáneo del trabajo, es que consideren seriamente el 'live art' y que ofrezcan opiniones bien informadas. Sólo cabe esperar que se pueda construir un público para el 'live art' si las bases son firmes. Y aún más importante, sólo podemos esperar que los artistas se desarrollen artística y profesionalmente si sus prácticas cuentan con apoyo y recursos efectivos.

Cuando, por ejemplo, puse en marcha el programa de Live Arts en el ICA (que era uno de los cinco departamentos de programación en uno de los centros líderes en Europa para el desarrollo de nuevos artistas y nuevas ideas) presentamos un programa en base a ideas y contextos y que aspiraba, en un clima cultural cambiante, a conseguir un equilibrio entre el ejercicio de una función proactiva y una función reactiva.

Por medio de nuestra política de encargos, programas de talleres de artistas asociados, plataformas de suscripción abierta y las veladas mensuales 'Ripple Effect' de nuevas obras cultivamos y apoyamos el desarrollo de nuevos artistas y de su obra.

Paralelamente estimulamos a los espectadores, patrocinadores, académicos y críticos a explorar, debatir e implicarse con el 'live art', todo ello en base a una programación estructurada claramente en ciclos y líneas que trataban de trazar vías para la ubicación de nuevas prácticas innovativas y radicales y a una profunda mirada sobre algunas de las cuestiones más urgentes y excitantes planteadas por los artistas en los noventa.

En el ICA entre 1992 y 1997 presentamos ciclos que abarcaban en su contenido desde el examen de los extremos de la nueva práctica teatral (*Acts of Faith I, II and III*), la exploración de la identidad sexual y cultural (*It's Not Unusual, Respect and More Respect*) a la relación entre la acción en directo y la imagen digital (*Shot in the Dark, Fast Forward, Plugged and Digital Slam*), a estrategias de supervivencia en el ambiente urbano (*Ask the Angels*), a cómo habérselas con la muerte en nuestros días (*Way to Go*), a la relación entre biografía y autobiografía (*If I were you*), a cuestionamientos sobre la herencia de Frantz Fanon (*Mirage*), a la obra de mujeres iconoclastas y subversivas (*Jesebel*), a exploraciones en las ideas contemporáneas del cuerpo, del ritual y de la práctica sagrada (*Rapture*), a la interacción entre cuerpo, nuevas tecnológicas y medicina (*Total Wired*), a la relación entre 'el texto' y los nuevos lenguajes del performance (*Textuality*), a las fuerzas que configuran las sensibilidades del trabajo contemporáneo en América Latina (*Corpus Delecti*), a las nuevas obras procedentes de la diáspora china (*Fortune Cookies*). Cada temporada permitía contextualizar un amplio espectro de performances y obras de actualidad y, previsiblemente, estimulaban a público y artistas a considerar nuevos modos de abordar la experiencia del arte contemporáneo.

A partir de mi experiencia en performance a lo largo de la última década y particularmente a partir de mi experiencia en el ICA, creo, sin ninguna duda, que el 'live art' ofrece a los artistas y al público la herramienta más flexible y eficaz que existe para buscar nuevos modos de representación y respuesta a la volubilidad e incertidumbre de nuestra época. La explosión de ideas y actividades en las prácticas artísticas contemporáneas ha contribuido indudablemente la actual urgencia e impulso en la cultura británica y a la definición de debates críticos, infra-

estructuras culturales, así como a la política de producción y consumo artísticos.

Por supuesto, tales desarrollos y experimentos con las formas del performance no son exclusivos de Gran Bretaña: todo el continente europeo cuenta con una historia extraordinaria y sucesivas generaciones de artistas que quiebran los límites entre las formas artísticas y exploran bajo la superficie del arte, la vida y la cultura tal como las conocemos. Albert Vidal, La Fura dels Baus, Rosa Sánchez y La Ribot son algunos de los artistas que me han influenciado personalmente y a la cultura británica en general. Y en su estela encontramos una nueva generación de jóvenes artistas españoles que están explorando los márgenes y los límites de su práctica y tanteando nuevas aproximaciones a las ideas de público, contexto y lugar. El programa de Desviaciones es una magnífica ilustración de esto, aunque también he tenido noticia del debate sobre cómo se reconoce, comprende y apoya el trabajo dentro de las infraestructuras de la cultura española.

Hasta donde yo sé, Gran Bretaña es el único país que ha reconocido y respondido a las tendencias de performance emergentes de las que estamos hablando con nuevas terminologías y nuevas infraestructuras culturales. Puede que patrocinadores, críticos y comisarios, con sus rígidas fronteras entre las formas artísticas y sus maneras fijas de hacer las cosas, hayan luchado contra la ubicación y la comprensión de este extraño negocio llamado 'live art' -que no es exactamente teatro, arte, cine, danza o música tal como ellos lo entienden, pero saben que por lo menos tienen que reconocer su presencia y su influencia en la confusión. En los noventa se dispararon por todas partes nuevos fondos y nuevos marcos de trabajo para apoyar y evaluar performances interdisciplinarias, nuevas colaboraciones artísticas y las prácticas de 'live art'. La Ribot, por ejemplo, ha elegido vivir en Londres desde principios de 1997 precisamente por estas razones. Su trabajo tiene tal demanda en Europa que podría haberse instalado en cualquier sitio, pero se sintió atraída hacia Londres por la energía y el impulso del nuevo panorama escénico de allí y porque vio que una ciudad que reconoce y apoya la práctica radical interdisciplinaria (y que incluso tiene un nombre para ella) ofrecía un clima perfecto en el que ubicar su trabajo. La suya es una propuesta que se guía más por ideas que por disciplinas y que explora las relaciones y tensiones entre danza, arte de performance y arte visual; es imposible definir a La Ribot simplemente

como una coreógrafa o artista de danza y el espacio del 'live art' en Gran Bretaña es capaz de acogerla.

Indudablemente, la batalla no está ganada y las reglas de juego cambian día a día. Es cierto que algunos de los periódicos nacionales de mayor tirada incluyen críticas y previos de acontecimientos de 'live art' bien informados. Pero otros continúan usando el término 'arte de performance' como un eufemismo para una 'chorrada autoindulgente' y la revista de ocio líder de Londres, *Time Out*, aún manifiesta poca comprensión hacia lo que es 'live art' y como cubrirlo: es escénico, ¡por tanto es teatro!; ¿sin palabras?, ¡debe ser mimo! Pero aún peores son los cambios que se avecinan en el sistema de subvenciones británico, cortesía del nuevo laborismo. Antes hablé con orgullo de las nuevas estructuras y marcos de trabajo que se habían establecido para responder a las cambiantes tendencias escénicas. En los noventa la política de subvenciones desarrollada por el National Arts Council y algunos Regional Arts Board (LAB) respondió activamente a las complejas y diversas necesidades profesionales y artísticas de los artistas implicados en el 'live art'; había / hay subvenciones para colaboraciones interdisciplinarias, subvenciones para proyectos y programaciones de 'live art', becas de investigación para desarrollar ideas, becas para iniciativas editoriales en torno al 'live art', becas para emprender investigaciones y talleres internacionales, subvenciones para desarrollar nuevos públicos y nuevas presentaciones. Gran parte de esto estaba basado en departamentos de artes combinadas (aunque en algunos LAB, del 'live art' se ocupan los departamentos de teatro o artes visuales). Pero en la reestructuración propuesta del Arts Council, ¿cuál es el departamento que se piensa suprimir? El departamento de artes combinadas. Los argumentos que hemos estado utilizando durante años, que han sido escuchados y atendidos, los argumentos que han dado lugar a un extraordinario corpus de evidente calidad artística y capacidad para entusiasmar al público son ahora despreciados en favor de recortes y eficiencia: ¡mierda!

Lo irónico es que todas estas iniciativas para apoyar a los nuevos artistas y las nuevas prácticas ocurrieron con los Tories y su desmantelamiento está siendo asumido por aquellos que todos imaginábamos como nuestros salvadores políticos y sociales, el nuevo Laborismo. ¿Acaso no comprenden que tienen que invertir en ideas y tener fe en la experimentación artística si nuestra cultura ha de seguir saludable, activa y mantener su relevancia? Y hay otro factor irónico en el hecho de que el Nuevo

Laborismo saltó sobre el fenómeno de la fría Britannia para demostrar que eran jóvenes, modernos a la última hasta donde lo permite la decencia (durante su primer mes en Downing Street se organizaron fiestas para YBAs, diseñadores de moda y estrellas del pop). Están usando el arte radical contemporáneo para construir su propia imagen pero se resisten a aceptar la continuidad de los procesos de investigación, desarrollo e inversión que son necesarios para mantenerlo y fortalecerlo.

En este contexto existe el peligro de que la vanguardia haya sido secuestrada por el Nuevo Laborismo y las bases de poder en contra de sus propios programas. La política de gestos de la era del 'spin docto' se manifiesta también en una cultura de gestos -la heroína de *Trainspotting* está bien porque ha sido asepticada mediante el celuloide, un icono pop y una banda sonora refrescante, pero los experimentos de Ron Athey sobre el poder de la aguja son aparentemente el trabajo de un demonio y un insulto a los contribuyentes. Las crudas y brutales imágenes de carne y muerte de Damien Hirst son la obra de un genio, ¡pero la obra de Franko B. con su propia sangre es una perversión! La cultura de gestos se vio reflejada maravillosamente en la incapacidad de la Royal Academy of Art para hacer frente a algunos de los trabajos más extremos y controvertidos presentados en su sensacionalista exposición de YBAs. La Royal Academy sabía que tenía que ser capaz de asumir este trabajo (el renacimiento del arte británico), pero simplemente no sabía como abordar gran parte de lo que el mismo representaba: incómodas ideas sobre la muerte, abusos de menores, política de minorías y sexualidad de género. Estas y otras apropiaciones amenazan con asepticar y neutralizar los poderes perturbadores de las artes.

Probablemente sólo desde los márgenes puede el arte cuestionar y perturbar, y nunca los márgenes han sido un espacio tan productivo como ahora. El quid de la cuestión para todos nosotros consiste en buscar un equilibrio entre estos dos extremos: cómo acomodar las necesidades artísticas y profesionales de los nuevos artistas, las nuevas prácticas y los nuevos programas a los niveles más altos y cómo reconocer y respetar la función necesariamente opositora y perturbadora del arte radical.

Supongo que esta tarde hemos venido aquí, también, sobre todo, para hablar de los cuerpos, esos cuerpos escurridizos que se escapan cuanto más los queremos atrapar.

En principio, yo había pensado tratar de un tema que personalmente me fascina: las hibridaciones en el arte, el modo sutil en el que las fronteras se diluyen precisamente a través de los cuerpos que, caprichosos como son, van reescribiendo los géneros. Supongo que con el siglo XX a punto de acabar las antiguas categorías -artes visuales, danza, etc...- tienen ya muy poco sentido. Su propia puesta en cuestión ha difuminado las fronteras, los bordes. Se han trastocado.

Quería hablar de cómo las artes visuales tienen una curiosa tendencia progresiva a perder el cuerpo, mientras eso que llamamos performance, 'live art', etc. lo gana, se apropia de él, lo hace hasta cierto punto. Sería el cuerpo como ausencia y el cuerpo como presencia.

Pero me he dado cuenta de que mi propio planteamiento era muy anticuado.

A la hora de buscar ejemplos, me he dado cuenta de que las cosas no eran tan fáciles como podían parecer a primera vista. He intuido que, a su modo, todos pierden el cuerpo o, mejor aún, todos pierden el uso tradicional del cuerpo como presencia.

Incluso en esas performances más radicales, por ejemplo, las cirugías estéticas de Orlan, nos interesa o no lo que hace la artista francesa, en las que el cuerpo está presente de un modo casi trágico, el cuerpo, la corporalidad última, se acaba por perder en su esencia. La idea de la construcción de un cuerpo ideal a partir del canon... el cuerpo a cuerpo.

Así que me ha parecido que, quizás, ese podría ser el tema recurrente -quedarse sin el cuerpo, perderlo- y he intentado dar otra lectura a esos dos términos que hipotéticamente se manejarían: bordes y cuerpos.

Nunca como ahora se desbordan los cuerpos -la misma hibridación de los géneros los desborda- y nunca se ponen de manifiesto tan claramente los propios bordes.