

VIDEOPERFORMANCE E INMERSIÓN: EL ARTE Y LA VIDA EN LA UTOPIA DEMOCRÁTICA Y LA COMUNICACIÓN

Material docente

Dossier de trabajo primer cuatrimestre

Asignaturas: Proyectos II. Técnicas en la creación artística y

Procedimientos audiovisuales de la escultura

Licenciatura: Bellas Artes

Curso: 5º

Grado: Bellas Artes

Curso: 2º

Años: 2008-2009 y 2010-2011

AUTORES:

Toni Simó Mulet

Jesús Segura Cabañero

Facultad Bellas Artes

Universidad de Murcia

Palabras clave: Arte performance, vídeo arte, docente, inmersión, arte y vida

Resumen:

Valie Export, Vito Acconci, Chris Burden, Roman Signer representan una selección de artistas que han trabajado en la performance y el video arte. Este trabajo es un recorrido por artistas que han propuesto el acercamiento del arte y la vida insertada dentro de la comunicación y el régimen político establecido.

Abstract:

Valie Export, Vito Acconci, Chris Burden, Roman Signer represent a selection of artists who have worked on performance and video art. This paper takes a look at artists who have proposed the approach of art and life inserted into the media and the established political system.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. VALIE EXPORT: FROM THE UNDERDOG FILE	5
2. VITO ACCONCI: WATERWAYS: FOUR SALIVA STUDIES	9
3. CHRIS BURDEN: CHRIS BURDEN: SHOOT	13
4. ROMAN SIGNER: ACTION WITH SHEETS OF PAPER	17
5. LISTA DE ILUSTRACIONES.....	21
6. BIBLIOGRAFÍA	22

INTRODUCCIÓN

En la década de 1960, la interacción entre la audiencia, las obras de arte, y el artista se convirtió en un elemento de la definición de una estética que aspira al ideal de un arte nuevo de manera que dejan establecidos géneros, categorías e instituciones. Este campo artístico es más acertadamente descrito por el término “intermedia”. Los orígenes del arte intermedia inspirado por John Cage y moldeado por Fluxus se conceptualizan con una invitación a la audiencia esencialmente para autodeterminar sus experiencias con la obra de arte. Esta “no-frontera” debía romper las fronteras entre los artistas y el público y las que separan los géneros. La suspensión de la diferencia entre la producción y la recepción en el arte tiene muchos paralelismos con la demanda a los consumidores a hacerse cargo de los medios de producción por parte de los activistas políticos de la generación del 68.

La noción clásica de la cultura burguesa reconoce con una baja calificación a la participación del espectador, lector o el oyente, exigiendo que las pinturas, libros o conciertos se disfruten con un conocimiento afines a una obra original y alterado lo menos posible. Las formas populares culturales –tales como el vodevil, el circo o, más recientemente, el techno DJ– establecen un intercambio intenso con el público. En los años 60 hay intentos de hacer que la interacción de un medio de arte de vanguardia muestre el deseo de apartarse de los límites de una cultura burguesa que se sentía elitista y en lugar influir en la cultura de masas. Por primera vez por los ideales se pueden circunscribir más con la noción de Umberto Eco de la “obra abierta”, así como con el “discurso libre de dominación” el filósofo alemán Jürgen Habermas. El enemigo común de todos estos planteamientos artísticos y teóricos es el consumo cultural pasivo considerado un producto de los medios de comunicación en general y de la televisión en particular.

Es sorprendente cómo las posiciones de los artistas estaban polarizadas desde el momento en que se comenzó a trabajar con medios electrónicos: Considerando que algunos habían trabajado con (o contra) los medios elegidos para hacer hincapié en la presencia corporal y la materialidad, otros investigan aspectos de la inmaterialidad y otras posibilidades abiertas por la aparente desaparición del cuerpo físico provocado por los medios de comunicación. Ya en la década de 1960, las bases conceptuales y tecnológicas para la virtualización del cuerpo habían sido establecidas. Los procesos híbridos entre el arte y la vida aparecen en el arte de acción y se centran en el cuerpo –sobre el cuerpo a lo largo de sus interconexiones con los medios de comunicación como un campo de acción tanto privado como público– y en las estructuras públicas, colectivas que se contextualizan con actuaciones relacionadas con el cuerpo participativo en un diálogo constante con el espectador. En vista de las prácticas artísticas contemporáneas y en la investigación que están volviendo precisamente a aquellos inicios radicales del arte basado en procesos con y en los medios de comunicación, la cuestión no ha perdido nada de su pertinencia y interés en relación con el arte performativo de los media. Las fronteras con las instalaciones *site-specific* y los entornos interactivos pueden ser porosas, sin embargo, parece posible sugerir que

precisamente esta insistencia en la realidad del cuerpo es un tema central en las acciones más recientes que hacen que el cuerpo sea el lugar principal de las intervenciones basada en la telemática y la red.

Un interés común en la producción de “sensaciones dinámicas” es evidente en los happenings artísticos provocativos, situacionales y anti burgueses, desde el futurista “Grande Serate” de 1910 al dadaísta de Cabaret Voltaire y los eventos organizados por el neo-dadaísmo y los artistas Fluxus. Como muestran los *shows* caricaturescos de Umberto Boccioni en 1911, los futuristas produjeron lo que hoy llamaríamos un happening multimedia. Las performances eran visuales, con sonido y acciones múltiples y paralelas sin ningún tipo de trama para constituir un acontecimiento que tiene lugar en el “aquí y ahora” y la participación directa del espectador. Los futuristas eran afines con la dinámica tecnológica de la sociedad industrializada, preformulando una afirmación hecha en constante cambio de apariencias de los movimientos que vinieron más tarde: que el arte y la vida son inseparables en una sociedad basada en la industria y en los medios de comunicación. El arte contemporáneo debe ocupar los campos acordes y las formas de acción, y buscar procesos de producción que no aislen el arte de la vida sino influyan en la vida.

La performance de Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts* (1959) que originó el término Happening, habló de la necesidad de mantener de manera fluida la línea entre arte y vida, una declaración que inspiró la ecuación provocadora “ART=BEN” del showman y artista Fluxus Ben Vautier. Otro artista que propaga la idea de que “la vida y la gente puede ser arte” fue Wolf Vostell, que escribió sobre el “evento como un todo.” Esta demanda de una relación integral del arte y la vida iba a participar en la liberación de las restricciones de la inflexibilidad y la tradición en las esferas sociales y políticas, pero en su esencia siempre refiriéndose a la persona.

En la cultura contemporánea, una serie de esferas de actividad se cruzan: el habla, el arte, la identidad, los sistemas de comunicaciones, sistemas económicos y jurídicos. En el denominado dominio público, estas actividades cada vez más entran en conflicto. Esto no es necesariamente una novedad, pero con la creciente mediatización y virtualización híbrida de cada uno de estos ámbitos, las fronteras entre el gobierno lo público, lo privado y lo comercial están en proceso de cambio. Como los regímenes legales y los imperativos de marketing se modifican para incorporar las nuevas realidades virtuales, parece como si estos límites estuvieran siendo manipulados. Sin embargo, la “digitalidad” cuestiona los supuestos retos históricos acerca de la escasez y las redes pueden tener una relación asimétrica con el poder centralizado. Muchos artistas están utilizando estas herramientas para disputar, como Krzysztof Wodiczko paráfraseando Chantal Mouffe, “un nuevo concepto, agonístico del espacio público, que. . . invita y tiene capacidad para la pasión, así como posiciones de confrontación. Para Mouffe, la democracia no es una solución sino un proceso para involucrar a más actores en un discurso enérgico continuo en la forma de “agon” es decir, la lucha.”

1. VALIE EXPORT

From the Underdog File, 1969

Con un agudo sentido para captar la atención del público, con acciones artísticas Valie Export de manera lúdica y provocadora radicaliza la relación entre los sexos llevando a un extremo la liberación de la mujer de la opresión masculina. Camina con su pareja Peter Weibel por las calles de la ciudad atado como un perro, una acción encaminada a documentar y revelar como un juego de poder, la relación entre los sexos. En contraste con el término *Performance*, que generalmente se relaciona con una clase determinada de acción en un contexto artístico, las *acciones públicas* se planearon lo suficientemente flexibles como para dar cabida a eventos inesperados y cambios en el procedimiento y el contenido.

Export se ha concentrado en el cuerpo en su trabajo con el objetivo de desafiar –en una sociedad caracterizada por un falso igualitarismo entre los sexos– las contradicciones, las presiones y la violencia hacia las mujeres. En su práctica artística, la performance es un medio de investigación de los límites físicos y psicológicos (como en *Hyperbulie*, 1973) o es empleado como un parámetro de libre determinación (como en *configuraciones de cuerpo*, 1972–82). La performance también se utiliza como una herramienta para la investigación específica del cuerpo femenino (como en la célebre *Aktionhose: Genitalpanik*, 1969), y funciona como un dispositivo para desestabilizar las ideologías sexistas (como *Tapp Und Tastkino*, 1968). Las obras de acciones artísticas de Export traen a la mente a muchos otros artistas –desde Orlan, Joan Jonas, Annie Sprinkle a Karen Finley.

En su preocupación por el lenguaje corporal, Export está fuertemente influenciada por las ideas del accionismo vienés, un movimiento heterogéneo de vanguardia austríaca, pintores, poetas y cineastas de los años cincuenta y sesenta que incluía el “grupo de Viena”, fundado en 1966 y la “cooperativa de cineastas de Austria”, Valie Export fue miembro fundador en 1968. El Grupo de Viena trabajó con viejas y nuevas tendencias de la vanguardia europea, aspectos del simbolismo, surrealismo, expresionismo, el constructivismo y el teatro del absurdo de los años cincuenta. De particular interés son los experimentos del lenguaje, llevado a cabo por uno de los cabarets literarios del grupo en 1958, que resultó en la reducción del lenguaje hasta el punto de mostrar sólo los objetos. La identidad oficial entre el lenguaje y el mundo se había desintegrado y la conciencia de la naturaleza política del lenguaje había traído un escepticismo que optó por abandonar la comunicación oficial por completo. Como uno de los miembros del grupo de Viena dijo: “Como la comunicación es considerada objetiva y como tal impone normas de realidad objetiva, la eliminación de la “realidad” significó la deserción de la comunicación oficial.”

“Lo decidí cuando comencé con mi labor artística, hacia 1967. Pensé sobre mi nombre, y pensé que no quería tener el nombre de mi padre, que no quería tener el nombre de mi marido, quería tener mi propio nombre. Así que elegí “Export” porque quería exportar

mis ideas, salir de mi misma, y “Valie” era un mote. Así que con mi mote y con “Export” (de exportar mis ideas) me inventé mi nombre.”

Así explica esta artista austriaca la metamorfosis que experimentó cuando decidió pasar de ser Waltrud Lehner-Hollinger, a ser Valie Export, el nombre artístico con el que es conocida internacionalmente. Ese cambio tiene mucho que ver con una de las inquietudes básicas que late en toda la obra de Export, y que no es otro que el de la identidad o, sería mejor decir, el de la doble identidad ya que todos los seres humanos tenemos una identidad social asociada probablemente de una manera indisoluble a la identidad personal, y en el juego entre las dos, como una conforma a la otra y viceversa, está una de las piedras filosofales de esta artista.

Sus inicios artísticos estuvieron vinculados al accionismo vienés de los años 60, un movimiento formado en su mayor parte por hombres, y que tenía en el propio cuerpo el campo de formulación artística esencial, con la realización de performances que buscaban sacar de su comodidad a una sociedad austriaca que se había vuelto a acomodar en la normalidad con gran rapidez una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial.

No estuvo mucho tiempo nuestra artista vinculada a ese movimiento, ya que pronto decidió que su identidad como mujer y la búsqueda de un camino personal, la llevó a entrar de lleno en reflexiones acerca del papel que había desempeñado históricamente la mujer en la historia del arte, y como los esquemas patriarcales habían definido de una manera determinada la identidad femenina, lo que la mete de lleno dentro de los postulados de un arte feminista.



1. Valie Export, *From The Underdog File*, 1969.



2. Valie Export, *From The Underdog File*, 1969.

2. VITO ACCONCI

Waterways: Four Saliva Studies, 1971

Waterways, comprende cuatro ejercicios minimalistas en los que Acconci explora las propiedades formales, visuales y dinámicas de la saliva en una situación de *performance* controlada. Utilizando primeros planos y sonido amplificado para forzar al espectador dentro del espacio de su cuerpo, experimenta con la boca como un contenedor de la saliva, lo mantiene en la boca el mayor tiempo posible, tratando de atraparlo con sus manos. Mediante el uso de un fluido corporal como material para hacer arte, Acconci trae la antiestética del Body Art a su extremo radical.

Acconci explota la idea de la creación artística, su acto creativo, siendo la acumulación y la secreción de saliva, una actividad más bien perteneciente al ámbito de las funciones corporales necesarias que al arte. Posicionándose él mismo como objeto artístico híper auto-consciente, Acconci fusiona los espacios del Body Art y Arte del proceso, formulando el cuerpo como proceso y el arte como una función natural del cuerpo.

Waterways: Four Saliva Studies (1971, 22 minutos) los proyectos de vídeo producidos por Vito Acconci en la década de 1960 y 1970 parecían transponer los términos del minimalismo y del arte procesal, ampliando la naturaleza autoreflexiva y la fragmentación del vídeo. De su interés inicial en la poesía, Acconci viró hacia la *performance* y trabajos de vídeo, con la intención de “establecer mi cuerpo en el espacio, encontrar un camino para mí, una tierra alternativa como la que yo tenía como un poeta”. Descubrir su cuerpo como un lugar y una fuente de la actividad artística, Acconci surgió en la vanguardia del movimiento del Body Art en la década de 1970. En *Waterways*, Acconci explota la idea de la creación artística. Aquí su acto creativo es la acumulación y la secreción de saliva, visto como una actividad en el campo de actividades artísticas y físicas. Acconci rechaza el terreno de Body art y el arte procesal, formulando el cuerpo como proceso y el arte como una función natural del cuerpo.

Si el cuerpo moderno puede demostrarse que se ha producido por los discursos ideológicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, recientemente se hizo visible por eruditos contemporáneos, que el “cuerpo posmoderno” es el órgano activamente y actualmente concebido y producido por codificaciones ideológicas. Ideas de Grotowski y Acconci sobre la representación del cuerpo pueden considerarse diferentes respuestas a una problemática común. El artista postmodernista reconoce que se debe trabajar dentro de los códigos que definen el paisaje cultural en la representación del cuerpo.

Algunas de las piezas más simples de Acconci, que podrían llamarse “actividades” en lugar de “performances”, demuestran la materialidad del cuerpo muy directamente. En *Rubbing Piece* (1976), Acconci frota una parte de su brazo hasta que le produjo dolor. *Rubbing Piece* y *Waterways* estas dos piezas son, ejemplos del “pasar el tiempo” del cuerpo: ambas directas a la atención a la existencia del cuerpo en el tiempo: el tiempo que lleva a producir un dolor o para producir saliva. Como señala el Acconci, el cuerpo

se convierte en un dispositivo de medición. *Rubbing Piece* tuvo lugar en un restaurante; la actividad privada de Acconci mide la actividad pública en el restaurante: “tiempo de dolor” en vez de “tiempo de reloj”. En *Hand and Mouth* (1970), un cortometraje, Acconci empuja su mano dentro de la boca hasta que se ahoga. En la performance *Runoff* (1970), Acconci corrió durante dos horas, luego presiona su cuerpo sudoroso contra una pared pintada, el sudor tiñe la pared; algo de la pintura adhiere a su cuerpo. Todos estos eventos implican usos y aspectos del cuerpo que son, en sí mismos, aparentemente independientes de los discursos sociales, la ideología, etc. Los reflejos del cuerpo, su producción de saliva y la transpiración, continúan independientemente de estas otras cuestiones. Pero es precisamente porque hace estas cosas que el cuerpo es absorbido en una economía de la cultura de la representación que hace hincapié en la limpieza y el orden. El cuerpo como fuente de impureza está de hecho desaparecido de la cultura del orden y la limpieza.

En la *performance*, la presencia física, el cuerpo mismo, es el lugar en el que el funcionamiento de los códigos ideológicos son quizá lo más insidioso y también lo más difícil de analizar, porque el cuerpo que actúa siempre será tanto un vehículo de representación como simplemente el cuerpo mismo. Incluso en las formas más convencionales mimética del teatro moderno occidental, el cuerpo del actor nunca se convierte en el cuerpo del personaje. Como Herbert Blau dice:

“En un sentido muy estricto, que es la mortalidad del actor que es el propio objeto [de cualquier prestación], porque está allí muriendo delante de tus ojos... Lo que él representa en la obra, en el orden del tiempo, no representa a nadie sino a sí mismo. ¿Cómo puede ser? ese es su cuerpo, pasando el tiempo.” (Blau 1982:134)

En sus comentarios sobre su propio trabajo de *performance*, Acconci se refiere varias veces a la distancia que inevitablemente interviene entre él y el espectador. En las notas sobre *Rubbing piece*, dice, “el espectador desea retirarse, déjame en paz”. Comentando las trampas, señala que el espectador “no quiere tener nada que ver conmigo, soy algo aparte, retirado” La obra de Acconci, se tiene que ver bajo la perspectiva de una persona que realiza actos públicamente, como arte. Nos tratamos a Acconci como una prostituta, alguien que vende su cuerpo por el arte, como alguien que actúa con su cuerpo para nuestro placer vergonzoso. Pero la imagen de la prostituta ilumina y desvela el trabajo Acconci en un sentido que da cabida a muchas interpretaciones.



3. Vito Acconci, *Waterways: Four Saliva Studies*, 1971.



4. Vito Acconci, *Waterways: Four Saliva Studies*, 1971.

3. CHRIS BURDEN

Chris Burden, Shoot, 1971

“En ese instantante yo era una escultura” comenta Chris Burden sobre lo que significó el momento en que su brazo fue perforado por una bala de rifle. En realidad, cuando un amigo apretó el gatillo el 19 de noviembre de 1971, a una distancia de 4 m. la intención era sólo rozar el brazo del artista. *Shoot* fue considerada una de las performances más espectaculares de los años setenta esta acción artística le convirtió en un mito viviente, pero también delinea la controversia que siempre ha acompañado a su trabajo. La controversia en torno a *Shoot* fue impulsada por las fantasías y temores provocados por disparos y heridas de bala. Películas como “Full Metal Jacket” o “Balas sobre Broadway” indican un interés duradero en la tradición folclórica de películas de westerns, guerra y gánsteres. Con la escalada de la guerra de Vietnam, el tema penetró las mentes del público estadounidense ya no como ficción sino como hecho en forma de cadáveres, inválidos y veteranos de Vietnam. Esto ejerció una influencia significativa en la osadía de la pieza experimental de Burden.

En 1971, el artista estadounidense Chris Burden se disparó a sí mismo. Más específicamente, Chris Burden consiguió que su amigo le disparase en el brazo izquierdo en la sala de estudiantes F-space de Santa Ana, California. Y más concretamente, Chris Burden pasó semanas preparándose para ser disparado por su amigo a cuatro metros de distancia. La bala pasó sin embargo directamente por el brazo izquierdo de Burden y fue llevado al hospital, donde fabricó una historia acerca de un accidente doméstico con un arma. Y luego en 1973 la revista *American Esquire* había llamado a Burden “Hombre del año”, junto con el entonces jefe del FBI y un psicofisiólogo. Esa es la forma Chris Burden se convirtió en el artista que “recibió un disparo para hacer su arte”

El uso del cuerpo del propio artista no fue en este punto nada nuevo; los años 60 habían incluido el método a través del grupo Fluxus y los accionistas de Viena, entre otros. Esta forma de Body art surgió de las tradiciones anteriores por grupos artísticos como los futuristas, Dadá y Bauhaus, que habían establecido sus propios espectáculos de teatro y cabaret a fin de ilustrar métodos de manifestarse y cuestiones políticas. En los años 1960 los artistas exageraron estos puntos pero no para vestirse como marionetas y realizar ballets, el arte de los años sesenta se despojó de las teatralidades casi arcaicas y en su lugar utilizaron sus cuerpos directamente para explicar sus pensamientos sobre el mundo que les rodea. Muchos artistas se exaltaban en Happenings, especialmente el grupo Fluxus y muchos se involucraron con la audiencia como una manera de realizar la pieza artística, como en *Wolf Vostell's You* (1964), un Happening celebrado en una granja en el estado de Nueva York donde el público fue conminado a “tratar de ser lo más amable posible hacia todos” (Frieling et al., 2008, p. 92). La finalidad de estas performances es claramente según Vostell es lo que el público se lleva como resultado de las imágenes y el Happening en directo. En Viena, Wiener Aktionisten fueron mucho más extremas que muchos de los Happenings de Fluxus, con muchas más imágenes

agresivas como la castración (Rudolf Schvartzkogler) y sacrificios de animales (Herman Nitsch). Nitsch describió el trabajo de la Actionists vienés como una forma estética de rezar. Las performances no sólo eran una forma de arte, sino sobre todo una actitud existencial.

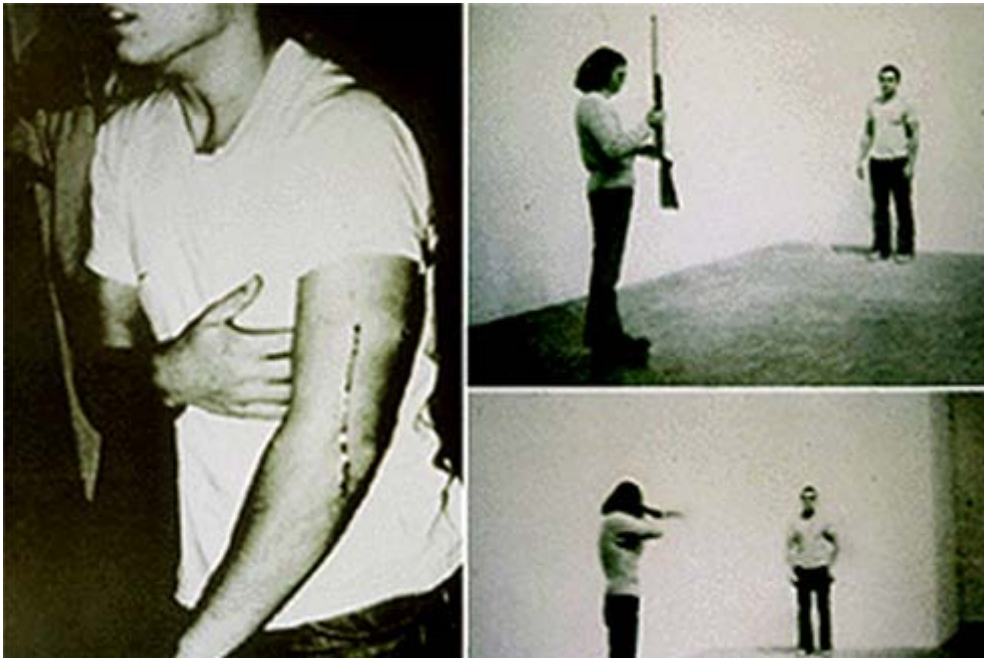
En 1970 el arte había tomado en un aspecto más minimalista, el cuerpo se utilizó como el lienzo. El arte minimalista utiliza el cuerpo con ideas más inmediatas, utilizando el cuerpo como un pedazo de tela cruda para mantenerse en la memoria del espectador. A veces la performance ni siquiera tenía espectadores y para poder recuperar la performance se utilizó la fotografía y el vídeo como documentación. El accionismo vienés fue parte de una sociedad que había sido destrozado por la Segunda Guerra Mundial, en el que sus actuaciones podrían considerarse como un intento de purgar de culpabilidad a través de sacrificio. Así situaciones extremas a veces implican arte extremo, y *Shoot* de Burden es una de estas piezas. Burden habla en una entrevista sobre la experiencia de la performance:

“Creo que todo el mundo ha pensado consciente o inconscientemente, debido a las películas o a la televisión, en qué se debe sentir cuando te pegan un tiro. Cuando hice que me dispararan, intenté saber de una manera científica y física lo que ello significaba. La mayoría de la gente intenta evitar estas situaciones, pero sin embargo las ha hecho suyas, las ha interiorizado. Acostumbro a utilizar un dicho que dice que “recibir un tiro es tan americano como el pastel de manzana”. En todo caso, es curioso que la gente siga poniéndose de mala leche con esa performance 30 años después. Eso indica que les ha debido afectar de alguna manera. Creo que la gente asume más de lo que crees determinadas cosas. Respecto al espectáculo, no creo que la pieza lo buscara. No había prensa -prohibí que entrara-, sólo había 10 personas. Se trataba de algo muy privado. La cuestión es que se ha convertido en mito y ello llama al espectáculo. En muchas de mis performances no había más de 3 o 4 personas, a las que yo invitaba. En muchas, no había prácticamente público”¹

¹ <<http://www.soymenos.net/burden.pdf>> (04-05-11)



5. Chris Burden. *Shoot*. 1971.



6 y 7. Chris Burden, *Shoot*, 1971.

4. ROMAN SIGNER

Action with Sheets of Paper, 1988

Documenta 8 propagó un gran número de instalaciones de vídeo impresionantes y también una sección de performance considerable. La marca característica del concepto del artista suizo son las acciones con explosivos, trabajando en el campo de tensión entre la escultura y el evento. “Mis obras son como trampas que yo establezco para la naturaleza, por tanto, ella puede intervenir en el acto creativo y actuar como un socio que perfecciona la obra”. Generalmente él es el iniciador y el conejillo de indias. La mayoría de las acciones de Signer son absolutamente mínimas y extremadamente breves y también conceptualmente absurdas. En la conclusión de la documenta, Signer actuó en una escala mucho mayor, con el carácter explosivo de un cambio rápido donde volaron miles de hojas de papel para formar un muro de lluvia blanca para formar una imagen poética de la conclusión de la documenta. Esta acción está situada en algún lugar entre la brusquedad y la dispersión lenta.

Roman Signer sigue siendo una figura influyente y potente en la práctica artística contemporánea de Europa en los últimos treinta años. Se describe a sí mismo como un “físico emocional”, Signer aprovecha las fuerzas elementales y los mecanismos de artilugios creados por el hombre con un efecto expresivo, haciendo estimulante incidentes inexpresivos a partir de lo experimental y tácitamente dramatiza nuestras relaciones con las cosas básicas de la existencia. Cuidadosamente planeadas y ejecutadas, las obras del artista son sin embargo producto de una vulnerabilidad que dota a la mayoría de los escenarios un aire a lo Buster Keaton con heroísmo e intriga.

Los materiales del Signer tienden a ser los objetos inmediatos utilitarios y paisajes suizos que son una parte de su experiencia vital, pero la manera en que utiliza es cualquier cosa menos banal. La acción *Kurhaus Weissbad* (1992) se trataba de sillas catapultadas desde las ventanas de un hotel. En *Table* (1994) lanzó una mesa en el mar en cuatro cubos; en *Kayak* (2000) aparece el artista remolcado por un camino en una canoa. En la acción de la Orangerie *Action with Sheets of Paper*, para documenta 8 (1988), 350 montones de papel fueron alineados en un campo y explotaron en el aire para formar una fugaz pared de papel de unos 15 metros de alto. En *Acción con un fusible* (1989), quemó un fusible a lo largo de la línea ferroviaria desde la ciudad de su nacimiento a la de su domicilio actual. El viaje, de Appenzell a St. Gallen, tuvo 35 días azarosos.

El tiempo, en todos los trabajos del Signer, es una dimensión vital, utilizado con sorprendente velocidad o con lentitud provocativa. Sus obras recientes también hacen las delicias en la idiosincrasia de sus máquinas y la física simple. En una exposición reciente en Londres Signer hizo nuevas piezas. En una pieza titulada *Sillas*, Signer deja libre una cortadora de césped automática pequeña por el suelo de la galería. Quince sillas impiden su progreso, entonces la segadora golpea y empuja las sillas, concienzudamente intenta obtener los espacios estrechos entre las patas de las sillas

como si la máquina ejecutara rituales de apareamiento. Tres películas pueden ser vistas sucesivamente en pantallas de plasma: *Helicóptero en plataforma*, *Agua* y *Manguera*. Las performances documentan acciones en reacción al flujo de agua. Otra pieza, *Botella* consta de una botella de whisky colgada del techo por una cadena suspendida por encima de un ventilador eléctrico cuya corriente ascendente la gira en continuo movimiento. *Old shatterhand*, un vídeo de Signer en el que reiteradamente tiene una pistola apuntando a un objetivo, su éxito en esta empresa se ve frustrada por las vibraciones violentas de un dispositivo de adelgazamiento que tiene alrededor de su cintura. Subvertir los fines de máquinas, Signer aborda sus absurdos potenciales, encontrando placer en la vanidad de las invenciones del hombre.

La complejidad de la obra espectacular, existencial y melancólica de Roman Signer se revela en la exposición “Proyecciones”. Esta exposición mostrará películas recientes y familiares y vídeos así como obras antiguas, incluyendo las primeras películas de súper-8 en 1975. Ningún otro medio podría ser mejor para representar estos “eventos”, como Roman Signer (nacido en Appenzell, 1938, vive en St. Gallen) llama a veces su trabajo. *Performances* y acciones filmadas.



8. Roman Signer, *Action with Sheets of Paper*, 1988.



9. Roman Signer, *Volcano*, 1989.

5. LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Valie Export, *From The Underdog File*, 1969.
2. Valie Export, *From The Underdog File*, 1969.
3. Vito Acconci, *Waterways: Four Saliva Studies*, 1971.
4. Vito Acconci, *Waterways: Four Saliva Studies*, 1971.
5. Chris Burden, *Shoot*, 1971.
6. Chris Burden, *Shoot*, 1971.
7. Roman Signer, *Action with Sheets of Paper*, 1988.
8. Roman Signer, *Volcano*, 1989.

6. BIBLIOGRAFÍA

Blessing, Jennifer, Trotman, Nat (2010) *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, Guggenheim Museum Publications, 208 p.

Combalía Dexeus, Victoria, Rego de la Torre, Juan Carlos (2005) *Desvelar lo invisible: Videocreación contemporánea/Unveiling the invisible: Contemporary video art* Consejería de Cultura y Deportes, Madrid.

George, Adrian ed. (2003) *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Tate Publishing, Liverpool.

Goldberg, RoseLee (2001) *Performance Art: from Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.

Goldberg, Roselee, Anderson, Laurie (2004) *Performance: Live Art Since the 60's* Thames & Hudson, 240 p.

Heathfield, Adrian (2004) *Live: Art and Performance*, Routledge, Londres, 240 p.

Hoffman, Fred (2005) *Chris Burden*, Locus + Publishing Ltd.

Iles, Chrissie (2000) *Valie Export: Ob/De+Con(struction)* Goldie Paley Gallery.

Jones, A. (1997). "Presence in absentia: Experiencing performance as documentation", *Art Journal*

Jones, Amelia (1998) *Body Art: Performing The Subject*, University of Minnesota Press, 368 p.

Kaye, Nick (2007) *Multi-media: Video, Installation, Performance*, Routledge, Londres 272 p.

Mack, Gerhard (2006) *Roman Signer (Contemporary Artists)* Phaidon Press, Londres.

Maurer, Simon (2009) *Roman Signer: Projections*, Steidl & Partners.

Moure, Gloria (2001) *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Polígrafa, Barcelona.

Rollig, Stella (2011) *Valie Export: Time and Countertime*, Walther König, Colonia.

Schreuder, Catrien (2010) *Pixels and places: video art in public space*, NAI, cops. Rotterdam.

Ward, Frazer (2002) *Vito Acconci (Contemporary Artists)* Phaidon Press, Londres.