

Francisco Pérez Lorenzo
Anleo y los ladrones de Montrouge

“Cuando Picasso vivía en Montrouge, durante la Gran Guerra, unos ladrones entraron en su casa; sólo robaron ropa blanca y no prestaron atención a su pintura”. Se lo recordaba Mademoiselle Chanel a Paul Morand treinta años más tarde, cuando ya la Ciudad de la Luz había dejado de ser una fiesta y Coco dibujaba sus recuerdos en Suiza, en un hotel para ricos de Saint-Moritz. “Hace veinte años todo era maravilloso por muchas razones, pero principalmente porque no todo era de dominio público, porque los ladrones de Montrouge no sabían quién era Picasso, porque la política no envenenaba el arte”. La mujer del black and white, desde la atalaya de la exclusividad y del lujo disfrazado de pobreza, continuaba comiendo en vajilla de oro y anhelando los años felices en los que París era una mujer.

Lo cotidiano, la comodidad y lo sport vertebraron la revolución del estilo y de las formas que Coco Chanel comandó desde la rue Cambon, eliminando los corsés, los forros y los rellenos, “devolviéndole al cuerpo de las mujeres su libertad” y reventando los arquetipos dominantes de la feminidad. La expresión máxima de esa vida moderna, que la pintora gallega Maruxa Mallo concretó en su primera muestra individual de 1928 en hermosos retratos de tenistas, ciclistas y nadadoras, la bordó la diseñadora francesa, con aguja de plata, en la larga y brillante tela del pensamiento artístico del siglo XX. La reivindicación de la sencillez, del día a día, se asentaba en el capricho genial, o en el deseo de venganza, de quien, en el altar de la popularidad, se permitía revolucionar, con la osadía de una extraña, todas las categorías y etiquetas preexistentes en el universo de la ropa y perfilar los ángulos del buen gusto, devastando las herencias del pasado.

Con todo, la irrupción de Coco Chanel por entre el vital panorama de las vanguardias europeas hizo que la moda llamase con fuerza en la puerta del Arte, que la alta costura tirara de las faldas almidonadas de la alta cultura y que la tela de los maîtres cambiara en los mètres de tela de un ronsel de creadores que, como Mademoiselle, supieron expresar su época siendo, como ella, los primeros en vivirla. Balenciaga, Yves Saint-Laurent, Vivienne Westwood, Issey Miyake o Jean Paul Gaultier vulneraron, con su trabajo y su expresión, la recia frontera de los lenguajes artísticos y de los géneros y convirtieron la moda en una metáfora más o menos aproximada de la mudanza de nuestra cultura postmoderna, del movimiento, tal como éste se define en el prólogo del catálogo *Lost in Sound*: “una espiral cíclica, un movimiento circular que nunca llega a ser círculo, que cambia y se transforma pasando por lugares y momentos semejantes, pero que nunca es lo mismo”.

El legado de lo cotidiano, la valentía de la trasgresión y las rupturas genéricas hilan la labor de Xoán Anleo (Marín, 1960), que viene vertiendo, en el lecho del arte gallego de las dos últimas décadas, el poderoso caudal de referentes plásticos, estéticos y de pensamiento de nuestra contemporaneidad. La personal construcción de su trabajo artístico, desde la cerámica a la instalación, y también un cuestionamiento permanente de las seguridades y de los mitos, una fiesta confusa de narrativas distantes e iconográficas convulsas que confluyen en una de las trayectorias creativas más arriesgadas y comprometidas que conoce este país.

A Anleo, sin embargo, se llega por muchos caminos porque las ojeadas múltiples e inasibles tienden enmarañar las vías más reiteradas y disponen nuevos y reveladores caminos cargados de intención. Sus ojos, como en un deliberado juego de contrarios, avienen lo público y lo privado, la ironía y la crítica, la verdad con artificio, lo kitsch y lo conceptual, lo lúdico y lo prohibido, la letra y la música, lo uno y lo otro, el arte con la vida. Por eso, ingresar en la poética fabulosa de Xoán Anleo importa el punto de vista, la voluntad de quiebra de la transparencia, la lectura abierta y desprejuiciada de sus contenidos.

Si para Godard “el travelling es una cuestión de moral”, una declaración de principios del cineasta, ese mismo travelling, esa cámara en movimiento, la ojeada que cruza la existencia, va a guiar el viaje iniciático, a veces dramático y doloroso como lo cotidiano, que propone Anleo en su obra.

La fuga de Logan: del interior al exterior

Ningún ser humano es tan humano (Teniente Ripley, en la película *Alien IV*)

Uno de los binomios capitales en el citado juego de opuestos/iguales que propone Anleo en su obra es lo de lo público y lo privado, la casa frente a la ciudad, o lo de dentro y lo de fuera, una contradicción que, abordada desde la ironía, cataliza y vehicula su discurso como artista plástico.

Sen ti, 1998, la proyección de diapositivas de la muestra homónima sobre su experiencia en Nueva York,

estableció la base de esos relatos de interior, encuentros en el Hotel Hopper de una era venidera, que portan en su estatismo la simiente del desasosiego. La trasgresión del espacio privado, la intervención en la vida ajena, la sugerencia de lo oculto que mora en estas imágenes vuelve a activar, una vez más, un enfrentamiento de realidades: nada es lo que parece, las apariencias son falsas, lo verdadero está en nosotros, de nuevo, en la ojeada. Una ojeada sin pudor, íntima y furtiva, que el artista nos devuelve y nos hace reposar sobre una secuencia de fotográfica dureza, capturando, de manera melodramática, los momentos más áridos de la soledad humana.

Escapar de esta angustia, orlada de riqueza, bienestar y electrodomésticos no es fácil, como no lo fue para Jessica y Logan, protagonistas de una mítica fuga de ficción en las pantallas televisivas del pasado. Jessica y Logan prefirieron la incertidumbre de un mundo arrasado por la guerra nuclear a la horripilante seguridad de una Arcadia de atávica pureza, bien semejante al Sen ti de Xoán Anleo, en la que sus habitantes eran sacrificados al cumplir los treinta años.

En Sen título, 1998, fotografía que será parcialmente reproducida en el CD Taiwan (2000), del dúo techno del mismo nombre formado por Xoán Anleo y Chiu, reaparece el íntimo letargo de un trajeado hombre de negocios en un cuarto de hotel. Al lado, otra fotografía, la de una ventana profusamente decorada con cortinajes rosa y ámbar; en la orilla de la ventana, una lámpara de fuste dorado sobre un aparador negro de laca china y fuera, en el exterior, un verde jardín; más allá, quién sabe, la ciudad. Las ventanas, como las puertas, se convierten en un trasunto de la ironía, en el transepto obligado que propone Xoán Anleo para desertar de esa realidad dolorosa, doméstica y asfixiante; accesos que se abren a espacios liberados en los que ejercer el placer, el amor o la vida. Así acontecía en la muestra Sen ti, en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de A Coruña. GO GIRL / GO LADY GO, letras en rosa sobre verde y verde sobre naranja que actuaban desde el prólogo de la sala dando paso a la exposición, consignas reversibles más allá de los géneros, vital grito capicúa de una house diva en el éxtasis del bombo y del cuatro por cuatro.

Pero hay otras puertas. El suplemento de creación Chineses, de O Correo Galego, publicaba en junio de 1997 un admirable monográfico dedicado a la propuesta plástica de nuestro creador. Allí, un flamante bolso de Dior, quizá falso, se levantaba, a toda plana, recortado sobre el fondo blanco del periódico. Debajo sólo una leyenda-epigrama Open my door / e entra paseniño / parruliño. Una nueva invitación a la desobediencia, un camino franco que nos conduce a las estancias prohibidas del cuerpo, de las ideas o del lenguaje; sacrosantos territorios como es el interior del bolso de una mujer.

La cultura de clubes (Tainted love)

A outra noite un dj salvou a miña vida (Indepp)

Las últimas puertas de Xoán Anleo conducen a un club techno. Se trata de una intervención realizada para la muestra sobre música electrónica y cultura de clubes Lost in sound, que entre 1999 y 2000, acogió el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago. En el sótano del CGAC, en un lugar marginal, oscuro, casi oculto, y dando paso a otras instalaciones y proyecciones de vídeos, Anleo estampó un inquietante circuito cerrado, en fucsia sobre naranja, que quedaba partido en dos por un acceso a modo de corredera.

Clube (1999) delimitaba los rincones de un universo apto para la música y el baile, donde la celebración, o hedonismo y la sensualidad conforman el pasaporte de una nueva identidad colectiva, un no-lugar que se va gestando, a lo largo de la noche, en los platos de un dj que reintegra en los clubbers el pulso, la vibración y el éxtasis que brota del propio baile. Anleo, como ese disc-jockey que revierte las sensaciones de su público, reinventa la fascinación del club como génesis de nuevas realidades y modos de relación, con la mirada puesta en el Studio 54 y en el Paradise Garage de Nueva York, referencias legendarias de la era disco en el fin de los años setenta. Ambos clubes, clausurados en la década de los ochenta, serían recordados, años más tarde, como auténticos estados mentales de pilares del ulterior desarrollo de la música electrónica, principalmente en su vertiente house. El nacimiento de la cultura de clubes nos remite, sin embargo, a unos orígenes próximos, aunque por otros motivos, al seminal legado norteamericano de las discotecas de Detroit, Chicago o Nueva York.

La escena northern soul británica es el núcleo primario de un fenómeno, una actitud vital, cabría decir, que parte directamente de la pasión por la música negra y del baile. Tras la irrupción del funk en el panorama musical norteamericano, el soul clásico pudo presenciar la caída de su viejo imperio sonoro.

Así acontecía en Estados Unidos pero no en Inglaterra, o, para ser más exactos, no en un ronsel de pequeños clubes del norte británico en los que el soul ya clásico de los viejos sellos de Chicago, Washington o Detroit revivía gracias a un nutrido grupo de dj's fanáticos del baile. Cuando los archivos discográficos de Tamla Motown, Atlantic, Okeh, Víctor o Brunswick quedaron agotados, los adictos al northern soul iniciaron, desde Manchester, Stafford o Blackpool, un viaje sin retorno al rescate de temas olvidados, canciones de escasa

difusión, viejos registros de compañías independientes que no alcanzaron nunca las listas de éxitos.

La nostalgia fue el motor de una labor de recuperación casi arqueológica de aquello que se dio en llamar soul raro. La presentación en sociedad de estas joyas recobradas (el Tainted Love de Gloria Jones, en la versión de Soft Cell, fue una de esas joyas) tenía lugar en los allnighters maratónicas sesiones de baile que se prolongaban hasta el amanecer, a las que asistían chicos y chicas de toda Inglaterra, iniciados en aquel culto secreto y underground de las sonoridades con alma.

El calzado y las bolsas de deporte cubiertas de parches, los pantalones anchos o de chandal, las camisetas Adidas de tres fajas se convirtieron en el uniforme predilecto de aquellos danzarines-acróbatas, precursores de un way of life (discurso y estética) que, tras el empuje del acid jazz a principios de los noventa, ingresó directamente en la escena techno de nuestros días a razón de dos verdades: la música y el baile son fuentes de vida y la esencia humana vuelve a responder a la llamada primitiva del ritmo.

Todo acontece entre las paredes de la noche y de la discoteca, en esa fiesta de redención a la que Xoán Anleo nos invita pero en la que también quiso participar activamente, materializando el fuerte y neto influjo musical que ya moraba en toda su obra anterior.

Hazlo tú mismo

Dame dos discos y te construiré un universo (Dj Spooky)

En Sen título, 1998, dos blancos cilindros de un metro de diámetro sostienen la silenciosa y purpúrea danza de treinta y dos bailarinas fin de siècle. Sólo una de ellas, de vibrante vestimenta fucsia, mira hacia el exterior de la rueda, dándole la espalda al estático cuerpo de ballet. Seguro que ella es presa de otra melodía, percibe otros ecos, intuye un nuevo ritmo, es, por algo, diferente a las demás. La individualidad, la necesidad de la diferencia, la libertad de hacer caracterizan la plástica de Anleo, que en su transición última cara a la creación musical mantiene los mismos rasgos de independencia y alteridad.

El bagaje con el que X.A. encaró el salto hacia la militancia sonora es amplio, diverso y ecléctico de sobra como para atraparla en un curriculum de influencias musicales al uso. Con todo, la elección semeja estar relacionada con las circunstancias históricas y sociales que generaron sonoridades distintivas en el seno de la cultura popular. Hay influjos decisivos como el de la música académica contemporánea, desde Schoenberg o Stockhausen hasta John Cage y los ambientalistas; pero Anleo también bebe de las múltiples fuentes del pop, de la lounge music, del bolero, de la canción melódica, de las bandas sonoras, del punk, de la nueva ola y del techno en su faceta lúdica o experimental. En su archivo discográfico conviven, sin complejos, la voz de terciopelo de Nico con los sollozos hirientes y alucinados de La Lupe; el pop avanzado de Björk y las inmundas proclamas de Divine; el canto herido de Billie Holiday y los melismas apenados de Jay-Jay Johanson; el hip-hop y el french groove; The Clash y los Pet Shop Boys; John Coltrane y Tricky; la ópera y el house; Kraftwerk y Paco Clavel; Sylvester y Fangoria; Esquivel y Roger Sánchez; Sonic Youth y Masters at Work; Madonna y el club-pop japonés; Astrud y Kurt Weill; Marc Almond y Prozac; la canción eurovisiva con illbient; la nostalgia con la vanguardia; lo posible y lo imposible de una polaridad extrema que se vuelve a dar cita en un controvertido constructo músico-social de difícil adscripción.

Por entre el rumoroso magma armónico de Anleo destaca, sin embargo, el eterno regreso a la música disco, banda sonora de una de las manifestaciones más reactivas de las últimas décadas, el movimiento drag, vinculado por su origen a la revuelta gay de Stonewall, en junio de 1969.

Como la fiebre de una noche de sábado, la disco-music subió la temperatura musical de toda la década de los setenta con un depurado y explosivo cóctel de soul negro y electricidad funk al que se sumaban los coros y las sofisticadas líneas melódicas del Philadelphia Sound. El filtro europeo le allegó una estructura rítmica más regia, dotándola del carácter frío, electrónico y de síntesis del Munich Sound. Las bases rítmicas, (una percusión insistente, interminable, con un vago poder alucinógeno) y un efectismo casi manierista (palmas, pitos, pequeños gritos orgásmicos, cascabeles y campanitas) se unieron, en el perfil del género, con una emotiva atmósfera de amor y modulaciones tonales ascendentes que, por lo menos por una noche, bajaban el cielo a las sudorosas pistas de baile.

Con todo, en el ámbito crítico, social y musical, la etapa disco y sus manifestaciones más inmediatas son observadas, con la distancia del tiempo, como un borrón en el brillante expediente de la cultura de masas del último tercio de siglo, la fosa en la que la década vertió todo aquello no destinado a permanecer.

Pasto hoy del revival más desconsiderado, sintonía televisiva, despreciada por su "facilidad" y efectismo comercial, la disco music, tronco sobre el que sin duda gravita gran parte del árbol genealógico del techno

actual, fue asumida por un naciente movimiento de liberación gay como banda sonora de su largo y aún incompleto proceso de independencia. El voguing, el exquisito baile que imitaba las poses de los maniqués de la revista Vogue, popularizado y mediatizado años más tarde por Madonna, les sirvió a los travestis del Harlem de Nueva York, para acuñar un término, drag (disfraz) y queen (reina) con el que autodefinirse. Ellas, las drag-queens, se convirtieron así en las intérpretes espectaculares de una nueva realidad social, iconos y portadoras de los valores de una cultura gay que comenzaba, en aquellos primeros años setenta, echar el cerrojo sobre la intransigencia y los prejuicios.

Es a finales de la década cuando la Fiebre abandona los termómetros musicales del mundo a pesar de que el espíritu disco se mantuviera en los círculos homosexuales, ya cercados por la amenaza del sida. También pervivieron unas décimas de ese calor en aquellos países que, como España, nacían a las libertades de la mano de la movida e de un grupo de modernos, Mac Namara, Almodóvar, Alaska,... que denominaron chochi a las primeras incursiones petardas en el planeta del glamour y de la ambigüedad, revisitando la estética disco y su filosofía desde los particulares parámetros patrios.

Precisamente la disco music y los clubes gays, que el gurú del techno europeo Laurent Garnier definió como agentes de vanguardia en la música de baile, se encuentran en la génesis de lo que, pasado el ecuador de los ochenta, supuso, desde los Estados Unidos, la revitalización del universo dance: el house, el sonido que abrió los ojos a la noche del club The Warehouse de Chicago. Mientras, en el ya citado Paradise Garage, en el Greenwich Village de Nueva York, y en homenaje a su origen, crecía, bajo la aguja del dj Larry Levan, el garage, también llamado deep-house en Chicago o Nueva Jersey, un género de ritmos desaforados y trepidantes, que empleaba en sus samples material y viejos discos de los sellos Philadelphia y Salsoul.

La voz de la diva soul que narra y destila himnos de amor recuperó, para el garage, el éxtasis nocturno, sexual, y aromas de la vieja era disco pasada por la máquina, convirtiéndose en la nueva devoción gay, el hijo pródigo del ambiente (a lo que volvería años más tarde para radicalizarse y abstraerse en underground o derivar en hand-bag, nu-house, speed garage, chill-house...). Esa es la corriente imparable que, en la década de los noventa y entrado ya el siglo XXI, baña con sus beats la promiscuidad de géneros, estilos, tendencias y sonoridades de la dance music y de la cultura de clubes. En la producción sonora de Anleo alienta todo este universo poliédrico y ajeno a las imposiciones, una concepción libertaria que no atiende a los cánones dictados por lo hype o las modas del momento ni las ataduras globalizadoras con las que la crítica se encarga de dar nombre a las cosas.

Hands Up, Dirty Line y Taiwan, agrupados bajo el irónico epígrafe Quién da más, integran la trilogía de registros firmada por Xoán Anleo y el creador y músico electrónico vigués Home Xirafa (Chiu). Miembro del colectivo Laranxa & Limón, diseñador de los flyers del club vigués Vademecwn, militante gallego de la causa del techno y de las músicas avanzadas, Home Xirafa (Chiu) es el otro integrante de ese proyecto tricéfalo que consigue concordar el ruidismo más experimental con melódicas bombas techno-funk y clásicos revisitados de la década de los ochenta.

Hands Up es la vertiente más lúdica y petarda del trío y cuenta ya con dos grabaciones. En los dos CD de glamuroso e impecable diseño gráfico, priman los largos desarrollos; bajo ellos emergen, progresivamente, líneas melódicas próximas al eurobeat, en un colchón de voces católicas y diálogos sampleados, cadencias industriales/sexuales, pasajes atmosféricos, rupturas deliberadas y distorsiones: un collage de sorprendentes texturas sobre el que destaca, al fin, una severa estructura rítmica y una rotunda llamada al baile.

Dirty Line es diferente. La celebración da paso aquí a la introspección, lo emocional a lo cerebral, la estética disco a la austeridad; nueve temas y un bonus-track que se adentran en los profundos dominios del serialismo, del ambient y del minimal; una mezcla ecléctica e inteligente, sin concesiones al intelectualismo, en la que también concurren compases binarios, sampleos de animales y de maquinaria e inevitables momentos de distensión lúdica que parten ya de los propios títulos de esta Línea Sucia: Pre*pornopucio, Collar de Clavos o UnPoperUn.

Taiwan, por último, supone una vuelta expresa al tecno-popailable y rosachicle de los años ochenta, a los sintetizadores y a los efectos especiales, a la música de vídeo-juegos y los videoclips, a los relojes digitales Casio, a las cintas en el pelo y al manierismo estético de la faceta más inocente e ilusionada de nuestra era tecnológica. Taiwan, en las manos de Anleo y Chiu, es como un estallido de mimesis oriental, de sonidos facturados, exquisita y primitivamente artificiales, un reducto colorista y deportivo en el que se dan la mano Michael Jackson, Kraftwerk y Two Unlimited, repartiendo trozos del raro optimismo de aquella década.

El pack sonoro Quién da más, presentado públicamente en la primera edición de Lost in Sound tras su paso por escenarios vigueses, representa una declaración de intenciones y un fructífero punto y seguido en las líneas de actuación de este creador, que reta al estatismo y a las formas tradicionales de representar la

realidad. Recuperando el espíritu punk del DIY (Do it Yourself): Hazlo tú mismo), que conecta decididamente con los presupuestos de la música electrónica de hoy, Anleo pone en tela de juicio el arquetipo del Artista Único como demiurgo del arte contemporáneo. La música de baile y las emociones tecnológicas, verdadero lenguaje universal del nuevo siglo, le sirven para conducir su plástica a los campos en los que baja/alta cultura son tan solo los polos de un combate, los mojones de una finca abierta y frondosa en la que brotan, a la brava, los híbridos, las mezclas y los cruces más hermosos y radicales de la contemporaneidad.

Como músico o dj, Anleo (aka My Lady en su faceta como pinchadiscos en solitario) compone (re-produce) nuevos discursos desde la fragmentación, textos sonoros inéditos en los que la identidad del autor (masculino), su aura, la originalidad patriarcal, permanece diluida en el propio proceso de la mezcla y en el empleo de la tecnología como herramienta. Luego, en la escucha, casi siempre cuando la noche extiende su dominio, se produce la asunción natural de una obra que, partiendo de los platos o de los sintetizadores, penetra en los cuerpos a través de la comunión impúdica del baile. Después, otro día, en la casa, en lo íntimo, mientras la luz del día baña el cristal de la ventana, el CD vuelve a re-producir su contenido, es reinterpretado, interactúa, generando nuevas y enriquecedoras realidades.

La obra ya no significa nada sin el público, se desviste de la vanidad sacra del cuadro o de la escultura y fluye por el aire hasta poseer a los habitantes de la danza. Love is in the air, rezaba la canción; el acto creativo hoy también está en el aire, participado, inmediato y expuesto a una lectura de significados plurales, que rechaza los unívocos canales de comunicación de la modernidad.

En este punto, resulta casi inevitable hablar de una suerte de ambientalización progresiva en el firmamento plástico de X. A. y un hundimiento en esa crítica política al papel de preeminencia del autor. Así, en Ambiental (1999) otro inquietante diagrama negro, circuito cerrado de significación abierta, se estampa sobre una pared ocre; una planta y el propio lema ambiental, en letras negras, completan esta intervención que recibía al visitante en el vestíbulo del CGAC. Frente al mural, Un e Outro (1997) dos alfombras de intenso color fucsia, en uno de los canales verdea la palabra fabuloso; elementos de nuestra esfera privada que ahora se hacen públicos a ras del suelo del museo, arte para ojear en las dos acepciones del verbo: mirar y pisar. Corrientes subterráneas de significado que emergen en los subtextos lingüísticos (Ambiental, Fabuloso, Monada, Distante y cotidiano, Un cuarto dentro de otro, Hombres enamorados,...), los índices mínimos que esclarecen y aportan los contenidos de su vibrante poética visual.

New York City Boy

En París las cosas me parecieron extrañamente más grandes. El cielo estaba más presente que en Nueva York, sus caprichos eran más frágiles. (Paul Auster, La habitación cerrada)

Hay un movimiento continuo, en la obra de Xoán Anleo, entre lo privado y lo social, un desafío consciente de la entidad prevista para esos dos espacios. La ciudad se encuentra en el extremo de un segmento trazado entre lo íntimo y lo público, que comienza en patio de luces o en los dormitorios y remata en las plazas y en las avenidas. Hasta la calle ha llevado X.A. su trabajo, a modo de vallas metálicas o pancartas que irrumpen en lo cotidiano, provocando la reflexión o cuando menos la pregunta.

Anleo se vale aquí del lenguaje conceptual para, de nuevo, sugerir emociones, rescatar ojeadas, otorgarles a los caminantes un lugar silencioso para el pensamiento y participar del contexto urbano y de la vida de los demás en un recíproco y generoso proceso de aproximación.

Pero la urbe no sólo supone para Anleo otro espacio de interacción con la gente sino el objeto de gran parte de sus reflexiones artísticas, el marco necesario y la referencia ineludible de su actividad creativa. La serie de fotografías realizadas en Nueva York durante 1996 muestra, claramente, esa fascinación del artista por el singular constructo social, histórico, político y cultural que emerge en las megalópolis contemporáneas.

El objetivo de la cámara planea sobre las carreteras, sobre el tráfico, retrata los rascacielos, las naves industriales, las estaciones de metro, los escaparates de los comercios y las cabinas telefónicas para luego posar una ojeada en las personas, en el ciudadano, en los hombres y mujeres que, uno a uno, singularizan y elevan las formas y los espacios urbanos a la categoría de verdaderas creaciones colectivas.

Nueva York alcanza, además, el estatus de ciudad-referencia por sus capitales próximas a la cultura contemporánea, aportaciones que en su mayoría integran el cosmos total de una obra que, aquí más que nunca, se funde con la propia vida.

En Nueva York está la cuna de la Factory de Andy Warhol, del pop-art, del underground y de los principales

lenguajes y sistemas del arte contemporáneo; es el origen de la sensibilidad camp; punto de partida del gay power y de los movimientos de liberación sexual; ciudad santa del capitalismo y de los mercados de valores; raíz de una nueva concepción (vertical) de organización de la trama urbana; epicentro internacional del mundo de la moda; meca del consumismo y de las agencias de publicidad; objeto de deseo de la industria del cine y mito iconográfico de Woody Allen, Scorsese o Spike Lee; foco del teatro alternativo; núcleo de la actividad editorial y literaria norteamericana; referente informativo en la era de la globalización; tierra de promisión de una vital comunidad hispana (nuyorican se le llamó a la amplia minoría de emigrantes portorriqueños nacidos en la ciudad) que en los años setenta y ochenta condujo al estallido de fenómenos musicales autóctonos como la disco-music y el house que hoy impone el español como segunda lengua de la Gran Manzana; madre del hip-hop, la cultura urbana más importante del fin de siglo, que creció en los distritos periféricos del Bronx y Brooklyn; y, last but not least, laboratorio de nuevas formas de relación social, germen de identidades y tendencias alternativas y metáfora babélica de todas las grandes polis del mundo. Anleo, como autor periférico (periférico por trabajar desde Galicia y desde los márgenes del discurso único) se vale del legado vivencial de esta ciudad y de las productivas preguntas a las que ella somete a sus habitantes. “Lo que encontré en Nueva York, señala el propio Anleo en una entrevista de febrero de 1997 para la Revista das Letras de O Correo Galego—, si se puede decir así, fue un cierto distanciamiento”. Y continúa, amparando en esa reveladora lejanía: “Creo que la distancia permite una mayor audacia en la reflexión de los contenidos y conceptos. Llegar a Nueva York, en un principio, fue una reflexión constante sobre lo que venía siendo mi obra y el punto donde me encontraba. La distancia me daba mayor libertad y eso para mi quizá es lo más importante. El día a día era un continuo cuestionamiento sobre mi obra e identidad”.

“Un lugar en el que nunca estuve”

Yo soy el hombre: sufrí, allí estuve. (Walt Whitman)

Nueva York, de alguna otra manera (temática, narrativa o metafórica...), reside también en la obra de Anleo. Los acalorados retratos interiores de *Sen ti* comparten su palpito de angustia, obsesivo y saludable, con las novelas de David Leavitt, el escritor norteamericano en el que la crítica literaria encontró los más depurados ejemplos del llamado realismo sucio o escritura minimalista. A pesar de que la apreciación es enteramente personal, el corpus literario de Leavitt conecta, en su esencia, con la faz sórdida y menos luminosa de la obra de Xoán Anleo, que subyace entre la impecable inocencia de los objetos y de las personas.

En Leavitt la verdad y la mentira son los auténticos activadores del proceso narrativo y de unos argumentos que, casi continuamente, se adentran en las simas más oscuras de las relaciones familiares de la clase media acomodada norteamericana.

En esa acalorada estampa, presidida la mayoría de las veces por la presencia-ausencia de la madre, las existencias son insignificantes, el sexo es culpa pero también celebración y el dolor, el miedo a la dolencia, la muerte, recorren la vida de sus protagonistas, en el fondo de los canales alienta el ansia del paraíso, la esperanza de una nueva vida, la consumación de los sueños, la ruptura de las cadenas que los atan.

La obra de Leavitt, el más fiel retrato de la vida gay norteamericana durante los noventa, es además una educación sentimental por entregas, la crónica de un grupo de héroes contemporáneos que van creciendo y mudando a lo largo de sus textos, amantes adiestrados en la dura escuela de la belleza, de la fiebre de los cuerpos y de la seducción. Al fondo, siempre, esa Nueva York oxidada, llena de dolor y de amor, indiferente a las lágrimas, el teatral paño que convoca u oculta a sus actores (padres, hijos, amigos o amantes...), el monstruo dotado de vida que consigue romper el impoluto equilibrio de esas mentiras adiestradas en años de silencio.

Más allá ya, pero siempre aquí, el testimonio mudo de la televisión, la inevitable existencia electrodoméstica, los hitos de la cultura pop convertidos en los hitos de nuestra propia vida a modo de marcas o sintonías publicitarias, series y concursos televisivos, canciones de toda la vida o viejas películas.

Si un personaje de Milan Kundera puede nacer de la lluvia caída detrás de una ventana, Leavitt invoca esas mismas metáforas de lo cotidiano desde su primera incursión en la narrativa con *Baile en familia* (1984), y luego en las novelas *El lenguaje perdido de las grúas* (1987), *Amores iguales* (1988) y en los relatos de *Un lugar en el que nunca he estado* (1990) *Arkansas* (1988). En todos estos libros, asoman esos planos cortos de fugaz dramatismo, vectores intensos de un pasado siempre decisivo, breves iluminaciones de la infancia o del pasado en medio de las nieblas y del dolor de hoy. Una de esas pequeñas visiones brota en el relato *Gravedad* (1990).

Se acordó de una vez que fue con su madre a Nueva York para ver una obra de teatro, tenía doce años y no

quería admitir que necesitaba gafas. —¿Puedes leer eso?— le gritó, señalando una marquesina de Broadway. Y cuando, entrecerrando los ojos, sólo pudo descifrar una o dos letras, ella tiró las gafas —unas enormes gafas modelo arlequín con diamantes pequeños de imitación incrustados en las esquinas— y se las puso en la cara. El mundo quedó enfocado y el contuvo la respiración, sorprendido por la precisión de los bordes de las cosas, la legibilidad, el paisaje nítido, bien delimitado y lleno de colores. Ese día, Silvia tuvo que tener los ojos casi cerrados durante toda la representación de “El violinista en el tejado”, aunque, para Theo, la cara oculta tras las enormes gafas de su madre, todo resultó tan brillante e intenso como un libro de cómics. A pesar de que la gente lo mirara y murmurara, Silvia no hacía caso; él podía “ver”.

En esa misma estela, la ironía, prácticamente sentenciada la muerte por los críticos y gurús de la postmodernidad, es la aportación fundamental de Anleo al páramo de daño y aflicción que ahoga el vivir contemporáneo, retratado de manera precisa por esa sorprendente y rica alianza de Xoán Anleo y David Leavitt.

Sólo el humor ácido, la risa transgresora y crítica de Anleo es capaz de redimir lo que Leavitt eleva, en su escritura, a rasgos fundamentales de nuestra sociedad finisecular: la incomunicación, el sufrimiento, la nostalgia, la pérdida... En el fondo late, para bien y para mal, el corazón de Nueva York, como un oscuro reclamo. Y es tan sólo esa ojeada irónica y polivalente de Anleo la que nos permite ver, por ejemplo, en el anagrama a la inversa de Hands Up, la clave última de este secreto: NY.

Kitsch, camp y vamp

Una fortuna inmensa y nada de corazón. Porque es la más cínica, la más egoísta y la más odiosa mujer de este mundo. (Michael Rennie a Lana Turner en el film Las lluvias de Ranchipur)

Sin abandonar Nueva York, su ánima vuelve a ofertarnos secuencias sobre las que reflexionar y sobre las que soñar, en este juego de iconos y emociones que emparentan con la obra de nuestro autor. En la serie televisiva Galería nocturna, en un capítulo dirigido por Steven Spielberg, Joan Crawford tiene un problema: es ciega de nacimiento. Pero, hay que reconocerlo, éste no es su único problema porque también es mala de nacimiento y se supone que rica por su casa. Así que decide arrancarle, literalmente, los ojos a un pobre de la calle para lograr su máspreciado afán, el único que puede residir en la mente de una ciega mala y rica como ella: poder ver, aunque sea por el corto espacio de diez minutos. Todo indica que lo va a conseguir pero, después de una costosa y complicadísima operación, la siempre triunfante moralidad de las historias televisivas, el destino y la propia ciudad le dan su merecido: Nueva York sufre el gran apagón (el black-out) y Joan Crawford continúa, a pesar de su oportunidad de oro, sumida en las tinieblas de su propia maldad.

La mala, la péfida, la vamp catódica o cinematográfica, es una de las más depuradas sublimaciones del kitsch y constituye un arquetipo intersexual del que el melodrama, y la legión de creadores que a él acuden de una u otra manera, ha sacado siempre un importante provecho.

De la mano de Crawford, en excelsa compañía, caminan muchas otras: Greta Garbo, Bette Davis, Jane Wyman, Barbara Stanwyck o la simpática Lana Turner pues el cine asentó, desde los trabajos del director austriaco Josef von Sternberg y la actriz alemana Marlene Dietrich, los parámetros precisos de esa mujer-diosa transgénica. La artificialidad de las luces, de los decorados, del vestuario o del maquillaje abastecieron los patrones visuales de esa alianza kitsch-camp que la mayoría de las veces es sentida o vivida pero a la que no es fácil apreciar en definiciones teóricas o corsés académicos (hablamos de emociones). Es necesario, entonces, acudir a esa teoría incapaz para luego juzgar nosotros mismos el influjo del kitsch-camp, a menudo destacado por los críticos de arte, en el trabajo plástico de Xoán Anleo.

Que el dúo Sternberg-Dietrich y films como Marruecos, El ángel azul o El expreso de Shangai se encuentren en la base de este fenómeno no parece casual si se tiene en cuenta que kitsch es una palabra también germana, que se empezó a usar a finales del siglo XIX en las conversaciones de marchantes y pintores de Munich para designar el “arte barato”. Convertida más en una actitud vital que en un concepto, esa palabra trascendió el restringido significado de su origen e, identificado con el arte de la copia, con el estilo de vida de la clase media y con la imitación reductora de la vanguardia, lo kitsch, y su fuerza como lenguaje de expresión en el seno del arte contemporáneo, propone hoy nuevos significados alternativos.

Desde su accesibilidad antielitista, el mal gusto se carga de intencionalidad contracultural para subvertir las convenciones de un buen gusto que suele significar el paso previo al anquilosamiento académico. Ese mundo de sombras y de apariencias estéticas, de falsedades en serie para el consumo de masas, de productos de la baja cultura adquieren, desde la ojeada irónica del artista plástico de nuestros días, otra dimensión. La mirada o la sensibilidad camp tienen la culpa.

El diccionario inglés nos aporta dos definiciones de la palabra camp: cursi y afeminado, conceptos cargados de ideología que, una vez más, intentan categorizar un soplo de aire o una vibración huidiza. El camp, que para Jack Babuscio transforma lo ordinario en algo espectacular, supone una afirmación del conocimiento irónico, la lectura perversa e intencionada del mal gusto, dos elementos en serie de la llamada cultura de masas, la entronización de la hipersensibilidad y de la afectación y la crítica retro de la vanguardia desde una actitud muy concreta. Para Susan Sontag, el camp se asimila al kitsch en su fin último, la legitimación social de la homosexualidad en la promoción del sentido estético. En todo caso, la unión de estos dos espíritus, que comparten una misma esencia, se manifiesta, desde la paternidad de Andy Warhol en la década de los sesenta, como un territorio fértil para la transgresión de géneros y narrativas.

En esa subversión irónica de la gramática, en ese combate libertario frente a la Alta Cultura, se inscribe el posicionamiento artístico de Xoán Anleo. La dualidad kitsch-camp, sin embargo, es sólo una de las armas en esa dilatada contienda política de la que procede, por oposición de contrarios, su Gran Poema.

Von Stenberg-Dietrich vuelven a consagrar elementos de definición, que se erigen, a la vez, como epítomes de transgenerismo y ambivalencia sexual, reinterpretados posteriormente en variación eterna. Dos filmes: Marruecos (1930) y Fatalidad (1931). En el primero, Ammy Jolly, en lo que ya es un referente de lo kitsch teórico universal, persigue a su legionario, con los zapatos en la mano, sobre las arenas del desierto, rendida "pasajera suicida" en busca de redención. En el segundo largometraje, Dietrich da vida a la espía X-27 que, en el trance fatal de la muerte, saca el rouge para pintar los labios, reflejando su imagen en el plateado sable del oficial que ordena la ejecución.

A pesar de la distancia en el tiempo de estas imágenes, que asombran en su inocente artificio, en ellas se adivina el dolor, pues en lo kitsch no todo destila festejo, colores y formas abigarradas. Pierre et Gilles, considerados los más conspicuos representantes europeos de este espíritu, dotan a sus imágenes de luminosos brillos, estático glamour y sensualidad hedonista. El lenguaje televisivo y publicitario, el manga japonés, el imaginario gay, las estampas religiosas y los mitos visuales de la era de los mass-media le sirven a la pareja de artistas franceses, en su retórica recreación del universo, para conformar un exquisito corpus fotográfico que sublima la belleza, el sentimentalismo y el placer.

Lo kitsch en Anleo, sin embargo, no es tanto un sinónimo de amabilidad como una propuesta democrática y dolorosa, por lo que de hiriente y doloroso hay en lo popular y en lo cotidiano. Pocos artistas hay que se apropien de lo común, haciéndolo suyo, hasta el punto de hacernos identificar tal silla, lámpara, canción, película, color o textura con su personal universo iconográfico.

La conexión Anleo tiene más que ver, en ese influjo de la vulgaridad, con el kitsch de Warhol o John Waters, autores en los que esta aventura encuentra su verdadero sentido contracultural y crítico. En el primero debido a la reactualización del pérfido legado de las vamps a través de sus films underground, parodiando y exacerbando los roles sexuales de los melodramas norteamericanos de la postguerra en los que ellas, leading ladies, tejían y destejían, a su antojo, el paño húmedo de la vida. En Waters por la decidida incorporación a sus películas del feísmo y de la sátira de la clase media, los cimientos de una cultura trash, suma de inmoralidad y mal gusto a partes iguales, en la que la inmundicia, obscena y degradada travesti Divine es la más sucia de las estrellas.

Surge una nueva secuencia, sólo imaginada: la de una mujer machacada por la vida que, para no llorar, agarra con fuerza el asa de su bolso falso de Dior. La maternidad de este momento le pertenece a Leavitt, Anleo y Almodóvar, que en sus primeras incursiones cinematográficas (Pepi, Luci, Bom... , Laberinto de pasiones, Que he hecho yo... o Entre tinieblas) prendió en el espíritu más irreverente, punk y reactivo del kitsch alla JohnWaters, se valió luego de las estructuras narrativas del estilizado melodrama norteamericano (King Vidor, Vicente Minelli, Mankiewicz o Douglas Sirk). En esta fórmula clásica alternó, a modo de fiesta a mitad de semana, los improperios de antes, los personajes desmedidos, el humor carnal y desfasado, en una singular ecuación de buen y mal gusto, ojeada camp y pluma marica en boca de mujer, rusticidad y cosmopolitismo, contención y desmadre sentimental, lujo y lujuria, glamour y miseria que, a pesar de haber perdido su pulso vital anti-sistema, aún tiene la capacidad de hacer vibrar y conmover a los espectadores.

Sirva como ejemplo, más allá de todos los homenajes explícitos de sus filmes, uno de los relatos de Almodóvar, Escroto en el viento, expresamente dedicado al director Douglas Sirk, autor estrella de la Universal durante la década de los cincuenta con sus tramas novelescas y sus filmes coloristas y objectuales. De fondo, siempre, una cuidada selección musical que encuentra en el bolero la exacta metáfora de una sensibilidad construida a golpe de tormento, éxtasis, abandono, mentiras, euforia y penitencia. Puro kitsch, con actitud, que apoya y reproduce, palabra a palabra y acorde por acorde, la emoción de las grandes secuencias de su cine.

Un recorrido fugaz por la obra de Anleo, a la vista de esta pequeña reflexión sobre lo kitsch y su universo, revela un aliento compartido con la constelación de creadoras y creadores que articularon, para el arte de nuestros días, una mirada diferente, subversiva y, sobre todo, irónica de nuestro presente. Él también aplica sujetos al bolero; al instante; conoce los resortes narrativos del melodrama y es capaz de subvertir su poder conmovedor y emocionante; es, como la vamp, como la drag-queen, como el artista en rebeldía, agente de una traición deliberada a la esencialidad de las cosas, puede vulnerar los géneros narrativos y sexuales con insospechadas asociaciones de imágenes; aquí y allá, en su trabajo plástico, aparecen las muñecas, los útiles del hogar, el terciopelo y el lamé, los colores intensos, los brillos epatantes, las proclamas publicitarias, los papeles floreados, las alfombras y las toallas, la cerámica y las figuritas decorativas, los zapatos de tacón, los desayunos sin hierba en mantel de hule, los paños de cocina, el oropel de las joyas falsas, el verde artificial de las plantas naturales, la vida que imita a la propia vida; más de una vez ha irrumpido en las salas de exposiciones con calculado e consciente horror camp de sus objetos e instalaciones; un festival de lámparas, mórbidas parejas middle-class, enmoquetado confort y espíritu lounge decoran, sin rubor, sus cuartos de hotel tropical; como activista musical es claro deudor de los sonidos más hedonistas, afectados y fascinantes de la música de baile de las últimas décadas. Y sin embargo, calificar de kitsch, o sólo kitsch, las creaciones de Xoán Anleo supondría una paráfrasis reductora o, cuando menos, una comprensión insuficiente y pequeña de una verdad mucho más amplia.

Alta costura de las emociones

Qué sabe nadie cuando estás en un safari emocional... (Canut/Berlanga)

Más allá de las teorías, de la apropiación de discursos, de las actitudes y de las corrientes, la emoción, una estratégica emoción, es el cable conductor de la obra entera de Xoán Anleo. Adscrito como trabajador plástico a una postmodernidad que recuperó al lector, al público, y cuestionó la abusiva ojeada del Autor con mayúsculas, el activismo cultural y la guerrilla estética de X.A. encontraron, en esta cara emotiva, un camino propio de expresión, una fuerza implícita, subterránea e individual, que se levantó en el seno de lenguajes creativos tan ajenos a la pasión como la minimalista o la conceptual.

La suya es una palabra directa que noteme a los diminutivos, al cariño, a la intimidad, a ese tono menor que huye de lo falso y que se refugia en la verdad de las cosas pequeñas, que conmueven. Bergson recordaba que los sentimientos son una fuente privilegiada de ideas, razón quizás por la que, en casi todas las culturas, las emociones son convenientemente reprimidas desde la infancia y circunscritas a ámbitos muy concretos. "Onde ti es tenro, dis plural", afirma Roland Barthes en sus Fragmentos de un discurso amoroso. Una ternura que vuelve, otra vuelta, a rajar las legisladas divisiones entre lo privado y lo público, a proponer, sin pudor y con sinceridad, un territorio liberado y transgresor, de beligerancia frente a la Alta Cultura. Alta Cultura que, en las manos de Anleo, se convierte en Alta Costura de las Emociones, como la de las creadoras y creadores que fueron capaces de plasmar en un trozo de tela el pálpito del tiempo que les tocó vivir.

En un momento, la década de los ochenta, en lo que al arte gallego, comenzaba a retomar el hilo del presente con el fundamental expresionismo pictórico de Atlántica, Anleo importó las corrientes de pensamiento y activismo político (el discurso feminista del arte, la teoría queer...), que auguraban, más allá de nuestras fronteras, mudanzas decisivas en el mundo del arte y en la esclerosis de sus conceptos vertebrales: Obra, Espacio, Museo, Género, Autor...

Alejándose de la neutralidad, rompiendo los géneros estéticos y sexuales, rechazando las convenciones, uniendo la frialdad del texto con la llama de unos contenidos ardientes, Anleo aportó y traspasó a Galicia las preguntas y los debates artísticos e intelectuales propios de nuestro tiempo, filtrando en ese regalo inestimable su ojeada irónica, tierna e inquietante.

Cuando Brian Eno, explorador de sueños periféricos, grabó en el año 1978 su disco Music for Airports no sólo estaba inaugurando un nuevo género musical, el ambient, sino que abría una nueva era en la construcción y recepción de los productos culturales. Él mismo afirmó entonces que el ambient "es como una nube o un río; no cambia mucho pero nunca deja de cambiar". La obra de Anleo se mantiene fiel, desde los orígenes a su actividad plástica, a una personal visión del mundo, unos códigos ideológicos, una iconografía de referencia y un savoir faire que individualizan y singularizan dos décadas de trabajo; sin embargo, y ahí radica la magia, como una nube o un río, ese trabajo plástico nunca deja de cambiar, de reinterpretarse, de sorprendernos en cada rincón de su belleza combativa. Hoy, posiblemente, los ladrones de Montrouge no conocerían la escultura, los dibujos, la música ni las instalaciones de Xoán Anleo; pero una vez dentro de su estudio de Vigo, amparados por la sal de la noche portuaria, se harían con un fajo de ropa blanca, un mantel de hule, una camisa, un par de alfombras, una muñeca y varios CD. En esta ocasión, los ladrones de Montrouge no se confundirían.

Bibliografía

- Almodóvar, Pedro. 1991. *Patty Diphusa y otros textos*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- Anleo, Xoán. 1997. *Xoán Anleo. Chineses 6-6-1997*. Suplemento de creación de O Correo Galego. Santiago de Compostela.
- Bañón, Miguel; Pallol, David; Peinado, Pablo. 1999. "Almodóvar de la A a la Z". *Zero*, núm. 7. pp. 57-74.
- Blanco, Antonio. 1996. *Televisión de culto*. Ediciones Glénat. Barcelona.
- Buxán Bran, Xosé (ed.) 1997. *conCiencia de un singular deseo*. Ed. Laertes. Barcelona.
- Buxán Bran, Xosé. 1998. "Homoerotismo e obra de iguais". En *Revista das Letras de O Correo Galego*, núm. 6 (II Época) 23-4-1998. Especial Go Anleo Go, pp. 1, 4 e 5.
- Calinescu, Matei. 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Editorial Tecnos. Madrid.
- Cardín, Alberto. 1990. *The Devil is a Transvestite*. En VV.AA. *Diablas y diosas (14 perversas para 14 autores)*. Ed. Laertes. Barcelona.
- Cleminson, Richard M.; Gordo López, Ángel J. 1999. "Transgenerismo". *El viejo topo*, núm. 135. pp. 30-4.
- Coma, Javier. 1993. *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano/2 (1930-1960)*. Ed. Laertes. Barcelona.
- De la Fuente, Inmaculada. 1997. "Las paradojas de la ternura". *Revista de Occidente*, núm. 199, pp. 181-7.
- Fernández, Lluís. 1990. *Lana Turner: la perversa doméstica*. En VV.AA. *Diablas y diosas (14 perversas para 14 autores)*. Ed. Laertes. Barcelona.
- Franquet, Álex M. 1995. "Northern Soul. Original cultura de club". *Disco 2000, dance music y cultura de clubs*, núm. 5. pp. 26-7.
- Guilbault, Serge. 1990. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Ed. Mondadori. Madrid.
- Holborn, Mark. 1995. *Issey Miyake*. Ed. Taschen. Colonia.
- Leavitt, David, 1984. *Baile en familia*. Ed. Versal. Barcelona.
- Leavitt, David. 1990. *Un lugar en el nunca he estado*. Ed. Versal. Barcelona.
- Lles, Luis. 1998. *Dance Music*. Celeste Ediciones. Madrid.
- Marcadé, Bernard; Camerón, Dan. 1997. *Pierre et Gilles. The Complete Works (1976-1996)*. Ed. Taschen. Colonia.
- Mendicutti, Eduardo. 1999. "La «pluma» Almodóvar". En *Zero*, nº 7. p.18.
- Mene, Alex; Buxán Bran. 1997. "Xoán Anleo ou a creación reflexiva". Entrevista en *Revista das Letras de O Correo Galego*, nº 147, 20-2-1997, p. 8.
- Mene, Alex. 1998. "Palabras delicadas". En *Revista das Letras de O Correo Galego*, nº 6 (II Época), 23-4-1998. Especial Go Anleo Go, pp. 1, 4 e 5.
- Monterde, José Enrique; Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro. 1987. *Los «nuevos cines» europeos 1955/1970*. Ed. Lerna. Barcelona.
- Morand, Paul. 1999. *El aire de Chanel*. Tusquets Editores, Barcelona.
- Moure, Gloria. 1955. *Félix González-Torres. No folleto da mostra Félix González-Torres (A posible landscape)*. CGAC 12-12-1995 a 3-03-1996. Santiago de Compostela.
- Nieto, José Antonio. 1999. "(Des)centrando los genitales: los transgeneristas". *El Viejo Topo*, núm. 135. pp. 40-4.
- O'Hara Callan, Georgina. 1999. *Diccionario de la moda y de los diseñadores*. Ediciones Destino. Barcelona.
- Olivari, Sergio. 1993. «El kitsch» de pé a pé. De Pedro Almodóvar a Paul América". *Letra Internacional*, núm. 34. pp 73-6
- Olveira, Manuel. 2000. *Lost in Sound*. No catálogo da exposición Lost in Sound. CGAC 2-12-1999 a 12-03-2000. Santiago de Compostela.

- Peiro, Paco. 1996. La madrugada eterna. Antes y después del ambient. Futura Ediciones. Barcelona.
- Pérez Lorenzo, Francisco. 1997. "Ars Moda". En Revista das Letras de O Correo Galego, núm. 147, 20-2-1997, pp.1,4 e 5.
- Pérez Lorenzo, Francisco. 1997. "De Woodstock a Stonewall. (Drag queens: rímmel que esmaga o silencio)". En Revista das Letras de O Correo Galego, núm. 165, 26-6-1997, pp. 1-5.
- Pérez Lorenzo, Francisco. 1998. "Alta Costura das Emocións". En Revista das Letras de O Correo Galego, núm. 6 (II Época), 23-4-1998. Especial Go Anleo Go, pp.1,4 e 5.
- Ruido, María. 2000. O ollo ateigado de pracer: sobre a fragmentación, porno-evidencia e brico-tecnoloxía. No catálogo da exposición Lost in Sound. CGAC 2-12-1999/12-03-2000. Santiago de Compostela.
- Sanz, Gerardo. 2000. Paradise Garage. "Bailando en el cielo: de Larry Leban a François K". Dancede Lux, núm. 5. pp. 7-11.
- Spector, Nancy. 1995. Félix González-Torres. Catálogo da mostra Félix González-Torres (A posible landscape). CGAC 12-12-1995 a 3-03-1996. Santiago de Compostela.
- Torres, Augusto M. 2000. El cine norteamericano en 130 películas. Alianza Editorial. Madrid.
- Tubert, Silvia, 1997." La novela familiar". Revista de Occidente, núm. 199. pp 63-89.
- Vázquez G. Francisco. 1999. "Los límites del discurso «progresistas»" El Viejo Topo, núm. 135, pp. 35-9.
- Vidal Carme. 1999. Maruxa Mallo. A Nosa Terra. Vigo.
- VV.AA. 1990. Diablasas y diosas (14 perversas para 14 autores). Ed. Laertes. Barcelona.
- VV.AA. 1995. A cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000. Asociación Cultural Escola e Sociedade del I.B. Monelos. A Coruña.
- VV.AA. 1997. Lo tecnológico en el arte, de la cultura vídeo a la cultura ciborg. Asociación de Artistas de Euskal Herria/Euskal Herrio Artista Elkarte. Virus Editorial. Barcelona.
- VV.AA. 1998. Xoán Anleo. Sen ti. Catálogo de la Tercera Exposición de BecariOS de Unión Fenosa. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa 16-3-1998 a 3-5-1998. A Coruña.

Texto publicado en *Xoán Anleo*, (2001) Pontevedra, Deputación de Pontevedra, pp. 53-147.

archivo en perpetua relectura y que, a la vez, bajo la apariencia de hiperinformación que nos trasladan los media y la publicidad se esconde la uniformización, la homogeneización de formas de vida y pensamiento, el control bajo formas altamente sofisticadas, la pérdida de libertad y pluralidad para las sociedades y los individuos. Su forma de producir y proceder en el ámbito del arte (que nunca se encuentra separado del resto de actitudes frente al mundo) invita a mantener una disposición desprejuiciada frente a los roles y todo lo que se relaciona con modelos estables de identidad y género, e igualmente cuestiona el papel del artista en este contexto y la función del hecho artístico consciente de la necesidad de su reconfiguración en el plano operativo. Un aire de intencionada superficialidad recorre su producción, pero sobre él se inscribe y reescribe un significado "otro", que estalla ante nuestros ojos, desprevenidos por un primer impacto de seducción y, finalmente, conscientes de que ello no es sino una trampa, barniz que brilla y atrae para hablar de lo que importa.

Texto publicado en *Xoán Anleo*, (2001) Pontevedra, Deputación de Pontevedra, pp. 241-262.