

"Tiene que haber alguna razón por la que abordamos a los desconocidos"

David Toop

IMPORTANTE – LEE ESTO PRIMERO

Gracias por haber elegido *El monstruo de muchas cabezas*, un recurso creado para explorar y comprender el papel del público en obras de performance contemporánea. Está dirigido a todos aquellos que tienen interés o conocimientos sobre prácticas de performance contemporánea, pero sin ser expertos en la materia.

Puede usarse de varias maneras:

- Como base para una presentación de una hora
- Como material de apoyo para talleres y seminarios, a partir del cual se podría desarrollar todo un módulo didáctico
- Como una obra de referencia para estudiar a título personal

El pack contiene:

- Un libro (el que tienes en las manos)
- Un DVD
- 50 tarjetas A5 con imágenes

El libro tiene tres tipos de textos:

- Sugerencias de uso del pack, **instrucciones** para realizar la presentación, preguntas para debatir y ejercicios prácticos
- El texto para la **conferencia-presentación** de una hora (en las páginas impares)
- **Notas**, explicaciones, recursos y comentarios (para ampliar la lectura)

Las **instrucciones** (que estás leyendo ahora) indican cuándo reproducir cada uno de los clips del DVD durante la ponencia, pero también tienen en cuenta otros usos de este pack e incluyen temas para debatir en seminarios y actividades para talleres prácticos a partir de las tarjetas de imágenes.

La **ponencia** se divide en tres partes:

- Antes de la performance
- Durante la performance
- Después de la performance

Cada parte se plantea cuál es el papel del público en la performance. El **DVD** contiene 22 clips de vídeo para ilustrar distintos puntos de la presentación. Están en el orden en que aparecen en la presentación, pero se puede acceder a ellos independientemente.

Las **notas** se refieren directa o indirectamente al texto de la presentación. En ellas, se recogen las citas en su totalidad y la información de copyright de las obras mencionadas, se sugieren lecturas adicionales sobre los artistas y se profundiza en algunos temas del texto principal. No es necesario recurrir a ellas para entender la ponencia, que conforma un todo en sí misma. En la mayoría de los casos, las notas se pueden leer de forma independiente.

Además, en las notas, se recurre frecuentemente a ejemplos del mundo del cine, la literatura y a textos históricos y teóricos. De esta forma, se incita a quien emplee *El monstruo de muchas cabezas* a pensar en el público en su contexto más amplio. El material adicional al que se hace mención podría servir de base para elaborar de un 'módulo' completo sobre el público en un contexto de estudios superiores, con lecturas complementarias y un ciclo de visionado de películas.

También se incluyen 50 tarjetas con imágenes que presentan diferentes fotografías, dibujos, pinturas y láminas de distintos 'encuentros con el público'. En las notas se mencionan estas tarjetas como un punto de referencia complementario, pero su utilización está pensada principalmente para crear debate en seminarios y para llevar a cabo actividades durante los talleres prácticos. Se incluyen algunos ejemplos de tareas sencillas.

Disfruta utilizando *El monstruo de muchas cabezas*.

El Monstruo De Muchas Cabezas

utilizar cuando proceda

Buenos días, buenas tardes, buenas noches y bienvenidos a *El monstruo de muchas cabezas*. Durante la próxima hora veremos algunos de los muchos tipos de relación que pueden darse entre los artistas y su público en el ámbito de la performance y las artes en vivo.

La presentación se divide en tres secciones: **antes de la performance, durante la performance y después de la performance**. Cada sección durará unos 20 minutos e irá acompañada de una serie de clips de vídeo sacados de distintas performances.

Analizaremos cómo interactúa el público con distintas propuestas performáticas, sin hacer un repaso histórico o un listado de obras clave. En las distintas disciplinas artísticas, muchos artistas y colectivos se relacionan con el público de una forma creativa y novedosa, situándolo en el centro de la obra. Esta presentación tiene por objetivo dar una idea del papel del público hoy en día cuando asiste a una obra de arte en vivo.

La cultura contemporánea está marcada por la emancipación del espectador y la transformación del público de receptor pasivo a participante activo.

Ian Breakwell y Ron Geesin, *Auditorium*, 1993

Reproduce el clip

Como introducción al tema de la conferencia, vamos a ver un extracto de *Auditorium*, de Ian Breakwell y Ron Geesin, realizada en 1993. *Auditorium* es un vídeo monocanal de 32 minutos. No es 'interactivo' de por a la manera de gran parte de las performances actuales, sino que más bien centra nuestra atención en el comportamiento del público y hace que nos planteemos la posibilidad de que el propio público sea un performer implícito en cualquier evento. Aquí, la compañía de teatro es el público del teatro.

Auditorium se divide en dos partes. En la Parte 1 el público llega y espera a que empiece la performance y en la Parte 2 parece reaccionar a algo que está pasando en el escenario y que nosotros no vemos. El fragmento que vamos a ver pertenece a la Parte 1, donde el público que espera interpreta un coro de toses, bostezos y abanicos al que se contraponen solos de mascado de chicle, chupeteo de caramelos, chubasqueros de plástico y redobles de collar, todo ello con el acompañamiento rítmico de bastones, crujir de nudillos y dentaduras postizas.

Auditorium ilustra el tema de esta conferencia porque cede al público el protagonismo y nos invita a replantearnos la dinámica performer-público, incluso en el entorno convencional de un espectador pasivo sentado.

Preguntas para debatir:

¿Los artistas, programadores y comisarios tienen en mente un público imaginario a la hora de crear o producir sus obras?

¿En qué medida la elección de una obra en particular determina el tipo de público?

¿Cómo influye en el tipo de público el hecho de que un espectáculo sea comercial (y esté condicionado por el poder adquisitivo) o subvencionado (determinado por la política cultural)?

¿Qué nivel o conocimientos se esperan del público en una situación determinada?

¿Cómo afecta el proceso previo a la performance (marketing, venta de entradas, programas, adelantos y reseñas) en la percepción que el público tiene de la obra?

¿Por qué el público acude a ver una performance?

Duckie, *The class club*, 2006

Reproduce el clip de DVD (sigue hablando)

SECCION 1

ANTES DE LA PERFORMANCE

En esta sección de la conferencia veremos algunas de las estrategias prácticas y conceptuales utilizadas por artistas y colectivos para interactuar con su público antes de que comience la performance propiamente dicha.

No se trata únicamente de avivar el interés del público a través del marketing o de adelantos de la pieza, sino que se abarca, por ejemplo, el proceso de reserva de entradas, anuncios, contratos no escritos, elementos sorpresa, juegos sobre lo que el público sabe o ignora y todo lo que sucede antes de que el público tenga acceso a la obra en cuestión.

The Class Club (2006), producida por el colectivo Duckie para el programa BITE del Barbican Centre de Londres, era una cena-espectáculo navideña en la que podías elegir tu clase social –baja, media o alta– y te vestías en consecuencia para la velada. El ambiente, la decoración de las mesas y, lo más importante, la performance y el menú de los que vas a disfrutar, dependen de la clase que elijas al hacer la reserva.

Ejercicio con imágenes:

Escoge una de las tarjetas de imágenes (intencionadamente o al azar) y úsala como 'imagen publicitaria' de una obra imaginaria que vas a hacer. ¿Qué pieza promocionaría esa imagen?

Blast Theory, spot de *Kidnap*, 1998

Reproduce el clip

La entrada de clase baja, que cuesta 14,99 libras, te ofrece el típico asado navideño en un ambiente desenfadado; la de clase media, a 25 libras, una moderna cocina de fusión con ingredientes de temporada procedentes del comercio ético; mientras que, por 40 libras, la entrada de clase alta te da derecho a un completo menú navideño tradicional con champán, caza y pudin de higos. Durante toda la performance eres consciente de las 'otras' clases y de la decisión que tomaste. *The Class Club* es un comentario irónico sobre cómo los británicos conciben el estatus social. A pesar de que cada vez hay más movilidad entre clases, estas siguen ocupando un lugar central en cómo la gente se ve a sí misma y a los demás.

Tu experiencia, tanto física como psicológica, depende de la decisión que hayas tomado como miembro potencial del público en el momento de comprar la entrada, *antes de que tenga lugar la performance*. Debes sopesar el menú, la performance, el precio de la entrada y, sobre todo, la imagen que quieres proyectar al resto del público.

En 1998 el colectivo artístico Blast Theory lanzó una campaña publicitaria en cines para encontrar a gente que quisiera ser secuestrada. Veamos ahora el spot, de 45 segundos de duración.

Diez finalistas de distintas partes de Inglaterra y Gales fueron seleccionados al azar y sometidos a vigilancia. Posteriormente, los dos ganadores fueron raptados a plena luz del día y llevados a un destino secreto donde estuvieron retenidos durante 48 horas.

Los ganadores fueron Debra Burgess, una interina australiana de 27 años, y Russell Ward, un chico de Southend de 19 años que trabajaba en un colmado abierto las 24 horas. Todo el proceso fue emitido en directo por Internet. Los visitantes online podían controlar la cámara de vídeo dentro del piso franco y comunicarse con los secuestradores en tiempo real.

La publicidad previa no solo sirve para atraer a los participantes, sino también como vehículo de difusión del marco conceptual del proyecto. De esta forma, la publicidad, que tiene lugar antes de la propia obra, cumple con la misma finalidad que el proyecto, ya que invita a la gente a participar, pero también hace que se plantee lo que supone ofrecerse como voluntario para que te secuestren.

Cuando se apuntan, los voluntarios deben firmar un contrato indicando que comprenden y aceptan las consecuencias si resultan elegidos. Los contratos entre público y artistas en una

Kira O'Reilly, *Untitled action for bomb shelter, Kuopio, 2003*

Reproduce el clip (sigue hablando)

performance son algo habitual. Pensad, por ejemplo, en todo a lo que accedemos cuando compramos una entrada de teatro que especifica el lugar, la hora y el asiento que debemos ocupar y, a menudo, otras cláusulas más concretas (como que no se permite la entrada una vez empezada la obra). En el ámbito de las prácticas performáticas contemporáneas, a menudo estas convenciones contractuales se llevan al límite, se invierten o se cuestionan.

Untitled action for bomb shelter, Kuopio (2003), de Kira O'Reilly, era un encuentro privado entre dos personas. Tras reservar hora para encontrarse con la artista, el espectador llega al lugar de la performance y recibe un sobre que contiene un bisturí estéril, unos guantes de látex y una nota que explica que puede realizar un pequeño corte en el cuerpo de la artista. Puede aceptar o rechazar esta invitación.

O'Reilly sale a recibirlo desnuda e inicia un diálogo que explora y negocia las posibilidades de su interacción. Si se niegan a cortarle, les da la opción de poner una tirita en alguno de los cortes presentes en su cuerpo. Una vez se ha producido una u otra acción, O'Reilly propone a su invitado representar una *pietà* con ella.

Ejercicio con imágenes:

Escoge una cara entre la multitud en una de las tarjetas de imágenes. Escribe un relato sobre cómo acabo ahí esa persona y qué hizo después de que acabara el espectáculo de la imagen.

Después, el público regresa a la entrada solo. La artista lleva en su cuerpo las marcas de la acción del público.

La cuidadosa preparación del encuentro y el contrato no escrito que se establece en el momento de llegar, antes de que tenga lugar la acción, problematiza la idea lógica del corte como un acto hostil o agresivo. No es que el corte sea menos doloroso, pero el intercambio entre la artista y su público le confiere un nuevo significado.

Para O'Reilly, el contrato entre ella y el público no se debe solo a la estética de la performance, sino a una necesidad muy real, ya que hace comprender a los espectadores a qué se prestan cuando practican la incisión. Se trata de garantizar que ambas partes tengan toda la información posible. Por el contrario, otras obras funcionan porque el público no sabe qué es lo que se va a encontrar.

En *Imponderabilia* (1977) los artistas Marina Abramović y Ulay están de pie desnudos, frente a frente, en la entrada de la Galleria d'Arte Moderna Bologna en la inauguración de una exposición.

El espacio entre ellos es deliberadamente estrecho, de modo que el público que entra en el museo tenga que pasar de lado.

Marina Abramović y Ulay, *Imponderabilia*, 1977

Reproduce el clip

Cada persona debe decidir (conscientemente o no) hacia qué cuerpo desnudo girarse y hacia dónde dirigir su mirada.

Imponderabilia, estratégicamente ubicada en la entrada del museo, parece funcionar antes de que el público sea consciente de ello. Los visitantes han acudido al museo para asistir a una inauguración y no dan mayor importancia a su 'entrada'. Solo retrospectivamente pueden ponerse a pensar en la orientación que tomó su cuerpo al entrar en el edificio e interpretar por sí mismos su propia acción. Aquí el protagonista de la performance es el espectador, al que se le niega la oportunidad de contemplar la obra ya que está participando en ella. El planteamiento de *Imponderabilia* es que incluso como visitantes de una galería estamos involucrados en la obra de arte, antes casi de que haya comenzado y casi sin saberlo.

La diferencia entre un público que *sabe* o *no sabe* queda puesta en tela de juicio cuando el espectador ni siquiera es consciente de qué es lo que está experimentando.

En *Seedbed*, de Vito Acconci, representada en la Galería Sonnabend de Nueva York en 1972, los visitantes entraban en una gran sala vacía con una rampa en un extremo.

Vito Acconci, *Seedbed*, 1972

Reproduce el clip (sigue hablando)

Oculto bajo la rampa, Acconci se masturba. Los susurros de sus fantasías acerca de los visitantes que caminan sobre él se escuchan por los altavoces de la galería.

El público y el artista están simultáneamente en el mismo lugar y en lugares distintos. Tu interpretación de lo que estás experimentando depende de la información de que dispongas sobre lo que está sucediendo bajo las planchas que pisas.

Como suele ocurrir en el arte en vivo, el conocimiento y la interpretación del público no solo se forman durante el encuentro físico con la obra, sino gracias a la información obtenida previamente o a posteriori.

Quien presencia una performance en tiempo real tiene una experiencia particular que, sin embargo, no le garantiza estar en posesión de la única realidad de esa pieza, ni tan siquiera de la información más elemental.

El 'Yo estuve allí' que implica un testimonio personal suele ir acompañado de la pregunta '¿Qué ha sido eso?', a la que solo se puede responder con la información adquirida antes o después de la experiencia.

Bock & Vincenzi, *Invisible dances... from afar*, 2003

Reproduce el clip

Seedbed hace mella en el público no solo a pesar de que no pueden ver a Acconci masturbándose sino porque se les pide que imaginen qué estará, está y estaba pasando bajo sus pies.

Con el subtítulo 'A show that will never be shown', *Invisible dances... from afar* (2003), de Bock & Vincenzi, es una performance de danza que el público no ve. La única manera de acceder a la obra es marcando un número de teléfono que aparece en los carteles y escuchando una grabación en la que un 'espectador' describe el evento original. De este modo, la performance ya ha tenido lugar aunque todavía no haya comenzado.

Esta descripción de cuerpos realizando figuras en el espacio exige que el público se replantee cómo se materializa la danza, que esta vez se percibe a través de los oídos y no de los ojos.

Escuchamos la descripción por teléfono, un aparato reservado casi exclusivamente a la comunicación en el presente, en tiempo real, y aunque la grabación fue realizada antes de que la escuchemos, la narración de lo que está sucediendo 'ahora' nos permite imaginarnos que el pasado es en realidad el presente.

Gob Squad, *Super night shot*, 2003

Reproduce el clip

Invisible dances... from afar cuestiona la idea de que la danza es un espectáculo predominantemente visual al crear una performance sonora. También cuestiona la inmediatez de la performance, su “aquí y ahora”, y la forma en que la documentación deja constancia del arte en vivo, al permitir que el público acceda a la obra en cualquier momento.

Al asistir como público a *Super night shot* (2003), del colectivo Gob Squad, lo primero que haces es aplaudir el final del espectáculo.

Super night shot es un evento en vídeo que se graba una hora antes de que llegue el público. Cuatro performers filman las imágenes con cuatro videocámaras. Luego estas se proyectan en el auditorio sin editar, en cuatro pantallas al mismo tiempo. Para centrar la atención del público, se hace audible el sonido de cada una de ellas alternativamente.

El clip que vamos a ver ahora es un fragmento del comienzo de la performance con público, en la que el reparto llega para asistir a la proyección de la película que acaba de realizar. Para empezar, los intérpretes informan al público de lo que va a suceder, que en realidad sucedió hace ya una hora.

La pieza sigue a los cuatro intérpretes y todo lo que hacen en sus encuentros imprevistos, aunque esperados, con desconocidos.

La estrategia de *Super night shot* es muy arriesgada, ya que cuenta con que se produzcan encuentros casuales de interés en la hora anterior a que llegue el público. La propia estrategia seduce a los espectadores, ya que nos impresiona saber que esos acontecimientos sucedieron mientras estábamos de camino al teatro.

En todos los ejemplos que hemos visto en esta sección, la performance empieza antes incluso de empezar. Como integrantes del público, se nos invita a una negociación que no solo influye radicalmente en nuestra experiencia de la obra, sino que se convierte en la obra misma.

Preguntas para debatir:

¿Qué es un público?

El público puede existir sin una performance, pero ¿es necesario que haya público para que haya una performance?

Hay muchos tipos de interacción entre el público y la performance (encuentro a solas, espectador pasivo, participación, interacción mediada por tecnología). ¿Qué implicaciones tienen los distintos tipos de encuentro con el público?

Si una performance se consume a través del encuentro con el público, ¿en qué momento el público se convierte en performers?

¿De qué manera afectan las características personales (raza, nacionalidad, género, orientación sexual, clase social, nivel económico, idioma) a cómo entiende el público la obra?

¿Cómo influyen los parámetros generales de una performance (marco sociológico, arquitectura, ubicación, contexto) en cómo el público interpreta una obra?

JJ Xi y Cai Yuan, *Soya sauce and ketchup fight*, 2000

Reproduce el clip

SECCIÓN 2

DURANTE LA PERFORMANCE

En esta sección contemplaremos algunas de las estrategias que se emplean al negociar con el público durante la performance.

Algunas de ellas implican actuar ante un público que se ha reunido por otro motivo, actuar para un público que simplemente pasaba por allí, hacer que el público colabore o participe y emplear las posibilidades de la performance para educar o para jugar con los límites de la experiencia del espectador.

Los artistas JJ Xi y Cai Yuan (también conocidos como Mad for Real) suelen hacer sus obras para públicos pre-existentes, es decir, gente que se había reunido por otro motivo. En *Soy sauce and ketchup fight* (2000) se apropian de un espacio durante la manifestación anticapitalista del 1 de mayo en Trafalgar Square (Londres), rodeados de manifestantes, antidisturbios y fotógrafos de prensa.

En el pulso entre manifestantes y policía, esta obra-pelea constituye un interrogante para los espectadores. No es un acto de violencia física, aunque sí representa una agresión.

Ejercicio con imágenes:

Escoge una tarjeta. ¿Qué está sucediendo fuera del encuadre?
Imagina una situación.

No se declara anticapitalista de la misma forma que los lemas de las pancartas de otros manifestantes, pero su significado está íntimamente ligado al contexto de la protesta, la concurrencia de gente y el tema del anti-capitalismo.

La “pelea” usa dos productos globalizados de Oriente y Occidente (salsa de soja y ketchup) para generar interrogantes sobre la identidad del consumismo. De una manera consciente y muy teatralizada, la “pelea” forma parte de la manifestación y, al mismo tiempo, se separa de ella; así, crea un momento de interrupción y una pausa para la reflexión. Como espectador de esta situación, quieras o no, has sido designado como público.

En esta misma línea, el artista William Pope.L ha hecho una serie de performances dirigidas a un público en movimiento en las que se “arrastra” por las calles de la ciudad. Durante estas obras de resistencia, Pope.L se arrastra por el suelo impulsándose con las piernas, como hacen los soldados.

William Pope.L, *The great white way: 22 miles, 9 years, 1 street*,
2001 - en curso

Reproduce el clip

En algunas performances Pope.L se viste de Superman y, en otras, de ejecutivo.

El clip que vamos a ver pertenece a *The great white way: 22 miles, 9 years, 1 street* (2001-en curso), un viaje que cruza la isla de Manhattan a través de la avenida Broadway, y que tarda nueve años en completarse, recorriendo unas pocas manzanas de cada vez.

Los transeúntes reaccionan con contundencia ante la performance, ofendidos por la caída de este superhéroe típicamente americano y quizá también por el hecho de que un negro se atreva a mancillar al icono blanco. Pope.L pone de manifiesto la percepción del cuerpo masculino negro como algo amenazador y, a la vez, despreciable; una amenaza violenta y sexual que, sin embargo, está sujeta a la denigración.

Si bien Pope.L se arrastra a pesar de la ira e indiferencia de su público, y también por ello, algunos artistas, en cambio, buscan en su público apoyo y ánimo.

En *Ghost dance* (2008), del dúo Lone Twin, dos hombres vestidos de cowboys y con los ojos vendados interpretan lentamente un baile country durante doce horas. Sin ningún acompañamiento musical, escuchan los pasos del otro para intentar mantener la sincronía.

Lone Twin, *Ghost dance*, 2008

Reproduce el clip

A lo largo del día, se va invitando tácitamente a las personas del público a unirse a ellos.

Bailar doce horas con los ojos vendados, por muy sencillo que sea el baile, hace del espectáculo una prueba de resistencia. El público, que pasa a ser parte de la performance, da ánimos a los vaqueros, como hacen los espectadores o los demás corredores en una maratón.

Como consecuencia, se establece un contrato no escrito de apoyo entre el público y los performers, creando un sentimiento de comunidad.

El grupo de performance LIGNA saca partido a la estrategia de desarrollar una comunidad de espectadores que luego trabaja con los artistas.

LIGNA idearon una serie de Radio Ballets, en los que citaban al público en un punto concreto de la ciudad. Estos debían sintonizar una frecuencia específica en los transistores portátiles que habían traído de casa o que les había prestado la compañía. El programa que escuchan les indica las acciones que tienen que realizar. Por lo general, los transeúntes no pueden oír estas instrucciones.

El clip que vamos a ver a continuación es del Radio Ballet que tuvo lugar en la estación de

LIGNA, *Radio ballet*, 2003

Reproduce el clip

tren de Leipzig en 2003. El audio es el mismo que escuchan los participantes por los auriculares.

La estética y significado de la obra se basan en que los intérpretes son los propios espectadores que, por el motivo que sea, deciden participar. Es difícil diferenciar a las personas que forman parte de la performance de otra gente que simplemente estaba en la estación, salvo por el hecho de que realizan acciones al unísono. Su colaboración logra una silenciosa interrupción estética que se hace visible tan rápido como desaparece.

Por el contrario, las obras de Hermann Nitsch requieren que el público se involucre totalmente y establecen una clara distinción entre los que participan activamente y los que son meros espectadores.

Durante su carrera Nitsch ha desarrollado el 'Orgien Mysterien Theater', el Teatro de Orgías y Misterios. Ha realizado performances que toman como punto de partida las celebraciones dionisiacas de la antigua Grecia y las primeras representaciones de la pasión de Cristo. Usando sangre y cadáveres de animales, aspira a crear rituales y catarsis colectivas como medio para dar salida a las emociones reprimidas de la sociedad contemporánea.

Hermann Nitsch, *Action 122*, 2005

Reproduce el clip

El clip que vamos a ver pertenece a *Action 122*, presentado por la Ópera Estatal de Viena en 2005. La acción, que comienza en el escenario, se traslada a varias partes del edificio y en este momento está abandonando el teatro.

Aquí el público se divide en tres: el público participante que crea la acción bajo la dirección de Nitsch, el público que acude al teatro específicamente para ver la obra y el público que presencia fortuitamente la acción cuando esta se traslada del teatro a la calle.

Llevado al límite, en el Teatro de Orgías y Misterios de Nitsch la inmersión es total. La obra es tu experiencia como participante; no hay objetividad posible. Desde una perspectiva externa, el espectador se pregunta qué se siente al entregarse por completo a la performance.

Estar “fuera” de la experiencia y contemplar al “otro” por el mero placer de observar es un enfoque que Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña ponen en tela de juicio en *Undiscovered Amerindians* (1992), en donde ambos se presentan como "especímenes representativos del pueblo guatinaui".

Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, *Undiscovered Amerindians*,
1992

Reproduce el clip

Ejercicio con imágenes:

Ve en busca de una persona o lugar representado en una de las tarjetas. Documenta el proceso.

Fusco y Gómez-Peña están encerrados en una jaula ataviados con estrafalarios trajes “étnicos” y alternan “comportamientos nativos” (coser muñecos de vudú, por ejemplo) con actividades cotidianas como trabajar en un ordenador portátil. A la hora de comer, les dan plátanos, y son llevados al lavabo con una cadena.

Durante su gira, *Undiscovered Amerindians* fue presentada en contextos artísticos y de historia natural, a menudo junto a exposiciones antropológicas. Los espectadores podían llevarse a casa polaroids de la pareja a cambio de un pequeño donativo.

A pesar de que *Undiscovered Amerindians* es una clara sátira, más de la mitad de los visitantes pensaban que las identidades guatinaui eran auténticas. Seas o no consciente de que la presentación es ficticia, el simple acto de mirar “como un colonizador” produce un sentimiento de malestar que entronca con la larga historia de exhibición de seres humanos.

Incitar al público a replantearse sus creencias previas es uno de los fundamentos de la performance y del arte en general. El arte en vivo utiliza la interacción en tiempo real para conducir al público a territorios inesperados o controvertidos.

Annie Sprinkle, *Post porn modernist*, 1989-1996

Reproduce el clip

En *Post porn modernist* (1989-1996), Annie Sprinkle se vale de su trayectoria como trabajadora sexual, activista pro-sexo y artista para crear una serie de estampas autobiográficas. El uso directo y sin tapujos de su propio cuerpo para explorar la sexualidad femenina y el deseo es lo que conforma su principal línea narrativa.

En el clip que vamos a ver, Sprinkle invita al público a coger una linterna y echar un vistazo a su cérvix a través del espéculo insertado en su vagina.

La permisividad respecto al comportamiento tanto de la artista como del público en el espacio de la performance contrasta con las reglas que rigen la vida cotidiana. Sprinkle cruza los límites de lo que se considera “aceptable” fuera de un contexto abiertamente pornográfico para educar al público y politizar el placer. Paralelamente, su público también los cruza, al permitirse ver y participar en algo que, en otra situación, sería tabú.

En todos los ejemplos que hemos visto en esta sección, la naturaleza del encuentro con el público es una parte fundamental del funcionamiento y el significado de la obra. Tanto si nos topamos con la performance en la calle como si nos prestamos a colaborar plenamente con la propuesta de un artista, nuestra interacción no puede ser separada de la propia performance.

Preguntas para debatir:

¿Cuándo acaba la performance para el público?

¿Qué función tienen los aplausos y las llamadas a escena en la recepción de una obra de teatro o una performance?

¿Cómo “cala” la performance en el público una vez terminada?

¿De qué maneras el público juzga una performance y cómo contribuye al legado de la performance esta valoración?

¿De qué manera los acontecimientos que tienen lugar después de una performance (como leer reseñas, comentarla con los amigos o documentarse) afectan a la comprensión de su significado?

SECCIÓN 3

DESPUÉS DE LA PERFORMANCE

En esta última sección vamos a considerar algunas de las acciones e ideas que los artistas emplean al interactuar con su público una vez terminada la performance.

Esto incluye la reescenificación o la recreación de las performances, reaccionar al término de una obra, considerar el impacto que te ha dejado un espectáculo, entender retrospectivamente lo que has visto y ver documentación sobre la performance.

Las performances, especialmente en el teatro, suelen repetirse varias veces. Aunque nunca serán exactamente iguales, la repetición implica un movimiento que va desde un final hasta un nuevo principio. Algunos artistas están volviendo a escenificar performances que originalmente iban a ocurrir en una sola ocasión. La nueva puesta en escena da a un público distinto la oportunidad de experimentar la obra, cuestiona nuestro concepto de autoría, y pone en duda las ideas preconcebidas sobre cuándo concluye una performance.

La performance y proyecto audiovisual *File under sacred music*, de Iain Forsyth y Jane Pollard, toma como punto de partida el vídeo

Ejercicio con imágenes:

Coge una de las tarjetas de imágenes (intencionadamente o al azar) y recrea el evento.

Iain Forsyth y Jane Pollard, *File under sacred music*, 2003

Reproduce el clip

granulado que documenta un concierto que el grupo The Cramps dio para los pacientes del Instituto Mental de Napa el 13 de junio de 1978.

Forsyth y Pollard reescenificaron ese mítico concierto y lo filmaron en un estudio del ICA en Londres el 3 de marzo de 2003, 25 años después del original. El público estaba compuesto por miembros de organizaciones de salud mental. Posteriormente las imágenes fueron editadas y degradadas para recrear el vídeo original de la actuación en directo de The Cramps.

Nos obsesiona la idea de un “original auténtico”, y sin embargo estamos ante una cultura sintetizada y fabricada a través de los medios de comunicación de masas. Esta recreación nos obliga a reflexionar sobre nuestra dependencia de la documentación de una obra viva y sobre cómo puede perdurar en el tiempo una performance puntual.

La reescenificación de una performance lega la obra a un nuevo público. Esta dinámica de transferencia de un público a otro también se puede ver cómo un mecanismo propio de la performance.

Carsten Höller, *Test site*, 2007

Reproduce el clip

En 2007 Carsten Höller instaló en la Sala de Turbinas de la Tate Modern una serie de toboganes gigantes cubiertos bajo el título *Test site*. La instalación pretende que el público vea y experimente la arquitectura, y su desplazamiento por ella, desde una perspectiva diferente en la que entra en juego el vértigo y la emoción de la atracción gravitatoria. Así, el público puede experimentar la obra participando en ella activamente, tirándose por los toboganes, y observando cómo se tiran otros.

Como espectador, lo que ves es el final de la performance, el momento en el que todo ha terminado. Cuando los visitantes emergen de los toboganes emocionados, aliviados, desinhibidos, avergonzados, aturcidos, su reacción ante una experiencia que ya forma parte de su pasado inmediato se convierte en el placentero objeto de nuestra observación presente. De este modo, el participante hace entrega de la experiencia de la obra al espectador.

A menudo, las prácticas performáticas contemporáneas se sirven de protocolos estipulados del teatro con el único objetivo de cuestionarlos.

Yoko Ono, *Cut piece*, 1965

Reproduce el clip

En *Cut piece*, representada por primera vez en 1964, Yoko Ono invierte la relación convencional entre performer y público. Aquí el performer es el espectador pasivo y es el público quien lleva a cabo la performance. Ono se sienta en el escenario e invita a los espectadores a que le corten trozos de ropa.

El clip que vamos a ver a continuación está sacado de una performance en Nueva York en 1965.

En *Cut piece* los espectadores son a la vez *voyeurs* y autores de un acto agresivo: la laceración de la ropa de una mujer para dejar al descubierto su cuerpo. Escenifica la acción-reacción de las relaciones de género sadomasoquistas.

Una vez ha terminado la performance y se revela el cuerpo de Ono, lo que queda de su ropa es testimonio de las acciones del público. Los trozos de material cortado reflejan la violenta implicación del público. Quizá sea este el único momento en el que los espectadores pueden reflexionar sobre el acto que acaban de cometer.

Evidentemente, todas las formas de producción cultural están sujetas a deliberación y análisis una vez las hemos experimentado. Es habitual

Laura Lima, *To age*, 2004

Reproduce el clip

que reflexionemos sobre un libro que hemos leído, una música que hemos escuchado o una película que hemos visto mucho después de haber leído la última palabra, escuchado la última nota o salido del cine. Una de las diferencias entre el arte y la artesanía es que el arte es capaz de afectarnos aunque no estemos directamente en su presencia. Algunas obras, sin embargo, se interesan abiertamente por ese efecto a posteriori.

En 2004, la artista Laura Lima creó una serie de “instancias”, como ella las llama, bajo el título *To age* en el Chapter Arts Centre de Cardiff en 2004. Lima colaboró con maquilladores profesionales y con los trabajadores del centro de arte para crear imágenes vivas en las que los taquilleros, los camareros del bar y los administrativos aparentaban ser mucho más viejos gracias a la minuciosa aplicación de maquillaje de efectos especiales.

El clip que vamos a ver muestra parte del proceso y de la performance.

En esta pieza el futuro se representa en el presente. Los visitantes del centro de arte podían o no darse cuenta de que algunos de los empleados parecían mucho más viejos. Podían o no percatarse de que esto se había

Luke Jerram, *Sky orchestra*, 2006

Reproduce el clip

conseguido con maquillaje. Sin embargo, a los visitantes habituales que ya habían interactuado con el personal en otras ocasiones, les pillaba desprevenidos y trataban de comprender por qué los trabajadores habían envejecido prematuramente. Puede que quienes regresaran otro día, cuando ya había finalizado la performance y los empleados habían vuelto a su ritmo normal de envejecimiento, se dieran cuenta retrospectivamente de lo que habían presenciado la vez anterior.

Reconocer “qué ha ocurrido” a posteriori es la única opción para un público que no ha sido avisado de antemano y que permanece dormido durante la performance.

En *Sky orchestra* (2006), de Luke Jerram, siete globos de aire caliente con altavoces incorporados despegan al amanecer y recorren toda la ciudad. Cada globo reproduce un elemento diferente de una composición musical realizada expresamente para la ocasión, creando un gigantesco paisaje sonoro.

A Jerram le interesa la posible influencia de la música y el arte en los sueños. Haciendo que la *Sky Orchestra* sobrevuele las casas de la gente en sus últimas horas de sueño, el autor espera poder acceder a su inconsciente. Quizá ese día,

más tarde, cuando hayas oído hablar de la Sky Orchestra y recuerdes tus sueños, comprendas que has sido el espectador durmiente de una pieza artística.

Por supuesto también puede darse el caso de que la música te afectase sin saberlo. Estás dormido y algo manipula tus sueños pero puede que nunca lo sepas, o que nunca llegues a saber el porqué. De esta forma, Jerram trabaja con un público anónimo, al que no conoce ni conocerá y que puede que ni siquiera sepa que es su público. Muchas performances emplean justamente la estrategia contraria: un encuentro a solas con cada individuo para establecer una comunicación directa.

En *Say cheese* (2002), Oreet Ashery ofrece a los miembros del público un encuentro a solas en una habitación privada con su alter ego Marcus Fisher, un judío jasídico. La interacción toma la forma de una sesión de terapia íntima, en la que Marcus entabla una conversación privada y personal con cada visitante.

El carácter abiertamente teatral del personaje de Ashery, en cuestiones de género y religiosas, da permiso al público para decir cosas, o actuar espontáneamente, de una forma que en otro contexto sería inaceptable entre desconocidos.

Oreet Ashery, *Say cheese*, 2002

Reproduce el clip

Ejercicio con imágenes:

Escoge dos tarjetas de imágenes. Toma una como punto de la partida de la performance y otra como punto de destino.

Joshua Shafner, *SFMOMA Scavengers*, 2006

Reproduce el clip

Cuando se acaba el tiempo, cada persona del público se saca una foto con Marcus. Tras acabar la performance, las fotos se imprimen y se envían por correo en una fecha posterior.

El envío de la fotografía, que documenta la performance, pide al público que recuerde y revalúe el encuentro a solas que tuvieron mucho después de que haya finalizado.

En un gesto de crucial importancia, es la persona del público quien sostiene el disparador remoto y saca la fotografía. De este modo, Ashery convierte a su público en artistas, mientras que ella pasa a ser la 'modelo'.

Este intercambio lúdico de papeles en donde los espectadores se convierten en 'artistas' es también un concepto central en *Scavengers*, de Joshua Sofaer, una performance en la que el público forma equipos y recibe pistas sobre objetos que deben encontrar, sustraer, tomar prestados o conseguir con argucias.

Las pistas pueden llevarles a cualquier punto de la ciudad, o a una performance en la que un actor les da una pista sobre el objeto que buscan. Al final del día, los participantes regresan a la galería, donde un grupo de comisarios evalúan su botín. El equipo que más puntos obtenga gana un premio en metálico.

Durante la noche, Sofaer utiliza los objetos entregados para montar una exposición en la que las piezas recobradas se exhiben en grupos.

Las imágenes que estamos viendo están sacadas de *SFMOMA Scavengers* (2006) en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. El público participa para intentar ganar el premio en metálico, pero también para poder decir que su 'obra' ha sido expuesta en el museo.

Los objetos expuestos conservan la historia de su viaje a la galería mucho después de que haya concluido la performance. Las conversaciones de los participantes que vuelven al museo a ver su botín expuesto infunden a los diversos objetos el legado de su performance.

En todos los ejemplos que hemos visto en esta última sección, la performance sigue incluso después de haber terminado. Como miembros del público, nuestra comprensión de lo que hemos presenciado se ve afectada por la continuidad, el legado o la secuela de la propia obra.

CONCLUSIÓN

Así hemos llegado a final de esta presentación introductoria que ha examinado algunas de las formas en las que se negocia la relación artista-público en el ámbito de la performance y las prácticas de arte en vivo. Hemos hecho un recorrido por estrategias empleadas antes, durante y después de la performance, desde diferentes perspectivas.

Lo que está claro es que el público ya no es un espectador pasivo de una obra en vivo e incluso puede llegar a ser un elemento clave en el funcionamiento y el propósito de una producción determinada. A partir de ahora, cuando asistamos a una performance contemporánea, parte de nuestras expectativas deberá incluir necesariamente una consideración de cómo nosotros, como miembros del público, formaremos parte de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

PELÍCULA, VÍDEO, RADIO & TELEVISIÓN CITADOS

- An Actor's Revenge*. Dir. by Kon Ichikawa. 1962. BFI Video, 2003.
- Beckett on Film*. Dir. by Michael Lindsay-Hogg, Atom Egoyan, Damien Hirst, Neil Jordan, Conor McPherson. Tyrone Productions, 2005.
- Carmen*. Dir. by Carlos Saura. Suevia Films, 1983.
- El amor brujo*. Dir. by Carlos Saura. 1986. Optimum Home Entertainment, 2008.
- Front Row*. 'Mark Lawson interviews Harold Pinter'. BBC Radio 4, 2005
- Ian Breakwell, British Artist's Films*. BFI Video, 2007
- La Vie en Rose*. Dir. by Olivier Dahan. Légende, 2007.
- Mommie Dearest*. Dir. by Frank Perry. Paramount Pictures, 1981.
- Russian Roulette*. Derren Brown. Channel 4 Television, 2003
- The Prestige*. Dir. Christopher Nolan. Warner Bros. Pictures / Touchstone Pictures, 2006.
- The Seven Year Itch*. Dir. Billy Wilder. 20th Century Fox, 1956.
- What is Live Art?* Dir. Rupert Edwards. Outsmart Productions, 2002.
- Without You I'm Nothing*. Dir. by John Boskovich. M.C.E.G. Virgin Home Entertainment, 1990.

LITERATURA CITADA

- Collins, Wilkie, *No Name* [1863] (Oxford: Oxford University Press, 1998)
- Eugenides, Jeffrey, *Middlesex* (London: Bloomsbury, 2003)
- James, Henry, *The Tragic Muse* [1890] (London: Penguin, 1995)
- Tolstoy, Leo, *Anna Karenina* trans. by Louise and Aylmer Maude [1874] (Oxford: Oxford University Press, 2005)
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1891] (London: Penguin Books, 1985)
-

TEXTOS CITADOS

- Abramović, Marina, *Marina Abramović* (Milano: Edizioni Charta, 2002) p.30
- Adams, John, *Hallelujah Junction: Composing an American Life* (New York: Farrar Straus Giroux, 2008)
- Bennet, Susan, *Theatre Audiences: A theory of production and reception* [Second Edition] (London: Routledge, 2005)

Bessire, Mark H. C., *William Pope.L: The Friendliest Black Artist in America* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002)

Blaine, David, *Mysterious Stranger* (London: Channel 4 Books, 2003)

Blau, Herbert, *The Audience* (Baltimore: The John Hopkins Press Ltd., 1990)

Bock & Vincenzi, *Invisible Dances... From Afar: A show that will never be shown* (London: Artsadmin, 2004)

Boswell, James, *Boswell's London Journal 1762-1763* Second Edition ed. by Frederick A. Pottle (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2004)

Breakwell, Ian, *The Artist's Dream* (London: Serpent's Tail, 1988) Brenan, Gerald, *South From Granada [1957]* (London: Penguin Books, 1963)

Foucault, Michel, *The History of Sexuality, Vol.2: The Use of Pleasure*, trans. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1985)

Frank, Thomas Frank and Mark Waugh (eds.) *We Love You: On Audiences* (Berlin: Revolver, 2005)

Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames & Hudson, 1988)

Horace, *Epistles Book II and Ars Poetica* ed. by Niall Rudd (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)

Kattwinkel, Susan (ed.) *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance* (London: Praeger, 2003)

Leader, Darian, *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us From Seeing* (London: Faber and Faber, 2002)

Marinetti, F. T., *Critical Writings* ed. by Gunter Berghaus, trans. by Doug Thompson (New York: Farrar Straus Giroux, 2008) McEvily, Thomas, *Marina Abramovic: Artist Body (Performances 1969-1998)*, (New York: Charta, 1998)

Pope, Alexander, *Poetical Works* ed. by Herbert Davis (Oxford: Oxford University Press, 1989)

Reason, Matthew, 'AUDIENCE' in *Performance Research: A Lexicon* Volume 11. No. 3, September 2006 pp.7-10

Schechner, Richard, *Essays on Performance Theory 1970-1976* (New York: Drama Book Specialists, 1977)

Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (New York: Zone Books, 1996) Warner, Warner, *Publics and Counterpublics* (New York, Zone Books, 2005)

Yuan, Cai, *Mad For Real* (London: Carrots Press, 2005)

TEXTOS NO MENCIONADOS EN OTRA PARTE

- Abercrombie, Nicholas and Brian Longhurst, *Audiences* (London: Sage, 1998)
- Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 2008)
- Blau, Herbert, 'Odd, Anonymous Needs: The Audience in a Dramatized Society', in *Performing Arts Journal* 10.1 1987 pp.34-42
- Brooker, Will and Deborah Jermyn (eds.) *The Audience Studies Reader* (London: Routledge, 2003)
- Dolan, Jill, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (Michigan: The University of Michigan Press, 2006)
- Handke, Peter, 'Offending the Audience' [1966] in *Kaspar and Other Plays* (New York: Hill and Wang, 2000)
- Kershaw, Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard* (London: Routledge, 1999)
- Ridout, Nicholas, *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006)
- Sofaer, Joshua, 'Conflict of Interest: Performance as a Spectator Sport' in *Performance Research* 5.1 (2000), pp.120-125

PÁGINAS WEB

1001.net.au
www.acconci.com
www.agentilcarioca.com.br
www.a-i-u.net/
www.anniesprinkle.org
www.artsadmin.co.uk/artists/bv
www.blasttheory.co.uk
www.bodyworlds.com
www.culturebase.net
www.duckie.co.uk
www.gobsquad.com
www.iainandjane.com
www.imaginepeace.com
www.joshuasofaer.com
www.kiraoreilly.com
www.ligna.blogspot.com
www.lonetwin.com
www.lukejerram.com
www.nitsch.org
www.oreetashery.net
www.pennyarcade.tv
www.pochanostra.com
www.rescen.net
www.rongeesin.com
www.thing.net/"cocofusco
www.thisisliveart.co.uk/about_us/what_is_live_art.html
www.ulay.net

IMÁGENES

Image Card 1: 'Animals in the Theatre'. Image taken from *The Tyger's Theatre* by Samuel Arnold. Illustration by Spencer Molan. 1808. © British Library Board. Shelfmark CH.800/111

Image Card 2: Franco Orglia, *Pope John Paul II Attends World Youth Day Activities*. 2004

Image Card 3: *Queen's Audience Chamber, The State Apartments Windsor Castle*. Specially produced by gracious permission of His Late Majesty King George V and Queen Mary. (Postcard)

Image Card 4: F. Macleod. *The Last Car*. 1907. Courtesy of Frédéric Humbert. (Postcard)

Image Card 5: 'Stade Français Rosslyn Park' from *The Graphic*. 1892. Courtesy Frédéric Humbert

Image Card 6: 'Art of Self Defence. Tom and Jerry receiving instructions from Mr. Jackson at his Rooms in Bond Street'. Image taken from *Tom and Jerry* ed. by J. C. Hotten. Illustrations by I. R. and G. Cruikshank. 1823. © British Library Board. Shelfmark 838.i.2

Image Card 7: 'Christopher Brasher scores a dramatic victory in the steeplechase,' *British Olympic Association Official Report*, published by World Sports. 1956

Image Card 8: *Championnat du Monde de Tennis*. 1912. Courtesy Frédéric Humbert

Image Card 9: *Spanish Bullfight, Lenia*. 1916. (Postcard)

Image Card 10: *Colombes Crowd*. 1902. Courtesy Frédéric Humbert

Image Card 11: *Unknown Sports Crowd*. c.1910

Image Card 12: *William Reynolds and the Newbold Verdon Cricket Team*. c.1888 Photographer Unknown. Kirkby Mallory, Leicestershire

Image Card 13: Men gambling at the Diwali festival. Illustrator: Hulas Lal, a Patna artist, c.1830 © British Library Board. Shelfmark Add.Or.3988

Image Card 14: Shreya Shah. *Scaring Gramps*. 2006

Image Card 15: *Alliance Conference*. Keystone, Hulton Archive. 1957—

Image Card 16: Gavin Kent. *Spot Princess Diana*. 1985. World Press Photo Holland Foundation. Reproduced with kind permission. (Postcard)

Image Card 17: Ducal Family, Saxe-Weimar-Eisenach. c.1900

Image Card 18: The wedding of Princess Margaret, Westminster Abbey, May 6, 1960

Image Card 19: Bob Thomas, *Working Class Britain*. 2000. Bob Thomas Sports Photography

Image Card 20: H.M. The King arriving at the

Queen's Hotel, Cheltenham, 1897. (Postcard)

Image Card 21: Eric Auerbach. *Promenade Concert*. Hulton Archive. 1981

Image Card 22: *First Nighters*. General Photographic Agency, Hulton Archive. 1965

Image Card 23: The Band Stand, Clacton-on-Sea. c.1930. (Postcard) **Image Card 24:** *Butlin's Bognor Regis, The Pig & Whistle Bar*. Photograph by John Hinde. Reproduced with kind permission of John Hinde Studios. (Postcard)

Image Card 25: *Loyal North Lancs Regiment cheering when ordered to the trenches*. Daily Mail War Pictures. (Postcard)

Image Card 26: G. A. Wiles. *British wounded heroes at Grammar School Brighton*. 1914. (Postcard)

Image Card 27: *Surgery Theater*. Courtesy of the National Museum of Health and Medicine, Armed Forces Institute of Pathology, Washington, D.C. Date unavailable

Image Card 28: The 'brit milah' or circumcision ceremony of Brian Lobel. 1982

Image Card 29: *Thousands of people sunbathe under 36c*. Vanderlei Almeida. Getty Images

Image Card 30: *The great actor, or Mr Punch in all his glory* taken from *The English Spy* by Bernard Blackmantle [pseudonym of Charles Molloy Westmacott]. The illustration designed by Robert Cruikshank. Originally published in Sherwood, Jones & Co.: London, 1825, 26. © British Library Board. All Rights Reserved. Shelfmark C.58.g.15

Image Card 31: Austria, Xiringüelu dance. c.1950. (Postcard)

Image Card 32: Jonathan Jones. *Royal Mile, Edinburgh*. 2006

Image Card 33: Eni Turkeshi. *Watching the Sunset*. 2007

Image Card 34: *Caswell Bay, Gower Peninsula*. c.1955. (Postcard) **Image Card 35:** Mario Villafuerte. *Pastor Offers to Pay White Congregants*. Getty Images News. 2003

Image Card 36: Al Cane. *The End is at Hand*. 1979

Image Card 37: Christine Quirk. *Mourners*. 2006

Image Card 38: Daily Graphic photograph from the 1947 tour of South Africa by King George VI

Image Card 39: King Edward VIII (as Prince of Wales) photographed during his African and South African tour of 1925, Indaba. The print was issued for his 1927 coronation, which never took place.

Image Card 40: *Toy Breed Dog Show*. George Best, Getty Images News. 2002

Image Card 41: *The Circus Hall of Fame* presents live, professional circus acts daily in the indoor arena. This popular West Coast attraction is located on U.D. Highway 41 North in Sarasota, Florida. c.1963. (Postcard)

Image Card 42: 'Life Drawing' taken from *The English Spy* by Bernard Blackmantle [pseudonym of Charles Molloy Westmacott]. The illustration designed by Robert Cruikshank. Originally published in Sherwood, Jones & Co.: London, 1825,

26. Illustrator: Rowlandson, J © British Library Board. All Rights Reserved. Shelfmark C.58.g.15

Image Card 43: Firefighters battle against a blazing street during a Blitz sequence from *Battle of Britain*. Photograph by David James, Spitfire Productions Ltd., 1969. (Postcard)

Image Card 44: Steven Vanderburg, *The Attack of Mona Lisa's Paparazzi*. 2008

Image Card 45: Steven Vanderburg, *Mona Lisa's Paparazzi*. 2008

Image Card 46: Artist Unknown. Photographic Montage. c.1910

Image Card 47: *Distortions*. Fox Photos, Hulton Archive. 1957

Image Card 48: Terry O'Neill. *Liz Taylor*. Hulton Archive. 1965

Image Card 49: *The Mayor of Bootle's Garden Party*. Photographer unknown. 1909, Bootle, Liverpool

Image Card 50: *Sofaer & Co., General Merchants and Commission Agents*. Rangoon, Burma c.1908. Photographer unknown. Carlsberg Archive, Copyright Reserved

CLIPS DVD

1. Ian Breakwell and Ron Geesin, *Auditorium*, 1993. Hawth Theatre, Crawley, Sussex. An original audio-visual artwork for large-screen projection. Copyright The Estate of Ian Breakwell and Ron Geesin.
2. Duckie, *The Class Club*, 2006. The Pit, Barbican Centre, London, 16.12.06-07.01.07. Directed by Vito Rocco and Mark Whitelaw, Produced by Duckie. Photographs by Anthony Luvera. Original drawing by Bryon Fear.
3. Blast Theory, *Kidnap Blipvert*, 1998. Commissioned by The Junction and shown at cinemas throughout the UK.
4. Kira O'Reilly, *Untitled Action for Bomb Shelter Kuopio*, 2003. ANTI Festival, Kuopio, Finland. Photographs by Pekka Mäkinen.
5. Marina Abramović and Ulay, *Imponderabilia*, 1977. Galleria d'Arte Moderna, Bologna. Documentation of Live Performance.
6. Vito Acconci, *Seedbed*, 1972. Sonnabend Gallery, New York. Documentation of performance and installation.
7. Bock & Vincenzi, *Invisible Dances... From Afar*, 2003. Commissioned by NottDance. Image by Duncan MacAskill.
8. Gob Squad, *Super Night Shot*, 2003. Prater im Volksbühne, Berlin. Documentation of a Live Performance.
9. JJ Xi and Cai Yuan, *Soya Sauce and Ketchup Fight*, 2000. Trafalgar Square, London. Performance recorded by video at anti-global capitalism demonstrations.
10. William Pope.L, *The Great White Way: 22 miles, 9 years, 1 street*, 2001-ongoing. Copyright William Pope.L.
11. Lone Twin, *Ghost Dance*, 2008. Live footage filmed at the Barbican, London, 6 March 2008. (First performed at the Milch Gallery, Vauxhall, London in 1998.)
12. LIGNA, *Radio Ballet*, 2003. Radioballett: Übung in nichtbestimmungsgemäßem Verweilen, Leipziger Hauptbahnhof. Documentation of Live Work.
13. Hermann Nitsch, *Action 122*, 2005. 19.11.2005, Burgtheater, Vienna
14. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña, *Undiscovered Amerindians*, 1992. Coco Fusco, *The Couple in the Cage: Guatinaui Odyssey*, 1993. Series of performances in 1992 presented eight times in four different countries. Copyright: Produced by Coco Fusco, Paul Heredia. Distributed by Video Data Bank.

- 15.** Annie Sprinkle, *Post Porn Modernist*, 1989-1996. The Kitchen, New York City, 1990.
- 16.** Iain Forsyth and Jane Pollard, *File under Sacred Music*, 2003. Copyright 2003, Iain Forsyth and Jane Pollard. *Human Fly* written by Interior / Rorschach. Copyright EMI Music Publishing.
- 17.** Carsten Höller, *Test Site*, 2007. Installation view 'Unilever Series : Carsten Höller', Turbine Hall, Tate Modern, London 2006. Courtesy The Artist, Tate Modern, London and Esther Schipper, Berlin. Photo © Attilio Maranzano / © VG Bild Kunst, Bonn.
- 18.** Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965. Copyright Yoko Ono. Used by permission. All rights reserved.
- 19.** Laura Lima, *To Age*, 2004. Chapter Arts Centre, Cardiff, UK. Live Work. Still photographs by Mary Wycherley.
- 20.** Luke Jerram, *Sky Orchestra*, 2006. Stratford Upon Avon (BBC News Footage). First performance in Bristol 2003.
- 21.** Oreet Ashery, *Say Cheese*, 2002. Liverpool Biennial. Documentation of Live Performance.
- 22.** Joshua Sofaer, *SFMOMA Scavengers*, 2006. SFMOMA, San Francisco. Photographs by Bob Hsiang © Joshua Sofaer.

El Monstruo de Muchas Cabezas

Una traducción al castellano de *The Many Headed Monster*

Concebido, creado y escrito por Joshua Sofaer

Comisariado y publicado por Live Art Development Agency

Traducción: Eva Reyes de Uña

Corrección: Quim Pujol

Producido por La Porta www.laportabcn.com

en el marco del ciclo **WALA! What about Live Art?**