

Fecha de recepción: 13/12/2015

Fecha de admisión: 19/12/2015

CROSSOVER IRELAND. COLABORACIONES INTRIGANTES, PRÁCTICAS DURACIONALES Y CONEXIONES EN LA PERIFERIA

Alberto Elicio FLORES GALÁN

Museo Vostell Malpartida
albertofg.mvm@org.gobex.es

Resumen

El presente artículo analiza un conjunto de propuestas *crossover* surgidas en la República de Irlanda y en Irlanda del Norte. Se estudia el trabajo de artistas y colectivos que operan en una zona indeterminada donde se difuminan las fronteras de disciplinas como el arte sonoro, la *performance* o la instalación. Se analizan también iniciativas que apuestan por la involucración de la comunidad, persiguen la transformación social o poseen un significado específico en el contexto en el que son creadas.

Palabras clave: Irlanda, crossover, compromiso social, proceso, duracional, colaboración.

Abstract

The paper addresses a number of crossover proposals arising from both the Republic of Ireland and Northern Ireland. The research analyses the work of artists and collectives working in a grey area where the edges of artforms like sound art, performance art or installation art are blurred. It also examines some initiatives that facilitates community involvement, aim social engagement or have a specific meaning in the context where they are created.

Keywords: Ireland, crossover, social engagement, process, durational, collaboration.

Normalmente traducido como «cruce de caminos» o «mezcla de estilos» el término inglés *crossover* se utiliza habitualmente para referirse a propuestas híbridas caracterizadas por el trasvase entre disciplinas o géneros diversos. La etiqueta fue aplicada por primera vez a la cultura popular tras haber sido utilizada por Dirty Rotten Imbeciles para titular su álbum «Crossover» (Metal Blade, 1987), que proponía una mezcla sin precedentes entre *hardcore punk* y *thrash metal* (e incluso, ocasionalmente, música *skin*), y bajo este paraguas se ha desarrollado parte del trabajo de grupos como Corrosion of Conformity, Suicidal Tendencies, Cro-Mags, Mucky Pup, Crumbsuckers o Nuclear Assault¹. Sin embargo, esta terminología

¹ WAKSMAN, S., *This Ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2009, pp. 210 y ss.

suele emplearse también para definir aquellos encuentros que se producen de un modo natural y consiguen unificar, desde la inspiración más fecunda, universos culturales hasta entonces contrapuestos. El presente estudio analiza un conjunto de propuestas *crossover* surgidas en toda Irlanda y que tienen su denominador común –además de en su capacidad inventiva o su voluntad transgresora– en la combinación de elementos aparentemente antitéticos. Se analizan también iniciativas que apuestan por la involucración de la comunidad, persiguen la transformación social o poseen un significado específico en el contexto en el que son creadas. Y todo ello, por paradójico que pueda parecer, quizás tenga que ver con que se trata de un territorio pequeño y tradicionalmente alejado de la vanguardia. En opinión de Gavin Quinn, co-director artístico de la compañía de teatro posdramático Pan Pan Theatre Company, por ejemplo, la principal razón por la que el hecho teatral que se distancia del texto no es prolífico en Irlanda es justamente que este país *es bastante pequeño y no fue alcanzado inicialmente por la industrialización*². Sea como fuere, es un hecho contrastado que el porcentaje de artistas interesados en conectar sensibilidades diferentes o universos creativos que a menudo se ignoran entre sí es ciertamente considerable. Es posible que buena parte de los movimientos sísmicos que se han producido en los límites difusos que separan las muy diversas propuestas artísticas de riesgo respondan también a la necesidad. De cualquier modo, iniciamos este recorrido en los albores de este milenio, cuando se produce la llegada a la Isla Esmeralda del artista checo Slavek Kwi, uno de los músicos electroacústicos más notables de su generación, creador de exquisitos paisajes sonoros y todo un referente en la escena del *tape-trading* desde los años ochenta.

Las experiencias colaborativas previas de Slavek Kwi no tardan en dar frutos en Soun. Din, una organización divulgadora de la exploración del arte sonoro y de diversas propuestas multidisciplinares en un contexto social. Desde el origen mismo de esta iniciativa se producen contribuciones de artistas procedentes de la *performance* o la danza (Fergus Byrne, Aiofe Desmond) junto a la entusiasta participación de músicos como Karl Burke, Diarmuid Mac Diarmada, Dennis McNulty o Sven Anderson, algunos de los cuales desarrollan ahora un trabajo que podría incluirse en el campo de las artes visuales. Entre 2002 y 2004 se celebra en Dublín la serie de eventos Situ. Action, que literalmente persigue una entonces novedosa «improvisación libre a través de diversos medios artísticos como el sonido o el movimiento», en instituciones tan diversas como el hospital psiquiátrico de San Brandán, la biblioteca Chesterbeatty, el National Concert Hall, Project Arts Centre o el Irish Museum of Modern Art. Se trata de un experimento artístico y social que cuenta con la participación de un colectivo de artistas de diferentes disciplinas interesados en trabajar juntos y crear sinergias. Entre los años 2007 y 2010 se produce un resurgimiento gracias a la colaboración de Playback Theatre Company.

² RUIZ, N., «Positive Acts: The Evolution of Pan Pan Theate Company», *No More Drama*, editado por Peter Crawley y Willie White, Dublín, Project Press / Carysfort Press, 2011, p. 120.

Una amplitud de miras equivalente ofrece en la actualidad Vicky Langan, que en el número 2 del «fanzine comisariado» *Stunt Rock*³ (editado por Joke Lanz, miembro fundador del colectivo Schimpfluch-Gruppe, alma mater de Sudden Infant y uno de los más prolíficos artistas que opera en un oasis equidistante entre la *performance*, el *body art*, la improvisación y el ruidismo) afirma que *existen muchos puntos de partida en la «música experimental»* y que es *mucho más interesante dispersar todo*⁴. El trabajo de Langan, entendido por Daniel Spicer como *un teatro físico e intimista cargado con simbolismo personal y emoción indefensa*⁵ abraza simultáneamente al arte sonoro y las artes performativas, sin que la artista de Cork pertenezca en verdad a ninguno de estos campos. Su asociación con Paul Hergarty (autor del celebrado libro «Noise/Music: A History») se ha materializado en el dúo La Société des Amis du Crime y en la coordinación de la serie de eventos Black Sun, con un enfoque principal en el ruidismo pero con una clara vocación de apertura *a gente del teatro, cineastas, personas pertenecientes al mundo del arte, rockeros*⁶. Entre 2009 y 2013 es una plataforma para artistas locales, propicia los *debuts* irlandeses de Okkyung Lee o los ya citados Sudden Infant y expande su campo de acción al cine experimental, con programas comisariados por Maximilian Le Cain.

Por su parte, Hergarty también está ensanchando los límites del ruidismo junto con compañeros de andadura ajenos a esta disciplina (desde Mick O'Shea hasta Brian O'Shaughnessy). Siempre sugiriendo una dialéctica entre lo grande y lo pequeño, dirige el sello discográfico dot dot dot (con una clara vocación internacional, con artistas como Merzbow, Vomir, KK Null, Fear Falls Burning, etc) o rinde «tributos» venenosos a Phil Collins en la compañía de Kevin Kennedy, celebrando su música *sin práctica, talento o el equipo adecuado*⁷. Y en general no hay límites claros para la escena ruidista irlandesa, pues ésta se sitúa por momentos en algún espacio indefinido, con un pie en el *metal* y otro en el arte sonoro, siendo dos buenos ejemplos de esta curiosa hibridación Luxury Mollusc o los dublínese Drainland (quienes han logrado engarzar sin fisuras ruido blanco, música industrial, *sludge*, *hardcore* y *doom*). Estos últimos constituyen un caso aparte en la evolución del *metal* sin prefijos y han llegado incluso a ver editado su álbum «And so our Troubles Began» (2011) en el legendario sello discográfico Southern Lord, dirigido por Stephen O'Malley

³ El fanzine noruego *Stunt Rock* es una iniciativa de Marhaug Forlag y cada número se edita por un músico invitado. Los artistas seleccionados hasta la fecha para «comisariar» el fanzine (como si se tratara de una exposición virtual) han sido Sindre Bjerga (conocido por facturar música *drone* con cintas de cassette y micrófonos de contacto, y director del sello discográfico Gold Soundz), Joke Lanz (Schimpfluch-Gruppe, Sudden Infant) y Guro Skumsnes Moe (de los proyectos noruegos de *noise rock* MoE y Sult).

⁴ LANGAN, V., *Stunt Rock # 2. Foot Noise*, editado por Joke Lanz, Oslo, Marhaug Forlag, 2015, p. 44.

⁵ SPICER, D., «Cross Platform», *The Wire*, n.º 350, Londres, abril 2013, p. 22.

⁶ SPICER, D., «Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork», *The Wire*, n.º 331, septiembre 2011, Londres, p. 16.

⁷ <<http://www.thecollective.ie/paul-hegarty.html>>.

(notable por su contribución al proyecto de *drone doom* Sunn O))) y cabeza visible de formaciones como Nazoranai, KTL, Lotus Eaters o Burning Witch).

Probablemente la artista de acción más importante de Irlanda en la actualidad, Amanda Coogan desarrolla su trabajo un contexto histórico e institucional. Su interés por *performances* duracionales está en sintonía con los postulados defendidos por Marina Abramović –con quien estudió en la Hochschule für Bildende Kunst, en Braunschweig (Alemania)– aunque ella misma entiende esta aproximación como *performance longitudinal presentada como una instalación viviente en la galería*⁸. Otros aspectos significantes de su práctica artística son la exploración de las intersecciones entre el teatro y el arte de acción («Yellow-Reperformed» es un buen ejemplo, pues la propia Coogan y otros cinco *performers*, con bagaje teatral o artístico, pusieron en escena en noches consecutivas la misma obra) o la generación de la transformación social, como es el caso de «You Told Me to Wash and Clean My Ears», un espectáculo realizado en colaboración con Dublin Theatre of the Deaf, y consecuentemente con la comunidad sorda, para mantener vivo el recuerdo de la ejemplar respuesta de este colectivo ante el asesinato de Eamonn McDevitt en 1972⁹.

Pero regresando a lo duracional, y haciendo nuestras las palabras de Tim Etchells, director artístico de la compañía británica Forced Entertainment, que recuerda que *en las obras largas se invita al público a entrar y salir, cada persona puede crear su propio ritmo o recorrido a través de la obra*¹⁰, conviene destacar el proyecto colaborativo ideado por Amanda Coogan «24 Hours in the Museum». Éste hizo honor a su nombre al presentar en el Museum of Fine Arts de Boston –entre las siete de la tarde del 17 y el 18 de septiembre de 2011– una serie de encuentros que posteriormente fueron descritos en una publicación de veinticuatro páginas, una por cada hora. Recordamos también la participación activa de Coogan en el comisariado (junto a Dominic Thorpe y Niamh Murphy, del colectivo Performance Art Live) del histórico «Right Here, Right Now», un evento de *performance* que se desarrolló durante cuatro horas consecutivas en la antigua cárcel de Kilmainham, en Dublín¹¹; o su contribución –como artista invitada, y junto a otros seis *performers*– en la jornada de la pasada edición del Dublin Live Art Festival que presentó, durante las horas que lo permitió una lluvia torrencial, intervenciones performativas simultáneas

⁸ BROWNE, M., «Performance Art in Ireland. The New Millennium», *Performance Art in Ireland: A History*, editado por Áine Phillips, Londres, Live Art Development Agency / Intellect Books, 2015, p. 251.

⁹ SOMERS, E., «Review: You Told Me to Wash and Clean My Ears», *The Irish Times*, Dublín, 17 de septiembre de 2014.

¹⁰ ETHELLES, T., «Speak Bitterness: our Catalogue of Confessions», *The Guardian*, Londres, 16 de octubre de 2014.

¹¹ Los artistas que ocuparon simultáneamente todas las estancias de la antigua prisión fueron Áine Phillips, Brian Connolly, Dominic Thorpe, Frances Mezzetti, Brian Patterson, Sinead McCann, Catherine Barragry, Fergus Byrne, Michelle Browne, Ann Maria Healy, Helena Walshe, Francis Fay, Pauline Cummins, Victoria McCormack, Alex Conway, Sandra Johnston, Meabh Redmond, Niamh Murphy y la propia Amanda Coogan.

diseñadas específicamente para responder a The Casino of Marino, una singular construcción arquitectónica neoclásica del norte de Dublín¹².

Capítulo aparte merecen las muy variadas colaboraciones de Christine Molloy y Joe Lawlor con diversas comunidades locales y, particularmente, debe ser destacado que tras haber operado bajo el nombre de desperate optimists (literalmente, y siempre en letras minúsculas, «optimistas desesperados») –denominación elegida cuando, después de haber estudiado en la universidad londinense de Dartington, los artistas consideraron a principios de los años noventa que no les era posible trabajar desde Irlanda bajo unas premisas cercanas al *live art*– han podido desarrollar una obra rompedora también en su propio país, ya como Christine Molloy & Joe Lawlor¹³. Debe advertirse que el término *live art* ha sido utilizado, principalmente en el Reino Unido, para definir a propuestas de «arte que está vivo» y que escapan con orgullo a cualquier definición¹⁴. Y así, tras haber cultivado los nuevos medios, la *performance* experimental para teatros o la instalación, Molloy y Lawlor se han orientado hacia la imagen en movimiento¹⁵. Proyectos como la serie de cortometrajes «Civic Life», iniciado en 2003, han sido realizados trabajando con comunidades locales –dialogando y conversando con ellos– y exponen la relación de estos grupos de personas con los lugares o ambientes en los que viven: entre todos se construye una película cuya razón de ser es el compromiso social. De la serie completa de «Civic Life», han sido producidos y rodados en Irlanda los cortometrajes «Moore Street» (2004) y «Leisure Centre» (2005). Mientras que el primero de ellos expone en un único plano secuencia de casi seis minutos de duración los sentimientos de identidad de una joven africana residente en Irlanda, el segundo está filmado en un centro de ocio de Ballymun, un polígono dublinés de viviendas sociales que apenas quince meses antes había sido objeto de la atención del colectivo estadounidense de audio-activistas Ultra-red¹⁶.

Trabajar con comunidades es un proceso tan lento como los grandes proyectos del dúo artístico-científico Softday, cuyo desarrollo suele requerir de varios años.

¹² Los artistas invitados fueron Áine Phillips, Brian Connolly, James King, Francis Fay, EL Putnam, Eleanor Lawler y Amanda Coogan. Comisariado por Niamh Murphy.

¹³ HILL, L. y PARIS, H., *The Guerilla Guide to Performance Art*, Londres-Nueva York, Continuum, 2001, p. 43.

¹⁴ UGWU, C., «Planes, Trains & Performance Art. Internationalism & Cultural Production», *Performance. The Project Papers*, Dublín, Project Arts Centre, 1998, p. 6.

¹⁵ SLATER, B., «Light on the City. The Cinema of desperate optimists», *Stephen Loughman, Dennis McNulty, desperate optimists. Ireland at the 26th São Paulo Bienal*, Dublín, Department of Art, Sport and Tourism, 2004, p. 59.

¹⁶ Ultra-red realizó, a partir de febrero de 2003, un proyecto de un año de duración titulado «The Debt», cuyo punto de partida fue una serie de reflexiones colectivas de residentes en los polígonos de viviendas sociales de Ballymun (Dublín) y Pico Aliso (Los Ángeles). Se compararon experiencias de regeneración en zonas de viviendas protegidas y se realizaron *performances* y actividades, siendo el evento central de todo el proyecto el titulado «Peripheral Vision: Community at the Urban Margins. Ballymun, Dublin and Pico Aliso, Los Angeles», celebrado en Project Arts Centre, Dublín, el 28 de junio de 2003.

Con base de operaciones en la ciudad de Limerick, Sean Taylor (con un bagaje en las artes plásticas) y Mikael Fernström (de origen sueco, experto informático y profesor universitario) llevan explorando desde 1999 las grietas de diferentes disciplinas como el teatro expandido, el arte sonoro, la música o la danza. Su trabajo conjunto casa con brillantez la obsesión por el arte socialmente comprometido y la preocupación por asuntos medioambientales. Con el objetivo de reflejar su entorno social más inmediato, prueban diferentes metodologías de prácticas colaborativas que hunden sus raíces en Dadá, Fluxus o la Internacional Situacionista. Entre éstas es posible destacar los *soundwalks* (o paseos sonoros) que realiza la comunidad y que, en cierto modo, reclaman el territorio de la inclusión social, puesto que *persiguen neutralizar la convención, tan extendida, de que únicamente los artistas pueden hacer obras de arte*¹⁷. Softday habitan un mundo que ellos mismos han moldeado en el que se permite la traducción a términos creativos de datos estadísticos. Por ejemplo, han musicalizado patrones de precipitaciones proporcionados por el instituto meteorológico irlandés –en el concierto «Blian le Báisteach», interpretado por la Irish Chamber Orchestra– o han examinado los efectos de la sobrepesca y la polución, las implicaciones de la contaminación de agua potable doméstica, etc. Paralelamente, han unido fuerzas con bailarines o músicos tradicionales y *amateurs*, también con soldados profesionales, que trabajaron colaborativamente coreografiando y desarrollando «100 Paces», una composición de arte sonoro de Sean Taylor comisionada para el National Museum of Ireland Collins Barracks de Dublín en la que se reinterpretó, en clave contemporánea, el himno nacional de la República de Irlanda. Aún más ambicioso ha resultado ser el proyecto de Softday «Amhrán na mBeach» (textualmente, «canción de las abejas») realizado junto con apicultores, científicos y monjes de la abadía Glenstal. Los artistas trabajaron con estas comunidades a partir de datos precisos de polinización en la ciudad de Limerick, y desde entonces la obra ha sido adaptada y presentada en varias ocasiones en formato de *performance* sonora¹⁸.

Cambiando de escenario, la modélica escena de la ciudad de Cork destaca por su olfato experimental y su capacidad de evolución. Con menos de doscientos mil habitantes –lo que permite el florecimiento de una auténtica comunidad artística con más facilidad que en Dublín (demasiado grande) o Limerick (demasiado pequeña)– está viviendo desde mediados de la década pasada una auténtica *edad de oro del arte sonoro*¹⁹. El origen de la efervescencia actual puede rastrearse hasta los

¹⁷ Episodio 11 (emitido el 26 de agosto de 2015 y dedicado a Softday) de la serie de documentales radiofónicos «Sound Conversations», en el programa «Feed me Weird Things», Flirt FM 101, realizado por el productor irlandés Alan Meaney y la artista sonora italiana La Cosa Preziosa. <<https://www.mixcloud.com/AlanMeaney/sound-conversations-episode-11-softday>>.

¹⁸ En el momento de escribirse este texto, la última de estas representaciones se ha celebrado el 25 de septiembre de 2015 en el Centre Culturel Irlandais de París. Softday contaron entonces con la colaboración de Dinah Bird y Jean-Philippe Renoult.

¹⁹ SPICER, D., «Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork», *The Wire*, n.º 331, septiembre 2011, Londres, p. 16.

primeros años ochenta con la figura seminal de Danny McCarthy²⁰, un artista de culto, pionero tanto de la *performance* como de la música experimental en Irlanda, que desde entonces se encuentra cómodo en su papel de instigador de propuestas rompedoras. Entre éstas merece ser destacada la complejidad orgánica de Strange Attractor, un proyecto duracional definido por su eclecticismo y por una intención universalizadora que fue iniciado en 2010 junto a Mick O'Shea, Irene Murphy, David Stalling y Anthony Kelly. Por paradójico que pueda parecer, Strange Attractor surge casi por accidente, tras una *performance sonora improvisada*²¹, celebrada en la Crawford Art Gallery de Cork en julio 2009, en la que asumen complicidades por un lado Danny McCarthy y Mick O'Shea (fuerza motriz de buena parte de las más loables iniciativas surgidas en Cork, e integrantes del dúo The Quiet Club) y por otro Anthony Kelly y David Stalling (artistas sonoros y responsables del sello discográfico Farpoint Recordings, con base en Dublín). De inmediato se incorpora Irene Murphy (cuyo espectro artístico nada tenía que ver en ese momento con la música) y cobra fuerza la idea de que la incorporación de un artista invitado (que no tendría que trabajar necesariamente con el sonido) puede cambiar la dinámica de un evento caracterizado por su larga duración (normalmente, cuatro horas) que aúna sabiamente el arte sonoro, la improvisación libre o la *performance* y en el que el elemento visual es particularmente significativo. Strange Attractor se constituye en una metáfora de una *colaboración diferente, divergente y simultánea*²², tal como ha señalado Jed Speare, director del centro de creación experimental Mobius y del «espacio para ideas» Studio Soto, ambos en Boston. Se consigue elaborar, pues, un concepto innovador cuyo principal atractivo reside en eliminar las jerarquías y apostar por la co-creación en tiempo presente y por una forma de comunicación no verbal. Es ciertamente *crossover*, puesto que toma de un modo natural elementos del arte sonoro, la música improvisada, la instalación, la obra procesual o diferentes propuestas duracionales, colaborativas o *site specific*, pero también se trata de una plataforma muy abierta en lo que se refiere al público, que es libre de entrar o salir del espacio y que en cierto modo forma parte de la obra y es el responsable último del producto final.

El núcleo central de Strange Attractor *ha establecido su propia micro-economía en la Crawford Art Gallery*²³, en Cork, donde ha realizado numerosas residencias, y su reputación ha aumentado en estos años gracias a visitas a Londres, Boston o Nueva York. A este fortalecimiento han contribuido una serie de invitados de

²⁰ McCARTHY, D., «What's the Sound Boy? A History of Sound Art in Cork/Ireland», *Soundworks for Those who Have Ears*, Cork, Art Trail, 2005, p. 11.

²¹ HALSALL, F., «Nothing that Is not There and Nothing that Is», *Soundcast 4 x 4 (+1)*, Dublín, Farpoint Recordings, 2010.

²² SPEARE, J., «Strange Attractor and the Visual», *Strange Attractor*, Dublín, Farpoint Recordings, 2011, p. 8.

²³ WILLIAMS, D., «Strange Attractor. Experiments in a Quinary Landscape and Other Fields», *Strange Attractor. Experiments in a Quinary Landscape and Other Fields*, publicación electrónica, The Crawford Art Gallery (Cork) / Farpoint Recordings (Dublín), 2014, p. 118.

excepción: David Toop, Rhodri Davies, Stephen Vitiello, Alessandro Bosetti, Steve Roden, Jed Speare o Lee Patterson, entre muchos otros. Sin embargo, y teniendo en cuenta que el grupo está especializado en actuaciones muy largas, conviene advertir que demuestran una clara intención de esquivar tanto el *endurance art*²⁴ (Tehching Hsieh, Marina Abramović, Chris Burden, etc.) como la experiencia social de las cuidadas presentaciones de la obra multimedia de Phill Niblock o de ciertas piezas –como el emblemático «Rainforest IV» de David Tudor– que también se sitúan a medio camino entre el concierto, la *performance* y la instalación²⁵.

Del mismo modo, y sin abandonar Cork, debemos subrayar la trascendencia de Sonic Vigil, un evento duracional iniciado en 2007 por los compositores Karen Power y John Godfrey junto a los ya citados Danny McCarthy y Mick O'Shea. Con nueve ediciones a sus espaldas, se ha constituido por derecho propio como el principal certamen de arte sonoro y música de improvisación libre en la República de Irlanda. Su fundamento consiste en la participación en masa de músicos y artistas heterogéneos (ha llegado a intervenir el cantante de *sean-nós* Iarla Ó Lionáird²⁶) y en su carácter duracional, con jornadas que alcanzan hasta las doce horas ininterrumpidas en la catedral de San Finbar²⁷. En un primer momento se establece una política abierta de invitar a intérpretes bien diversos, procedentes también de disciplinas aparentemente alejadas de la improvisación, como la poesía fonética, la música electrónica de baile, el *spoken word*, la música electroacústica o la música clásica (el propio John Godfrey es miembro fundador de The Quiet Music Ensemble). El formato también ha evolucionado, particularmente desde que se desarrolló un programa informático que facilita que las sesiones sean organizadas aleatoriamente. De este modo, entra en juego la idea de azar, perseguida desde los dadaístas, que posibilita interacciones y colaboraciones inesperadas. El evento ha crecido en internacionalidad, y a modo de ejemplo citamos que en la edición del año 2015 la estrella invitada fue la compositora y artista multimedia alemana Christina Kubisch y se contó con la colaboración del sello discográfico especializado en *field recordings* y paisajes sonoros Gruenrekorder.

Por último, cruzamos fronteras abiertas –esta vez físicas– para destacar la experiencia de la organización norirlandesa Bbeyond, con base en Belfast, cuyo compromiso es facilitar modos de participación pública que permitan a todos los sectores de la sociedad apreciar la práctica de la *performance*. Entienden el arte de

²⁴ PUTNAM, E. L., «Polyphonic Resonance: Sound Art in Ireland», *Performance Art in Ireland: A History*, editado por Áine Phillips, Londres, Live Art Development Agency / Intellect Books, 2015, p. 146.

²⁵ VITIELLO, S., «Changing that One Mind», *Strange Attractor. Experiments in a Quinary Landscape and Other Fields*, publicación electrónica, The Crawford Art Gallery (Cork) / Farpoint Recordings (Dublín), 2014, p. 81.

²⁶ Intérprete de canto gaélico conocido por sus atípicas y osadas colaboraciones junto a la formación de *ethno-techno* Afro Celt Sound System o al conjunto dublinés de música contemporánea Crash Ensemble, fundado en 1997 por el compositor Donnacha Dennehy, el clarinetista Michael Seaver y el pianista Andrew Synott.

²⁷ SPICER, D., «Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork», *The Wire*, n.º 331, septiembre 2011, Londres, p. 16.

acción como una reflexión enriquecedora de la experiencia vivida y fomentan la *autogestión en la propia práctica*²⁸. No es casualidad que su puesta de largo tuviera lugar en un mercado de Belfast, pues –más allá de poner encima de la mesa cuestiones relativas al consumismo o la condición de trabajador del artista– se proponía la *conexión directa con el público en general y la inyección de poesía en la vida cotidiana*²⁹. En efecto, Bbeyond reclama trabajar en la comunidad y fluir con la realidad. La eliminación de jerarquías es esencial, y artistas de acción del reconocimiento de Sandra Johnston, Alastair MacLennan, James King, Brian Connolly o Elvira Santamaría (la gran *performer* mexicana ha fijado su residencia en Irlanda del Norte) comparten una vez al mes espacio con cualquier joven artista o persona anónima en las *Monthly Meetings* que vienen celebrándose ininterrumpidamente desde el año 2008. Estas *performances* no pertenecen a nadie ni requieren de ensayos: son colectivas, improvisadas, inclusivas y autónomas; su ética altruista está propiciando el diálogo intergeneracional en el Ulster y ha favorecido el surgimiento de plataformas similares en Alemania, Suecia o Canadá³⁰.

Como conclusión, hemos de señalar que el contexto estudiado no resulta de especial efervescencia si se compara con otras estrategias culturales que también plantean procesos y prácticas de carácter experimental que no encajan con facilidad en el conjunto de estructuras culturales previamente diseñadas. Por ejemplo, el término *live art* –en el que en efecto puede encuadrarse el trabajo de los citados Christine Molloy y Joe Lawlor– es bien conocido y puede hacer también referencia a las muy diferentes propuestas, incluso antitéticas en lo formal, de colectivos o artistas como Forced Entertainment, Blast Theory, Sonia Boyce, Guillermo Gómez-Peña, Raimund Hoghe o Mad for Real. Todas ellas tienen su denominador común en una clara voluntad de *comprobar la solidez de los límites de lo posible y lo imposible*³¹ y, por suerte, la necesidad inherente al artista de trasgredir es frecuente (*toda regla debe ser olvidada*, Fritz Lang *dixit*) y ha propiciado una fuente inagotable de emociones embriagadoras en muchos países de Europa, Asia o América. Si el caso irlandés es excepcional en el momento presente es quizás porque el cruce de disciplinas ha llegado a alcanzar al *mainstream*. Es posible señalar, en este sentido, la enorme popularidad actual de The Rubberbandits (dúo de *comedy hip-hop* de Limerick que ha recibido encargos de la MTV, Channel 4 o la televisión pública irlandesa, RTÉ) o del *drag-queen* Panti (cuyos espectáculos de *spoken word* y *cabaret queer* han sido representados incluso en el Abbey Theatre, el teatro nacional de Irlanda).

Otro aspecto a tomar en consideración es, en términos generales, el largo camino recorrido en poco tiempo y en un entorno aparentemente hostil. Es imposible

²⁸ Anón, «Entrevista con Elvira Santamaría», *Efímera Revista*, vol. 1, n.º 1, noviembre 2010, Madrid, Acción!MAD, p. 53.

²⁹ TALEC, K., «Bbeyond and the Art of Participation», *Performance Art in Ireland: A History*, editado por Áine Phillips, Londres, Live Art Development Agency / Intellect Books, 2015, p. 100.

³⁰ *Op. cit.*, p. 111.

³¹ KEIDAN, L., *Live Art UK. Vision Paper. A Question of Live Art*, Londres, Live Art Development Agency, 2004.

obviar que Irlanda es una isla periférica en la que la vanguardia comienza tarde. Centrémonos, por ejemplo, en el arte sonoro y sus satélites para recordar que mientras que en buena parte de Europa la experimentación sónica estaba ya en pleno funcionamiento en 1913 –fecha de publicación del manifiesto de Luigi Russolo «El arte de los ruidos»–, en Irlanda el camino ha sido diferente, pues la historia de los «sonidos en libertad» surge en un contexto muy conservador y localista que no cuenta, a día de hoy, con más de cuarenta años de vida. Se ha mencionado al inicio del texto a Pan Pan Theatre Company –cuyo ámbito de actuación es únicamente el teatro posdramático– para ofrecer una valoración contextual: del mismo modo que la ejemplar compañía dirigida por Gavin Quinn y Aedín Cosgrove se ha decidido a seguir la senda abierta por Robert Wilson, Jan Fabre o Tadeusz Kantor justamente por considerar poco atrayente el teatro realizado en Dublín, artistas sonoros y músicos experimentales irlandeses han optado en el último tercio del siglo pasado por explorar las ideas de una estética europea de vanguardia. No cabe hablar, por lo tanto, de innovación. Se trataría más bien de asimilación de influencias externas. El pionero Danny McCarthy reconoce que se decidió a recrear eventos Fluxus en los primeros años ochenta porque *durante mucho tiempo había leído sobre obras que nunca había podido ver o escuchar*³².

Cuestión bien diferente es la idea de *crossover*. Visto desde hoy, y comparado con la rigidez de la escena londinense de improvisación libre o con las evoluciones de la música electrónica en los últimos lustros (la estilización del *dubstep* o el *grime*, la resistencia en la sombra del *footwork* de Chicago, las visiones afro-futuristas del *shangaan electro* sudafricano o el *kuduro* angoleño, etc.), lo que sucede en Irlanda parecen descargas de alta intensidad inventiva. Y es posible que no lo sean. Una vez más, el trasvase entre disciplinas parece responder más a la necesidad humana del diálogo que a la búsqueda de nuevos horizontes a través de un proceso de mestizaje. Concluimos con un ejemplo revelador y actual: cuando se escriben estas líneas el artista sonoro dublinés Fergus Kelly está preparando un disco a dúo con el improvisador David Lacey en su propio sello Room Temperature y álbumes de carácter más electrónico/electroacústico en Farpoint Recordings (dirigido por Anthony Kelly y David Stalling, como se ha indicado) y Stolen Mirror (el sello de Robin Parmar). Celebramos, pues, un ejemplo ético de comportamiento; una escuela de valores configurada a partir de lo pequeño en la que el cruce de contrarios fluye como la vida.

³² MCCARTHY, D., «What's the Sound Boy? A History of Sound Art in Cork/Ireland», *Soundworks for Those who Have Ears*, Cork, Art Trail, 2005, p. 11.



FIG. 1. *Vicky Langan en el festival Supernormal, Wallingford (Inglaterra), agosto 2015.*
Fotografía: Giulia Biasibetti.



FIG. 2. *La Société des Amis du Crime*
(Paul Hegarty y Vicky Langan).



FIG. 3. *You Told Me to Wash and Clean My Ears*. Colaboración de Amanda Coogan y Dublin Theatre of the Deaf, Dublin Fringe Festival, Project Arts Centre, Dublín, septiembre 2014.



FIG. 4. *You Told Me to Wash and Clean My Ears*. Colaboración de Amanda Coogan y Dublin Theatre of the Deaf, Dublin Fringe Festival, Project Arts Centre, Dublín, septiembre 2014.



FIG. 5. *You Told Me to Wash and Clean My Ears*. Colaboración de Amanda Coogan y Dublin Theatre of the Deaf, Dublin Fringe Festival, Project Arts Centre, Dublín, septiembre 2014.



FIG. 6. *Christine Molloy & Joe Lawlor: fotograma del cortometraje Moore Street (2004)*.



FIG. 7. *Christine Molloy & Joe Lawlor: fotograma del cortometraje Leisure Centre (2005).*



FIG. 8. *Sean Taylor: 100 Paces, National Museum of Ireland Collins Barracks, Dublín, 2007.*



FIG. 9. *Softday Apiary Ensemble presentando en directo Amhrán na mBeach en el Crescent Hall de Limerick, octubre 2014. Recreación de las conclusiones científicas y creativas de la pieza original Amhran na mBeach (2010-2013).*



FIG. 10. *Strange Attractor en Crawford Art Gallery, Cork. Fotografía: Patricia Klich.*



FIG. 11. *Strange Attractor en Crawford Art Gallery, Cork. Fotografía: Patricia Klich.*



FIG. 12. *Strange Attractor en Crawford Art Gallery, Cork. Fotografía: Patricia Klich.*



FIG. 13. Bbeyond Performance Monthly Meeting, *Golden Thread Gallery, Belfast, agosto 2015*. De izquierda a derecha: Christoff Gillen, Pavana Reid, Karine Talec, Alastair MacLennan, Siobhan Mullen Wolfe, Rainer Pagel, Christa-Maria Lerm Hayes y Brian Connolly. Fotografía: Jordan Hutchings.



FIG. 14. Bbeyond Performance Monthly Meeting, *Sailortown, Belfast, agosto 2014*. De izquierda a derecha: Rainer Pagel y Jennifer Hanley. Fotografía: Jordan Hutchings.



FIG. 15. Bbeyond Performance Monthly Meeting, *Writers Square, Belfast, febrero 2015*.
Christoff Gillen. Fotografía: Jordan Hutchings.



FIG. 16. Bbeyond Performance Monthly Meeting, *Helens Bay, Bangor (Irlanda del Norte), junio 2015*.
De izquierda a derecha: James King y Alastair MacLennan. Fotografía: Jordan Hutchings.