

Maria Cosmes. 'Liens

(por Carlos Pina, performer y comisario independiente)

"Hay un punto en el que un pensamiento privado, después de haber sido concebido, o bien se desvanece, o bien encaja en un marco previamente dispuesto de conexiones entre lo ya acumulado. Luego permanece formando parte del ambiente local que atrapa futuros pensamientos y los retiene firmemente. Este proceso es cultura en acción. ¿De qué está hecho ese marco? ¿Hasta qué punto es estable? ¿Cómo termina por disolverse?"

Mary Douglas, "Estilos de pensar"

Esta cita de la antropóloga inglesa Mary Douglas viene a corroborar una intuición, o mejor dicho una convicción, que desde hace mucho tiempo vengo sosteniendo: que la performance, al trabajar con "materiales culturales" no sólo es capaz de *re-crear* sino, sobre todo, de crear valores culturales¹. Esta reflexión inicial está para mí muy relacionada con el trabajo de Maria Cosmes dentro del campo de la performance, puesto que liga su trabajo artístico, su visión de lo que son los citados "materiales culturales" y su formación como antropóloga.

El trabajo de Maria Cosmes en performance, agrupado en su mayor parte bajo el título de **'Liens**, se desarrolla a su vez en conjuntos de acciones entendidas como series y no como repeticiones de una misma performance, ya que, aun partiendo de los mismos elementos, la participación de la audiencia² hace que cada acción sea siempre diferente de las demás. En todo su obra existe una línea absolutamente coherente, desde la serie propiamente llamada **'Liens a Niños perdidos (serie 'Liens)** o a **Le lien est rouge** e incluso a la más reciente acción **Encuentros fugaces**. Considero que el encaje de las diferentes series en su línea de trabajo global va mucho más allá de una mera experimentación formal, en la que vayan variando los materiales, pasando de la sogá al hilo, del hilo a las gomas elásticas, y así sucesivamente, sino que sobre todo hay una muy importante investigación en el terreno de lo conceptual.

¹ Me interesa especialmente el uso de la performance como herramienta para relacionarse con el mundo; como dicen autores como Diane Taylor o Richard Schechner, la performance es una lupa a través de la cual se pueden analizar fenómenos y comportamientos, actitudes o roles, que se salen del ámbito estrictamente artístico, *como si fueran performances*, o la definición que hace Schechner de performance como "*twice behaved behavior*", que podríamos traducir por "*comportamiento doblemente representado*" o "*repertorio reiterado de conductas repetidas*", traducciones ambas muy sugerentes a mi modo de ver.

² La cuestión de la terminología quizá sea uno de los temas más espinosos dentro del ámbito de esta práctica artística. La propia denominación es ya motivo de cierta confusión y controversia entre los propios interesados. En este artículo usaré indistintamente "arte de acción" (o simplemente "acción") y "performance". Por otra parte, resulta aún más difícil denominar a los receptores de las acciones. En este contexto utilizo, consciente del grado de ambigüedad e inexactitud que tienen, los términos "público" y "audiencia", inclinándome generalmente por este último, por ser quizá más neutro y alejado del lenguaje de las artes escénicas. Por otra parte, como se verá a lo largo del artículo, la propia Maria Cosmes resuelve este dilema definiéndolos como -en realidad, *convirtiéndoles en* "participantes", un concepto que tiene connotaciones adicionales que lo hacen especialmente interesante.

En *'liens* era la creación de una situación que obligara a la gente a moverse de manera acompasada y armónica, a colaborar para no sufrir daño frente a un factor de azar que era la propia performer. En *Niños perdidos (serie 'liens)* era la gente quien debía deducir la necesidad de colaborar para liberar a la performer de las sogas que le acogotaban la cabeza, y en la que finalmente los participantes quedaban físicamente ligados a ella, que tenía los cabos opuestos de las sogas anudados junto a su corazón. En *Le lien est rouge* se establecía un vínculo de persona a persona, en el que me gustaría remarcar las connotaciones de impureza y peli-gro en el contacto y los frágiles pero poderosos vínculos establecidos entre personas, que se enredaban, que se acercaban o que huían. En *Encuentros fugaces*, las bandas elásticas eran también pequeñas pero fuertes ataduras, contra las que, en esta ocasión, la performer tenía que luchar para conseguir el acercamiento a *los otros*.

En otras palabras, no hay una mera experimentación formal sino, sobre todo, una labor de búsqueda de las posibles evocaciones



'liens III-IV-VI-VII (Barcelona, 2001; Sant Boi; 2002; Vaasa, 2002; Helsinki, 2002)

Trobades fugaces (la Bisbal d'Empordà, 2005)

que pueden provocar sus acciones, creando con todo su trabajo un universo coherente con tres niveles paralelos y superpuestos: formal, conceptual y simbólico, en una constante elaboración que se distingue por su voluntad de ir a lo más esencial. Lo que nunca hallaremos en ella es un uso de los materiales con una relación símbolo-significado única y unívoca. Lo fundamental en su obra es la evocación, que siempre es múltiple. Ella habla de que en sus performances utiliza "materiales culturales", elementos que se encuentran a nuestro alrededor y que ella moviliza en sus acciones para crear un microcosmos temporal de relaciones interpersonales. Cuando hablamos de una u otra de sus acciones podremos incidir especialmente en uno u otro aspecto determinado, pero dicho aspecto no tiene por qué ser interpretado universalmente de la misma

Niños perdidos (serie 'liens) I-II (Barcelona, 2003; Madrid, 2003)



Le lien est rouge (Berlín, 2003; HÉlsinki, 2004)

tación deberíamos hablar de búsqueda, de un conjunto inseparable formado por material-concepto-simbolismo-emoción-evocación.

Sobre los "materiales culturales" de los que antes hablaba, me gustaría remarcar también un rasgo habitual y distintivo en sus acciones, y que forma parte realmente de las mismas, que es el acto de despojarse de los "objetos culturales" que lleva encima: gafas, reloj, adornos, calzado, para realizar sus performances libre de los significados culturales que hay implícitos en ellos, con una intención conceptual muy cercana, si no idéntica, al acto de desnudarse.

A mi entender, la serie *'liens* abarca la práctica totalidad de su trabajo en performance, intervengan o no esas cuerdas o aquellos hilos, porque también es posible establecer relaciones entre personas de maneras muy diferentes. Relaciones humanas que van desde acciones como *El miedo del loco a la casca* o *Busto (cosas por las que nunca pedí perdón)*, en las que ella se ofrecía al público para que con un bisturí cortaran el vestido que llevaba puesto: se exponía en su máxima vulnerabilidad a ellos, pero -y esto es lo fundamental en dichas acciones- tenía prevista la posibilidad de que se pudiera reparar el daño, caso de que se hubiera producido; este concepto de "reparación", junto con el de "ofrecimiento" o "don", son otras de las aportaciones importantes del trabajo artístico de Maria Cosmes. En la performance *Un trago* también se establecía una relación que podía causarle daño, al beber el vino en las copas rotas que los asistentes iban llenando.

manera, hay muchos niveles de aprehensión de su trabajo. Su labor de experimentación artística no se realiza a través de la búsqueda de nuevos materiales o nuevos formatos, sino que cada performance requiere su material, su tiempo, su espacio y sus movimientos propios, particulares y únicos. Maria busca para cada una de ellas aquello que se adapta mejor para provocar un máximo en la expresión con un mínimo de elementos. En la génesis de sus acciones, lo primero es la idea -más que la idea, una imagen- y a partir de ella se inicia el proceso creativo. Más que de investigación o experimentación



Busto (cosas por las que nunca pedí perdón) (Girona, 2003)

En otras acciones, como en *(x-a,y-b,z-c)* o en *Comunidad*, esa relación con los otros se realizaba a través de objetos que se convertían en "agentes mediadores" de la acción, que, partiendo de los participantes, eran elaborados por la performer y devueltos en una forma diferente. Aquí, los conceptos de impureza y peligro en ese contacto con extraños juegan un papel fundamental, desarrollando otro de los aspectos importantes en su trabajo: el de la "confianza", al colocarse en situaciones culturalmente incómodas o reduciendo la "distancia interpersonal" que define nuestra cultura, evitando por otra parte recrearse en cualquier actitud morbosa. En *Comunidad* hay una crítica contundente al hecho de que todas las relaciones humanas están traspasadas siempre por la economía, removiendo así conceptos básicos de nuestra visión del mundo. En *Miedo*, esa relación de "confianza" se establecía a través de los alimentos que ella ofrecía a los participantes, que debían comerlos sin saber lo que aquella "desconocida" les ofrecía; miedo que se transmutaba en sorpresa al reconocer el sabor; sorpresa que en algunos casos se veía incrementada al saber qué habían comido, ya que muchos de los participantes, influidos sin duda por el temor, habían sido incapaces de identificar lo que habían ingerido.

Incluso en otras acciones, como en *Un domingo de verano en Innsmouth*, en la que cubría su cuerpo semidesnudo con arcilla verde en una playa familiar un día de verano, había también una relación con la gente, que no sabía qué era lo que estaba sucediendo, y que miraba a hurtadillas; se establecía una relación de miradas, la relación de mirar al

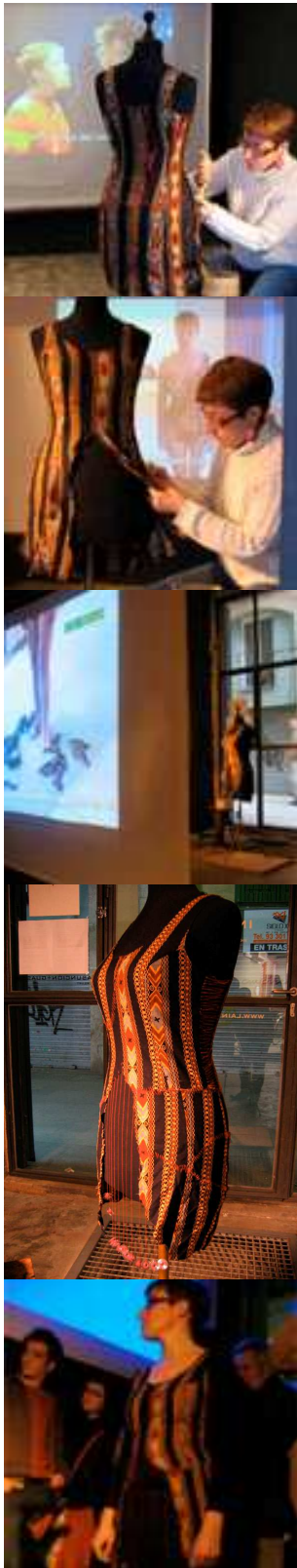
extraño, o mejor dicho, la relación de mirarlo sin querer hacerlo, o sin querer ser visto. También jugaba con la mirada en acciones como *Reflexión* o *Los ojos de los otros*, en las que los espejos que la cubrían totalmente o en parte devolvían al público que la observaba su propia imagen, quedando definida ella misma en la ambigua imagen de aquello que los demás veían y no veían. En estas y otras performances, Maria Cosmes introduce de nuevo un elemento de vulnerabilidad, al trabajar con los ojos vendados, ciega e inerte, desorientada después de pasar



Comunidad (Madrid, 2004)

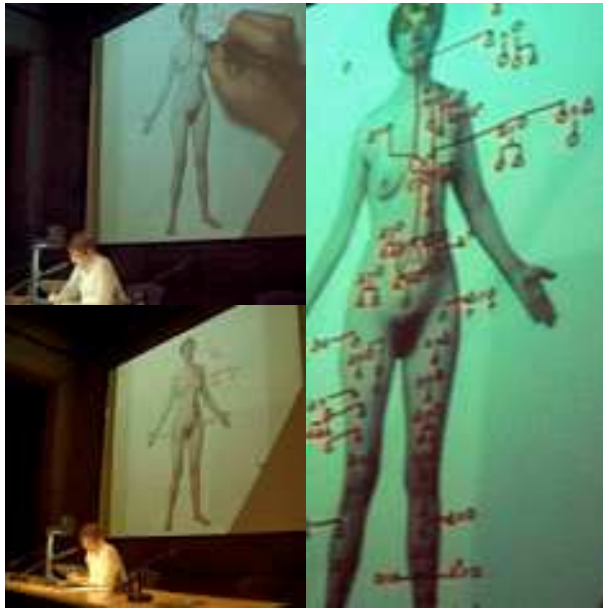


Miedo (Barcelona, 2005)



largos periodos a oscuras en espacios a veces indefinidos, casi siempre desconocidos; así lo hacía también, por ejemplo, en **Rastros**, en que iba marcando con perfumes y esencias a aquellos con los que se topaba en su ciego deambular.

Aun estando dentro de la misma línea de trabajo, considero que el proceso performático **La costurera** merece mención aparte, por las múltiples implicaciones que contiene. En esta acción procesual, Maria Cosmes recuperaba elementos de performances precedentes para darles una nueva vida –y aquí se introduce de nuevo el concepto fundamental de la “reparación”, aunque esta vez sea en sentido literal-. En este proceso, partía de los pedazos rotos del vestido rasgado en **Busto (cosas por las que nunca pedí perdón)** y de los hilos rojos usados en **Le lien est rouge**. La acción consistía en reconstruir el vestido con dichos hilos, cosiendo en el aparador de una galería, a la vista de quienes pasaban por la calle, mientras se proyectaban en una gran pantalla imágenes de ambas acciones. Jugaba además con un elemento cultural muy importante, extraído de la mitología clásica, el mito de Las Parcas, aquéllas que tejen el hilo del destino del hombre y deciden sobre el mismo. Maria se oponía a esa idea fatalista con esa figura imaginaria y a la vez real de la costurera que repara el vestido roto por la vida, reflejando aquí dos conceptos fundamentales en su labor artística: la “reparación” y, especialmente, la “modestia”. Al final del proceso, ella misma se *presentaba* ante todos, con el vestido remendado, con algún trozo que faltaba y con las costuras muy holgadas por su propio cambio corporal; a pesar de todo, resultaba la imagen viva de que esa “reparación” que tanto reivindica *es* posible; pero también revelaba algo más profundo que subyace sutilmente a lo largo de todo su trabajo: la búsqueda de la identidad, de cómo construir la propia persona, identidad que se construye siempre en relación a *los otros*, como en la acción **La piel**, en que la identidad se componía a partir de lo físico, o en la serie de acciones **Lección de parentesco**, en las que ella se definía en función de sus relaciones personales, de parentescos reales o simbólicos. Este rasgo característico, cada vez más visible en sus acciones, anticipa la línea de trabajo hacia la cual se dirige en estos momentos.



Podría seguir con más ejemplos, porque en realidad todo su trabajo está conectado. La artista juega con todo aquello que tiene a su alcance: un instante, un espacio, un material, un símbolo, una idea, un sentimiento; ello no quiere decir que siempre esté hablando de lo mismo, sino que todo ello le sirve para crear -y este es uno de los elementos fundamentales en toda su obra- un universo de evocaciones, en oposición a una concepción cerrada y unívoca del arte. Todas sus acciones son aspectos diferentes de ella misma como artista, pero sobre todo como persona y, por tanto, constituyen un *continuum*

coherente y multifacetado.

Porque de lo que en realidad se trata siempre en su obra es de la relación, de la relación interpersonal, de los vínculos, los lazos -en francés "*liens*"- con *los otros* -en inglés o en catalán "*aliens*"-, términos de cuya combinación y elisión surge el nombre genérico de la serie '*liens*'. Estos lazos pueden establecerse de múltiples formas, lo que da coherencia y continuidad a toda su obra; pero la variación entre las diferentes formas no debe entenderse como una evolución -concepto que no entra dentro de los presupuestos del trabajo artístico de Maria Cosmes-, ni como una búsqueda de "lo esencial" -en el sentido de ir eliminando elementos hasta llegar a lo más simple-, ya que en cada una de sus acciones ya se trabaja con lo esencial: todo elemento utilizado en sus performances es ya el elemento *necesario* y *suficiente* para transmitir ese conjunto material-concepto-simbolismo-emoción-evocación de la acción; en lo que incide especialmente Maria en sus acciones es en esa investigación y búsqueda de nuevas evocaciones, en buscar cómo establecer relaciones diferentes entre las personas y en ver cómo funcionan los vínculos entre ellas. Una lectura apresurada y superficial de su trabajo podría remitirnos a un concepto ligado a su formación como antropóloga, que es el del performer como "mediador", pero en realidad, en la medida en que en sus acciones, el público deja de serlo para convertirse en participante, activo o pasivo, y lo que es más importante, la performer deja de ser el centro de atención que realiza o que presenta su acción, para convertirse también en una participante más dentro de la pequeña estructura social temporal que se



forma en torno a sus performances; en este aspecto creo que el término que mejor definiría la función de Maria dentro de sus acciones sería un concepto tomado de la química: la de "catalizador", ya que debido a su intervención se produce una reacción que de otra manera no se hubiera producido. Si, como dice Esther Ferrer, la performance es el arte de la presencia, en el caso de Maria Cosmes, su performance no sólo es impensable sin su presencia, sino sobre todo, es imposible sin la presencia de los demás, de *los otros*.

Una vez que la artista ha planteado su propuesta ante su audiencia, intentando transmitir una idea, una imagen, buscando evocaciones en quienes la contemplan, procurando que aquélla funcione por sí misma y les aporte algo, tanto a los que la reciben como a ella misma, aparecerán ineludiblemente, como por arte de magia, nuevos elementos. La investigación, la reflexión, vendrán más tarde, ahora es el momento de ver lo que sucede cuando la propuesta se materializa, cuando se pasa de la idea a la acción. Dependerá de lo que pase por la mente y el corazón de la artista y de lo que pase por los de sus receptores, de las relaciones que se establezcan dentro de la propia performance. En este sentido es interesante observar cómo la mayor parte de las veces la acción puede seguir derroteros que la propia performer ni tan siquiera había previsto; en todas sus acciones ella suele ser la primera en sorprenderse de lo que acontece, tanto en lo relativo a lo que siente la audiencia, como en lo que ella misma siente, ya que se deja ir en todas ellas. Esto define otro de los rasgos básicos de su trabajo, la participación, o si queremos afinar aún más el concepto, la realimentación, puesto que no se limita a presentar una performance cerrada ante el público, sino que, una vez presentada, espera una reacción de ese público convertido en participante, reacción a la cual ella debe a su vez adaptarse, convertida en una participante más. El público en sus acciones no sólo puede intervenir, sino que debe hacerlo activamente, condicionando a su vez la acción de la performer y el desarrollo de la propia acción. Ella habla de "dar permiso a los otros" para participar en sus acciones, para romper con la dinámica unidireccional de la aprehensión de la acción y con una visión cerrada y hermética del arte en general.

Milan Kundera, en su libro "El telón. Ensayo en siete partes" dice, hablando sobre la novela:

"Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes "como ellos fueron, sino como habían de ser para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes". Ahora bien, el propio don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es algo totalmente distinto. Los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es la razón de ser del arte de la novela."

Y más adelante añade:

“Lo cotidiano. No sólo es aburrimiento, futilidad, repetición, mediocridad; también es belleza; por ejemplo el sortilegio de las atmósferas; cada cual lo conoce a partir de su propia vida: una música que proviene del apartamento de al lado y se oye a lo lejos; el viento que hace vibrar la ventana; la voz monótona de un profesor al que una alumna con mal de amores oye sin escuchar; estas circunstancias fútiles imprimen una impronta de inimitable singularidad a un acontecimiento íntimo que, así, queda fechado y pasa a ser inolvidable. [...] En el teatro, una gran acción solo puede nacer de otra gran acción. Sólo la novela supo descubrir el inmenso y misterioso poder de lo fútil.”

Este espíritu que Kundera encuentra en la novela –que, a su modo de ver, es la auténtica forma del arte moderno- se parece mucho a lo que, para mí, es la esencia del arte de acción: los pequeños actos de la vida cotidiana, las pequeñas acciones, lo elemental, lo esencial. Y, por encima de todo, *intentar comprender*.

Éste es para mí el verdadero sentido de la experimentación en el trabajo de Maria Cosmes, no una experimentación formal, material y vacía, sino la que surge de la interacción directa e inmediata con el público. Para ella, el propio término está excesivamente devaluado por el uso y abuso que se ha hecho de él y exige buscar uno nuevo. Para ella, toda la experimentación está dentro de la mente de la artista, donde, a partir de la imagen primigenia, se va puliendo, eliminando lo superfluo hasta llegar a lo esencial, a aquello que propondrá posteriormente en sus acciones. A partir de allí, en su plasmación práctica, en la acción, surgirán múltiples universos de evocaciones, porque cada persona que la recibe es un mundo en sí misma. Y si, como ella reclama, la palabra experimentación no es útil para explicar su trabajo, creo que lo que mejor puede definirlo es el binomio que en catalán -mi lengua materna- sería “*recerca-cerca*” o en inglés “*research-search*”; curiosamente el español no permite este interesante juego de palabras entre conceptos, dando por resultado el binomio más neutro “*investigación-búsqueda*”.

Toda la obra de Maria Cosmes parte siempre de una experiencia personal, a partir de la cual busca una evocación que no sea válida sólo para ella, sino que pueda ser universalmente compartida por los demás o que, como mínimo, sea comprensible dentro de nuestra propia cultura. La acción genera una poética, que a su vez genera un sistema de pensamiento que actúa directamente sobre la emoción. Es precisamente esta posibilidad de trabajar con las emociones lo que le confiere a la performance su capacidad de modificar nuestros sistemas de pensamiento, trabajando con “materiales culturales” para aplicarles nuevos significados –aquí volvemos al “comportamiento doblemente representado” de Schechner-, configurando la performance como un territorio no estructurado, pero exento de anomia.

Y para terminar, volveré de nuevo a la antropología con una cita con la que creo que podría resumir perfectamente el espíritu que ha empujado siempre a Maria Cosmes en su práctica de la performance:

“La cuestión fundamental de las ciencias del hombre gira en torno de la posibilidad y el fin de la sociedad, los moldes de la naturaleza y los artificios de la cultura, las quejas y las dudas del aprendizaje humano. Y la dirección de este conocimiento, como nos recuerda Epicuro, no debe tener otro fin, si no quiere sucumbir al peso de su propia gravedad, que el de curar el sufrimiento. Porque el conocimiento de los recursos y relaciones de los hombres es tan grave que, o se dirige hacia su remedio o sucumbe bajo su realismo inmovilista, forzosamente descorazonador, absurdo.”

(*Ignasi Terradas, "Mal natural, mal social"*)

[Carlos Pina, junio 2006]*

* **Textos que se citan:**

DOUGLAS, Mary. *Estilos de pensar. ensayos críticos sobre el buen gusto*. Gedisa, 1998.
TERRADAS, Ignasi. *Mal natural, mal social*. Barcanova, 1988.
KUNDERA, Milan, *El telón, ensayo en siete partes*. Tusquets, 2005.

Maria Cosmes. 'Liens

There reaches a point when a personal thought, after having been conceived, either fades away, or becomes embedded within a frame of previously processed connections of that which has already accumulated. It then becomes part of the native environment that catches future thoughts and holds on to them firmly. This is culture in action. What is this frame made of? Up to what point is it stable? How does it melt away?

Mary Douglas, "Thought Styles"

This quote from the English anthropologist Mary Douglas confirms an insight, or rather a conviction, I have held for a very long time: that since a performance deals with "cultural materials", it is capable not only of re-creating but also, above all, of creating cultural values¹. For me this germinal thought is wholly associated with Maria Cosmes's work in the field of performance, as it ties in with her artistic work, her view of the fore-mentioned "cultural materials" and her training as an anthropologist.

Maria Cosmes's work in performance, mainly grouped under the title of **'Liens**, unfolds as sets of actions that are understood to be parts of a series and not repeats of the same performance, because, although the basic elements remain the same, participation by the audience² always makes every performance different from all the others. There is a wholly coherent line running through all her work, starting with the series fittingly called **'liens to Niños perdidos (serie 'liens) [Lost Children ('liens series)]** or to **Le lien est rouge [The Tie is Red]** and including the latest performance **Encuentros fugaces [Passing Encounters]**. I consider the linking together of the different series within the overall line of her work goes beyond mere formal experimentation, in which the materials vary, proceeding from rope to yarn, from yarn to rubber bands, and so forth, but rather that above all that very important research has been made into the realm of the conceptual.

¹ I am especially interested in the use of performance as a tool for connecting to the world; as writers such as Diane Taylor or Richard Schechner say, performance is the magnifying glass through which events and behaviors, attitudes or roles, that are outside of the boundaries of the strictly artistic, can be analyzed, *as though they were performances*, or according to Schechner's definition of *performance* as being "*twice behaved behavior*".

² The matter of terminology is perhaps one of the thornier subjects within the orbit of this artistic practice. The name itself lends to some confusion and controversy among those who practice it. In this article I will use "*art of action*" (or simply "*action*") and "*performance*" indistinctly. It is also very difficult to define the recipients of these actions. Within this context and thoroughly conscious of the degree of ambiguity and inaccuracy that they convey, I use the terms "public" and "audience", though I generally incline to the latter, perhaps because it is more neutral and further from the language of the scenic arts. On the other hand, as will be seen throughout this article, Maria Cosmes herself solves this dilemma by defining them -in reality, *transforming them into* - "participants", a concept with added connotations that make it especially interesting.

In **'liens** it was the making of a situation that would compel people to move in a measured and harmonious way, to cooperate so as to avoid being hurt by a random element which happened to be the performer herself. In **Niños perdidos (serie 'liens) [Lost Children ('liens series)]** the audience had to discern the need to cooperate to be able to free the performer from the ropes that bound her head, and in the end the participants were attached to her physically as the ends of the ropes were joined together under her heart. In **Le lien est rouge [The Tie Is Red]** a bond was established from one person to another, and I would like to underline the connotations of impurity and risk in the contact as well as the fragile but powerful bonds formed between people who got tangled up, or came closer or fled. In **Encuentros fugaces [Passing Encounters]**, the rubber bands were also small but strong ties, and on this occasion the performer had to struggle so as to get closer to the others.

In other words, there is not merely formal experimentation but rather, primarily, an endeavour to search for all the evocations that her performances can possibly conjure, creating through her work a coherent universe with three parallel and superimposed levels: formal, conceptual and symbolic, in a constant expansion distinguished by her will to attain that which is essential. What we will never see in her is use of materials in a unique and univocal symbol-meaning relationship. The fundamental thing about her work is the evocation, always manifold. She talks about using "cultural materials" in her performances, elements that surround us and which she mobilises in her performances in order to create a temporary microcosm of interpersonal relationships. When we speak of one or another of her performances we may be able to determine some particular aspect or another, but said aspect need not be universally interpreted in the same manner, her work can be grasped at many levels. Her work of artistic experimentation is not made through a search for new materials or new formats, instead each performance requires its own material, time, space and its own personal and unique movements. For each one of them, Maria looks for that which will be best adapted to arousing maximum expression with a minimum of elements. In the genesis of her performances, the idea comes first - perhaps more than an idea, an image-, and the creative process takes off from there. More than research or experimentation we should speak about a search, of an indivisible ensemble made up of material-concept-symbolism-emotion-evocation.

Regarding the "cultural materials" I was talking about earlier, I would like to emphasize a habitual and distinctive trait in her performances, one that really is a part of them, and that is the act of shedding all "cultural objects" she may be wearing: glasses, watch, ornaments, shoes, so that her performances are free of any of the cultural connotations implicit in them, with a conceptual intent that is very close, if not identical to the act of undressing.

In my view, the **'liens** series embraces practically all of her performance work, with or without those ropes and yarns, because it is also possible to establish relationships between persons in very different ways. Human relationships that go from performances such as **El miedo del loco a la casca [The Madman's Fear Of Tanning Bark]** or **Busto (cosas por las que nunca pedí perdón) [Bust (Things For Which I Never Asked Forgiveness)]**, in which she gave herself to the audience so that they could slash the dress she was wearing with a scalpel: she offered herself up in all her vulnerability to them, but -and this is something that is fundamental in these actions - she had anticipated the need for repairing any harm, should it have occurred; so this concept of "reparation", along with that of "offering" or "gift", are other important contributions from Maria Cosmes' artistic work. In the performance **Un trago [A Drink]**, a potentially harmful relationship was also established, as she drank wine from broken glasses which were filled by the attendants.

In other performances, such as **(x-a,y-b,z-c)** or **Comunidad [Community]**, that relationship with others was accomplished through things which became "mediating agents" of the performance, that, coming from the participants, were elaborated on by the performer and sent back transformed. In this case, the concepts of impurity and risk in the contact with strangers play a fundamental role, developing other important aspects of her work: that of "trust", as she places herself in situations that are uncomfortable culturally-speaking or that reduce the "interpersonal distance" that is defined by our culture, while avoiding on the other hand any indulging in a morbid attitude. In **Comunidad [Community]** there is a sharp criticism of the fact that the economy always irrupts on all human relations, thus disturbing basic concepts of our vision of the world. In **Miedo [Fear]**, that relationship of "trust" was established through the food that she offered the participants, who had to eat it without knowing what it was that this "stranger" was offering them; fear which metamorphosed into surprise when they recognized the taste; surprise which in some cases was increased when they found out what they had eaten, as many of the participants, undoubtedly under the influence of their fears, had been incapable of identifying that which they had eaten.

Even in some other performances, such as **Un domingo de verano en Innsmouth [A Summer Sunday in Innsmouth]**, in which she covered her semi-nude body in green clay on a family beach on a summer day, there was also a relationship with the people, who did not know what was going on, and looked at her furtively; a relationship based on looks was established, that of looking at the outsider, or rather, the relationship of looking in spite of oneself or without wanting to be seen looking. She also played with looks in performances such as **Reflexión [Reflection]** or **Los ojos de los otros [Others's Eyes]**, in which the mirrors which covered her wholly or partially sent its own image back to the public that was watching her, so that she herself was defined by the ambiguous image of that which the others could and could not see. In this and other performances, Maria Cosmes brings in an element of vulnerability, as she works blindfolded, unseeing and defenseless, disoriented after spending long periods of time in the dark in spaces that are sometimes undefined, and almost always unknown; that's how she performed in, for instance, **Rastros [Traces]**, in which

she marked all those whom she stumbled across in her unseeing, aimless wandering with perfumes and ointments.

Although it is within the same line of work, I consider the "performatic" process **La costurera [The seamstress]** deserves special mention, because of the many inferences contained in it. In this processual performance, Maria Cosmes recovered elements from earlier performances to give them new life -and here the fundamental concept of "reparation" appears once again, although in this case it does so literally-. In this process, she started off with the strips taken from the dress that was torn in **Busto (cosas por las que nunca pedí perdón) [Bust (Things For Which I Never Asked Forgiveness)]** as well as the red yarn used in **Le lien est rouge [The Tie Is Red]**. The performance consisted in remaking the dress with the yarn, sewing it in a gallery's display window, in view of all who passed by in the street, while images from both actions were projected onto a large screen. She played besides with a very significant cultural element, taken from classical mythology, the myth of the Fates, who spin the threads of man's destiny and decide it. Maria opposed that fatalistic idea with the imaginary but at the same time real figure of the seamstress who repairs the dress that has been torn by life, expressing in this way two of the fundamental concepts of her artistic work: "reparation" and, in particular, "modesty". At the end of the process, she herself appeared before everyone, with the mended dress, with some missing patches and very loose stitches because of her own body's changes; in spite of it all, she was the very image of that "reparation" she maintains is possible; but she also revealed something deeper that subtly underlies all her work: the search for identity, about how to construct one's own self, an identity that is always built in relation to others, as in the performance **La piel [The Skin]**, in which the identity was created based on appearance, or in the series of performances **Lección de parentesco [A Lesson in Kinship]**, in which she defined herself in relation to her personal relationships, real or symbolic kinships. This characteristic trait, ever more evident in her performances, anticipates the line of work towards which she is currently headed.

I could continue giving more examples, because the truth is all her work is interconnected. The artist plays with all that is within her reach: an instant, a space, a material, a symbol, an idea, a feeling; that does not imply she is always dealing with the same subject, but rather that it all helps her to create -and this is one of the fundamental elements of all of her work- a universe of evocations, as opposed to a closed and univocal conception of art. All of her performances constitute different aspects of herself as an artist, but above all as a person and, therefore, comprise a coherent and multifaceted *continuum*.

Because her work is really all about relationships, interpersonal relationships, links, ties -what is called "*liens*" in French- with *the others* -called "*aliens*" in English and Catalan-, terms that in being combined and elided give rise to the generic name of the '**liens**' series. These ties may be determined in many ways, and give coherence and continuity to all of her work; but the variations between the

different forms must not be understood as an evolution -this notion does not enter into the conceptions of Maria Cosmes's artistic work-, nor as a search for "the essence" -in the sense of discarding elements until reaching the simplest expression-, because in all of her performances she is already working with that which is essential: every element used in her performances is already an a necessary and sufficient element that transmits that ensemble of material-concept-symbolism-emotion-evocation that makes the performance; what Maria emphasizes particularly in her performances is the research and search for new evocations, in seeking how to establish different relations between people and to see how the links between them work. A hasty and superficial reading of her work could yield a concept joined to her training as an anthropologist, that of the performer as "mediator", but the truth is that, in so far as in her performances the audience ceases being one to become participants, whether active or passive, and what is more important, the performer ceases to be the center of attention that creates or presents her performance, to also become just one more participant within the small temporary social structure that forms around her performances; in this sense I believe that the term which best describes Maria's function within her performances is a concept borrowed from chemistry: that of a "catalyzer", because due to her action a reaction which would otherwise not have happened occurs. If, as Esther Ferrer claims, performance is the art of the presence, in Maria Cosmes' case, her performance is not only unthinkable without her presence, but most of all, it would be impossible without the presence of everyone else, the *others*.

Once the artist has put her proposal forward to the audience, trying to convey an idea, an image, eliciting evocations in those who watch her, seeking to make it work on its own and contribute something to them, as much to those who are on the receiving end as to herself, new elements will invariably emerge, as if by magic. Research, reflection, will come later, now is the time to see what happens when the proposal is made, when it goes from being an idea to happening. It will depend on what is going through the heart and mind of the artist and what is going through that of those who are receiving, on the relations that are established during the performance itself. In this sense it is interesting to observe how most of the time what happens takes on a life of its own and follows a course the performer had not foreseen; usually she is the first one to be surprised by what happens, both in what the audience feels and what she herself feels, as she lets herself get carried away. This is what defines another of the fundamental characteristics of her work, the participation, or if we wish to fine tune the concept, the feedback, which because she does not limit herself to a set performance before the public, but instead, on presentation, waits for a reaction from the audience that has become a participant, a reaction to which she must adapt, becoming another participant herself. In her performances the public not only can step in, but must do so, forcefully, conditioning both the performer's act and the development of the action itself. She talks about "giving others permission" to participate in her performances, to break with the one-directional momentum in the perception of the performance and with a closed and hermetic vision of art in general.

In his book "The Art of the Novel, essay in seven parts", Milan Kundera writes:

Don Quixote explains to Sancho that Homer and Virgil did not describe the characters "as they were, but rather as they should be in order to set an example by their virtues to future generations ". Now, Don Quixote himself is anything but a model to be followed. Fictional characters do not demand to be admired for their virtues. They ask to be understood, which is something quite different. Epic heroes win or, if they are vanquished, preserve their greatness to their very last breath. Don Quixote has been defeated. With no distinction whatsoever. Because, suddenly, it's all clear: human life as such is a failure. All we can do with regard to this hopeless failure we call life is to try and understand it. That is the raison d'être of the art of the novel.

A little further on he adds:

Daily life. It is not only boredom, futility, repetitiousness, mediocrity; it is also beauty; for example, the spells cast by different atmospheres; everyone perceives them in their own lives : music from the apartment next door which is heard in the distance; the wind that makes a window vibrate; the monotonous voice of a professor which a lovesick student hears without listening to it; these trifling occurrences can cause an impression of inimitable singularity of some cherished event so that, it is registered and becomes unforgettable. [...] In the theater, a great deed can only be born of another great deed. The novel alone was able to discover the immense and mysterious power of that which is futile.

This spirit that Kundera finds in the novel -which, in his eyes, represents the authentic expression of modern art- greatly resembles that which, to me, is the essence in the art of performances: those small acts of everyday life, the little deeds, the elementary, the essential. And, above all, *to try to understand*.

For me this is the real meaning of the experimentation in Maria Cosmes's work, not an empty, material, formal experimentation, but rather one that flows from both the direct and indirect interactions with the audience. For her, the term itself has been excessively devalued as a consequence of the use and abuse that has been made of it and she demands that a new one be found. For her, all experimentation is to be found within the artist's mind, where, starting off from the original image, it is polished, all that is superfluous is eliminated until the essence is reached, that which she will later propose in her performances. From there on, in its practicable shape, during the performance, evocations of divers natures will flow, because everyone who receives it is a world unto himself. And if, as she claims, the word experimentation is not of use for describing her work, I think that that which can best define it is the binomial which in Catalan -my mother tongue- would be "*recerca-cerca*" or the English "*research-search*"; curiously enough Spanish does not allow this interesting play on words on the two concepts, resulting in the more neutral binomial "*investigación-búsqueda*".

All of Maria Cosmes's work is based on personal experience, in which she searches an evocation that will be valid not only for herself, but which can be universally shared with others or that, at the very least, is comprehensible within our own culture. The performance generates a poetics, that in turn generates a system of thought that acts directly on the emotion. It is precisely this possibility of working with emotions that confers the capacity to modify our thought systems on the performance, in working with "cultural materials" to assign new meanings to them -here we return to Schechner's "twice-behaved behavior"-, shaping the performance as non-structural territory, that is nevertheless free of anomie.

To end, I will return again to anthropology with a quote which I think summarizes perfectly the spirit which has always moved Maria Cosmes in her practice of *performance*:

"The fundamental question in the sciences of man revolves around the possibility and purpose of society, nature's molds and culture's artifices, the complaints and doubts of human learning. And the course of this knowledge, as Epicurus reminds us, should have no other aim, unless it wishes to succumb under the weight of its own gravity, but to cure suffering. Because knowledge of man's resources and relations is so serious that, it is either on the way towards a cure or it will succumb to its own absurd, unavoidably discouraging, stagnant realism ."

(Ignasi Terradas, "*Mal natural, mal social*" [**Natural Evil, Social Evil**])

Carlos Pina (performer and freelance curator), July 2005

Texts quoted:

DOUGLAS, Mary. *Estilos de pensar: ensayos críticos sobre el buen gusto*. Gedisa, 1998.

TERRADAS, Ignasi. *Mal natural, mal social*. Barcanova, 1988.

KUNDERA, Milan, *El telón, ensayo en siete partes*. Tusquets, 2005.