FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

# Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 - 2011)

Tesis doctoral:

**D. FERNANDO JOSÉ BAENA BAENA**

Director de la Tesis Doctoral:

**Dr. ISIDRO LÓPEZ-APARICIO PEREZ**

GRANADA, 2013

# Agradecimientos

Quisiera manifestar mi especial agradecimiento a Isidro López-Aparicio Pérez, Director de la presente tesis. Sin su insistencia y confianza ni la hubiera iniciado.

Debo dar las gracias asimismo a los autores y a los artistas mencionados en el texto por los ejemplos que hemos extraido de su trabajo. Especialmente a aquellos que con sus comunicaciones personales y aportaciones de material han alimentado el cuerpo de esta investigación: a Jaime G. de Aledo, Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y profesor titular de Dibujo en su Facultad de Bellas Artes, a Nelo Vilar, Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, a Nieves Correa, Pepe Murciego, Ana Matey, Rubén Barroso, Carlos Felices, Joan Casellas, Rafael Suárez, Andrés Senra, Pelayo Varela, Andrés Galeano, Pere Sousa y Katarina Daucik.

Gracias, en especial, a los artistas Isidoro Valcárcel Medina, Premio Nacional de Artes Plásticas 2007, J. M. Calleja y David Rodríguez por las informaciones y esclarecimientos aportados por ellos en las entrevistas realizadas y al Doctor Bartolomé Ferrando, catedrático de Performance y Artes Intermedia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, por las importantes deudas que esta tesis tiene con sus estudios sobre la forma en el arte de la performance.

Muchas gracias también a los artistas Yolanda Pérez Herreras, Hilario Álvarez y Rafael Sánchez-Mateos, a Ignacio Castro, Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, ensayista y crítico de arte, y a Julián Vidal, Doctor en Historia del Arte por la UNED, que han ido leyendo lo escrito y realizado sugerencias acertadas y provechosas.

A mi hermano Pedro J. Baena, Doctor en Derecho por la Universidad de Sevilla y profesor titular de Derecho Mercantil en la misma, por sus correcciones ortográficas y de estilo.

A Anna Gimein por su apoyo y colaboración constantes.

# Índice

**Resumen** ..... 8

**Introducción** ..... 9

Objetivos ..... 12

Hipótesis ..... 13

Metodología ..... 13

Estructura de la investigación ..... 16

Aclaraciones terminológicas ..... 20

**a. Introducción histórica** ..... 22

**b. La acción** ..... 37

b.1. La voluntariedad ..... 39

b.2. Acción pasiva / acción activa ..... 42

b.3. El sentido ..... 47

b.4. La acción social ..... 49

b.4.1. Tradicionales ..... 52

b.4.2. Afectivas ..... 56

b.4.3. Racionales con arreglo a valores ..... 57

b.4.4. Racionales con arreglo a fines ..... 58

b.5. Lo performativo ..... 67

**c. Los límites del arte de acción** ..... 71

c.1. Los límites internos ..... 72

c.2. Los límites con las artes plásticas ..... 79

c.2.1. El grado de construcción ..... 80

c.2.2. Los restos ..... 85

c. 2.2.1. Acciones cosificadas de efecto inmediato . 87

c. 2.2.2. Acciones cosificadas de efecto diferido .... 89

c.2.2.2.1. Por la huella ..... 90

c.2.2.2.2. Por registro ..... 92

c.2.2.2.2.1. La foto-*performance* ..... 98

c.2.2.2.2.2. La vídeo-*performance* ... 105

c.2.2.2.2.3. El registro, el archivo y la edición ..... 113
c.3. Los límites con las artes escénicas ..... 120
c.3.1. Representación ..... 123
c.3.2. Repetibilidad ..... 129
c.3.3. Espectacularidad ..... 137
c.4. Los límites con la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito ..... 159
c.5. Los límites con el activismo ..... 185

**d. Características formales** ..... 200
d.1. Los sentidos, el cuerpo y la presencia ..... 200
d.1.1. Aspecto ..... 233
d.1. 2. Gesto ..... 240
d.1. 3. Movimiento ..... 246
d.1. 4. Omisión ..... 250
d.2. Los objetos ..... 254
d.2.1. Cosas inanimadas ..... 268
d.2.2. Medios tecnológicos ..... 277
d.2.3. Animales ..... 284
d.2.4. Personas ..... 288
d.3. El contexto ..... 292
d.3.1. No contextualizadas ..... 294
d.3.2. Contextualizadas ..... 296
d.4. El espacio ..... 303
d.4.1. Localizaciones ..... 304
d.4.2. La demarcación del espacio ..... 318
d.5. El tiempo ..... 331
d.5.1. La acotación del tiempo ..... 336
d.5.2. La repetición y el ritmo ..... 342
d.6. El autor y el público ..... 348

**e. Conclusiones** ..... 371
e.1. Previo a las conclusiones ..... 371
e.2. Conclusiones ..... 382

**f. Bibliografía** ..... 387

**g. Videografía** ..... 405

**h. Anexos** ..... 412
h.1. Biografías de artistas mencionados ..... 413
h.2. Contrato Avatar ..... 452
h.3. Contrabando ..... 453
h.4. Mis performances y el dibujo ..... 455
h.5. Manifiesto insumiso ..... 458
h.6. Crítica de Víctor Zamudio Taylor ..... 461
h.7. El Prado pinta un pasodoble ..... 463
h.8. Entrevista a J. M. Calleja..... 465
h.9. Entrevista a David Rodríguez ..... 468
h.10. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina ..... 479

**i. Curriculum** ..... 496

# Resumen

Se denomina arte de acción a un grupo de técnicas o estilos artísticos para los que el material y soporte del acto creador no es la obra física, compuesta por los restos que la acción genera, sino la propia acción. Desde nuestro compromiso con la práctica de este tipo de arte y no confiando en que otros ajenos a ella lo realicen, abordamos el estudio de aquellas acciones dotadas de valor performativo que, al desarrollarse dentro del campo artístico, están sujetas a consideraciones propias de este. Aportamos una gran cantidad de ejemplos de acciones ejecutadas por artistas españoles entre los años 1991 y 2011, a partir de los cuales analizamos las relaciones que el arte de acción mantiene con otras disciplinas artísticas y con el activismo; clasificamos sus características formales según el tratamiento que se dé en ellas de alguno de los elementos (espacio, tiempo, objetos, contexto, presencia del artista y relación con el público); extraemos algunas conclusiones generales: límites porosos, hibridismo, necesidad de documentación, importancia del modo de uso del tiempo presente, etc.; y dibujamos un panorama formal del arte de acción español del periodo.

# Introducción

*El primero y principal de los lenguajes humanos puede ser la acción misma*[1].

Pier Paolo Pasolini (1966)

Nuestros sentidos y nuestra mente nos dicen que las cosas cambian, que las acciones tienen consecuencias y que hay una relación entre causas y efectos. Se ha intentado explicar esta relación mediante el recurso a la intervención divina, al concurso del azar o mediante razonamientos científicos. Que prefiramos pensar que hay una sola causa o que las causas sean innumerables y que seamos o no capaces de establecer racionalmente y de conocer cada conexión concreta, no nos impide considerar que todo está motivado.

Aunque admitiéramos que el azar es un componente imprescindible de todo lo que sucede o que, incluso, recurramos a él para explicar totalmente lo inexplicable, lo cierto es que no podríamos vivir en este mundo que nuestros condicionamientos sensibles y mentales nos dibujan si no creyéramos que existe también un orden y una manera habitual de presentarse los cambios que presenciamos. Necesitamos creer en la regularidad de los fenómenos, en la generación y la corrupción, en el tránsito, porque de no ser así ni el raciocinio ni la acción humana serían posibles, el mundo sería un completo caos.

Los hombres no nos conformamos con estar en el mundo. Actuamos para influir en el cambio de las cosas, para que lo que hay perdure, se modifique o se anule. Y, quizás para tener una esperanza de inmortalidad, pensamos que nada permanece eternamente pero que nada, por efímero que sea, es insignificante. Nuestro empeño en la acción es algo más que utilitarismo, es búsqueda de sentido.

---

[1] PASOLINI, Pier Paolo, (1966), *La Lingua scritta dell'azione*, discurso pronunciado durante la *II Mostra internazionale del nuovo cinema*, Pesaro, publicado por primera vez en Nuovi Argomenti, nueva serie, n.° 2, Abril/Junio 1966.

Podemos ser agentes o pacientes de las acciones, realizarlas voluntaria o involuntariamente (algunas de nuestras acciones pueden parecer absurdas desde el punto de vista de un observador externo, pero seguramente serán voluntarias y perseguirán un fin), podemos ejecutarlas en público o en privado, pero toda acción humana (y también toda omisión de acción) es política porque la acción nos cambia y cambia el mundo a través de la modificación de las propias maneras de ser y hacer y/o las del resto del mundo.

Una acción, cualquier acción, no es una cosa sencilla. Sus límites, que la separan de lo que pasó antes y de lo que pasará después, son arbitrarios y, seguramente, basados en hábitos perceptivos y conceptuales utilitarios. Lo que normalmente consideramos una acción suele ser un conjunto de acciones subdivisibles en otras acciones más pequeñas y concretas. Y así hasta llegar al gesto más mínimo necesitado de movimiento, a su vez descomponible en vectores espaciales y temporales, y de la materia que, incorporándolo, lo haga posible. Habría que añadir además, como sobre la percepción nos enseña la Gestalt, el conjunto de leyes que hagan posible la relación entre estos elementos.

El arte de acción, en particular, se ocupa de las formas del acto y de sus modos. Y estos, según la teoría marxista, han sido siempre reflejo de su tiempo y, a la vez, uno de los motores de la transformación o conclusión de las épocas, de sus propias representaciones, costumbres, creencias y proyectos. Tras muchos siglos durante los cuales se había hecho recaer la importancia artística de las artes plásticas en el producto resultante de su acción, aproximadamente hace un siglo sus practicantes cayeron en la cuenta de que esta visión era limitada y de que lo realmente importante para el Arte no era tanto el resto de la acción artística como la propia acción y su modo de producirse. Las causas de este cambio de pensamiento pueden ser múltiples y su estudio queda fuera de los objetivos de este trabajo, pero mencionaremos que las innovaciones en las artes de la escena y la música, que por su naturaleza estaban más proximas a la valoración del acontecimiento fueron fundamentales en este giro del pensamiento artístico. El momento clave fue el

de las primeras vanguardias y del futurismo. Más adelante, a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, se produciría el nacimiento del arte de acción como género.

Ya desde el estudio de las circunstancias de la fundación del arte de acción contemporáneo, extraemos un elemento fundamental: la necesidad de presencia simultánea del artista y del público durante el acontecimiento artístico. Y una consecuencia, la problemática que se establece para el futuro de la obra dado el carácter efímero del acontecimiento. Aplicando esto último al caso español, apreciamos la necesidad de preservar-revisar-reescribir parte de nuestra historia artística reciente. Está por hacer una taxonomía de lo que el performer y teórico Nelo Vilar denomina "arte paralelo": *La tendremos que hacer los propios actores del arte paralelo, pues ni los críticos de la institución van a descender a la arena de las prácticas marginales ni los artistas 'paralelos' vamos a renunciar a esta marginalidad*[2]. Este es nuestro caso: tanto en calidad de accionista como de público, hemos vivido personalmente una parte significativa del arte de acción español de este periodo. El estudio que aquí nos proponemos busca ponerlo en valor.

Hemos escogido estudiar el ámbito español durante el periodo comprendido entre los primeros años noventa y la actualidad porque es a comienzos de aquellos años cuando una nueva generación de artistas comenzó a realizar arte de acción. Prácticamente sin información y sin más tradición que la de algunos casos aislados de los años 70 y 80 como Zaj, Grup de Treval, Pedro Garhel o Isidoro Valcárcel Medina, es esta generación la que ha traido el arte de acción español hasta el momento actual en el que ya parece plenamente aceptado en nuestros circuitos artísticos.

Aunque para nosotros la forma no tiene valor independientemente del contenido que vehicula, la aislamos en lo posible con el objetivo de poder abarcar su estudio. Nos proponemos este tipo de análisis porque

---

[2] VILAR, Nelo y PARREÑO, José María, *Dialogando con los 'Apuntes sueltos sobre arte paralelo' de José María Parreño*, (fecha de última consulta: 19/03/12), http://www.accionmad.org/textos/texto15.pdf, p. 2.

consideramos que el Arte ha tenido siempre como componente fundamental y distintivo la atención que presta a la forma de la cosa, la manera en que esta se hace aparecer, o se presenta, ante los posibles sujetos receptores. En esta dirección, salvando excepciones como las que a partir de la reflexión sobre su propia práctica nos ofrecen Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer o Nieves Correa, notamos en nuestro país un déficit teórico que intentamos subsanar en parte con este texto. Futuros trabajos sobre el arte de acción deberían ocuparse de sistematizar las interconexiones entre los elementos formales, de estos con su contenido, de situarlos en contexto y de relacionarlos con sus condiciones de recepción.

El empeño actual comporta una serie de complicaciones debidas a la marginalidad en la que este tipo de arte ha debido trabajar en nuestro país y a la subsiguiente relativa escasez de fuentes documentales y estudios. Por otro lado, la dificultad que entraña deslindar sus caracteristicas formales y la propia porosidad de sus fronteras, hacen aún más necesario un estudio que, como el que proponemos, aporte alguna claridad y, al menos, un comienzo de clasificación. Así, tras investigar sus límites externos (con otras disciplinas artísticas y otras prácticas sociales), e internos (happening, performance, intervención, acción poética), ensayamos esta clasificación de los elementos del arte de acción español en base a la inclusión de acciones artísticas ya realizadas en seis categorías-recipiente correspondientes a las características formales clásicas de la performance, presencia (cuerpo), espacio y tiempo. Añadimos a estas las de contexto, objetos y público a fin de cubrir el arte de acción en su totalidad.

## Objetivos

1. Evitar que el material informativo referente al arte de acción de esta época muy escaso, heterogéno y disperso, se pierda junto con la memoria de sus protagonistas.

2. Poner en valor el arte de acción español de este periodo mediante su inclusión en un marco teórico estructurado que muestre su diversidad y riqueza.

3. Analizar los límites internos entre los diferentes modos del arte de acción y los que este mantiene con otras disciplinas artísticas y con el activismo para averiguar si es posible realizar algún tipo de clasificación, paso previo necesario para abarcar el material recopilado de cara a la pretendida puesta en valor.

4. Cuestionar a partir del análisis de sus obras, la comprensión que del arte de acción tienen sus practicantes españoles, posibilitando así la extracción de conclusiones sobre la existencia de algunos de sus aspectos particulares.

## Hipótesis

Para la comprensión y el estudio del fenómeno del arte de acción sería útil establecer sus límites y realizar una clasificación de sus características. Pero, ¿es posible el establecimiento de unos límites claros entre las diferentes materializaciones del arte de acción realizado en España desde el año 1991 al 2011?, ¿cuáles son sus características formales? Y, en base a estos límites y características formales, ¿qué panorama del estado del arte de acción español actual es posible dibujar?

## Metodología

Para intentar resolver estas preguntas hemos construido un marco teórico sistemático y organizado según los criterios necesarios a partir del cual investigamos de una manera analítica-descriptiva basada en la observación y en la catalogación de los distintos componentes que intervienen en el arte de acción[3].

Se aportan experiencias prácticas reales llevadas a cabo dentro del arte de

[3] HERNÁNDEZ, Roberto, FERNÁNDEZ, Carlos, BAUTISTA, Pilar, (1997), *Metodología de la investigación*, México, McGRAW - HILL, pp. 58 a 63.

acción español de este periodo en un diseño de investigación de tipo transversal.[4] Finalmente llegamos a una reflexión epistemológica enmarcada en las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas de cara a la obtención de conclusiones.

Se han recabado datos a partir del material bibliográfico y videográfico existente, tanto de fuentes analógicas como de la información que sobre el campo de estudio existe en Internet.

También hemos recurrido a consultas personales con diferentes artistas y a la elaboración de entrevistas con estos y otros actores implicados que pudieran darnos una información u opinión autorizada. Hemos preferido realizar cada encuesta con formas y formularios adaptados en cada caso a las cuestiones que con más autoridad pudieran responder dichos sujetos porque pensamos que, en cuestiones artísticas, la "verdad" no es asunto cuantitativo sino cualitativo.

Porque hemos vivido personalmente una parte importante del arte de acción español de este periodo tanto en calidad de accionista como de público, mucha de la información es de primera mano. De ahí la presencia de ejemplos referidos a nuestra propia experiencia personal[5]. Incluimos también en el estudio obras propias con el valor añadido de la indiscutible proximidad a la fuente.

Esta tesis se centra en el análisis de las características formales y, en lo posible, excluimos las características relativas al contenido. No deseamos entrar aquí en una discusión sobre la artisticidad ni pretendemos establecer valoraciones críticas sobre las obras concretas. Dejamos para futuras

---

[4] HERNÁNDEZ, Roberto, FERNÁNDEZ, Carlos, BAUTISTA, Pilar, (1997), op. cit. pp. 191 a 201.

[5] Sobre la validez y pertinencia del recurso a la experiencia personal dentro de una investigación académica se puede consultar HERNÁNDEZ, Fernando, (2006), *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*, en: ZALDIVAR, Álvaro (coordinador), *Bases para un debate sobre investigación artística,* Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 9 a 49.

investigaciones un análisis del contenido que intente concretar su valor artístico en las variables que alrededor del término 'arte' se deriven.

Clasificamos las obras en base a tres criterios que a su vez funcionan como recursos metodológicos:

1) Su pertenencia a los diferentes tipos de acción determinados por Weber[6]. Situamos de esta manera las acciones artísticas en el contexto de la acción en general.

2) Su relación con los límites internos del arte de acción, con las otras artes y con el activismo social. Entre unos y otros tipos de arte de acción, son tantos los casos y posibilidades de contaminación, su movilidad y su exposición a la innovación que las definiciones y clasificaciones han de ser sometidas a un proceso de revisión constante. Por ello creemos fundamental el estudio de sus difusos límites, de cómo las obras se adaptan a ellos y cómo los superan.

3) Su utilización de los elementos formales del arte de acción. A los elementos generalmente admitidos (presencia, tiempo y espacio), añadimos los de cosa, contexto y público.

Con nuestra clasificación no decimos que una determinada acción pertenezca exclusivamente al grupo originado por un determinado criterio, modalidad y/o elemento en el que la hemos situado, solo se indica que tal característica está presente en tal obra de manera decisiva, la cual poseerá simultaneamente, con toda probabilidad, otras características que podrían haberla inscrito en otro u otros grupos o ser clasificada según algún otro u otros criterios. Consideramos que esta transversalidad es un parte de la riqueza de nuestro objeto de estudio.

Incluimos en cada clasificación varias obras de manera que queden ejemplificados gradualmente los matices que se pudieran presentar y que permitan crear relaciones entre las distintas agrupaciones. Para ello estudiamos obras de diferentes artistas procurando que no haya demasiadas

---

[6] WEBER, Max, (1944), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp.18 a 21.

de ninguno de ellos, abriendo así el abanico de autores representados y mostrando con ello la diversidad de maneras de abordar el arte de acción. Por supuesto, faltan artistas y obras, y hay artistas sobre cuya obra nos detenemos más, pero esto no quiere implicar ninguna valoración de su artisticidad, más aún cuando, como ya hemos señalado, excluimos de nuestro estudio las cuestiones referentes al contenido y a la pertinencia histórica de las obras.

## Estructura de la investigación

El cuerpo de esta tesis está compuesto por cuatro capítulos principales: *Introducción histórica, La acción*, *Los límites del arte de acción* y *Elementos formales*. A ellos se suman un capítulo de conclusiones y otros dedicados a bibliografía, videografía y anexos. Este último contiene biografías de los artistas mencionados, una serie de documentos sobre arte de acción, algunos inéditos, y entrevistas realizadas especialmente para la confección del presente trabajo.

Aunque no nos proponemos una investigación histórica hemos creido conveniente comenzar nuestro texto con un primer capítulo (a.) dedicado a la historia del arte de acción, desde sus orígenes hasta el arte de acción español de la actualidad, señalándose las aportaciones que desde diferentes disciplinas artísticas han acabado constituyendo este tipo de arte.

En el segundo capítulo, *b. La acción*, tratamos de la acción en general. Para hablar de ella exponemos varios ejemplos pertenecintes al arte de acción y a las artes escénicas, incluso antes de que hayamos establecido siquiera qué sea una acción artística o si es posible establecer algún tipo de inclusividad entre las llamadas artes escénicas y el arte de acción. Podríamos haber mostrado ejemplos externos al arte, acciones sociales o acciones políticas, pero hemos preferido limitarnos desde el principio a las acciones artísticas como casos particulares de la acción social.

Así pues, en el segundo capítulo, tratamos de la acción en general. De entre todas las acciones nos interesan especialmente las voluntarias (a.1.), que son las propias del arte, ya sean pasivas o activas (a.2.). En este punto hacemos un

apartado para hablar del sentido de las acciones (a.3.). Después, no sin antes hacer otro apartado para hablar de las acciones de carácter privado que terminan haciéndose públicas, y tomando como base la clasificación que Weber realiza de la acción social en su libro *Economía y sociedad,* dividimos las acciones sociales (a.4.) en tradicionales, afectivas y racionales con respecto a valores y con respecto a fines, dependiendo de la menor o mayor implicación del elemento racional. Mientras que las acciones tradicionales y emotivas tienen poca cabida en el arte de acción, las racionales componen el grueso de su número. Entre ellas vemos que las primeras derivan o bien hacia cuestiones éticas puras o bien hacia la intervención social, y las segundas a esto último, en un acercamiento al arte útil, pero con un mucho mayor grado de autorreferencia al campo artístico. Terminamos el capítulo intentando aclarar el uso del término 'performativo' (a.5.). Colocamos estas explicaciones en último lugar por considerar que las acciones performativas son solo un tipo posible de acción, pero el tipo de acción del que forman parte, a su vez, las acciones artísticas. Con lo que este último punto nos sirve de introducción al siguiente capítulo.

En el capítulo tercero, *c. Los límites del arte de acción*, comenzamos a exponer la discusión sobre sus límites internos (c.1.). A través de las distinciones que diferentes autores hacen entre *happening*, *performance*, acción poética e intervención y empezamos a tener claro que la hibridación es una de las principales características formales de este tipo de arte. Los siguientes pasos irán encaminados a encontrar los límites entre el arte de acción en general, por un lado, y las artes plásticas (c.2.), las artes escénicas (c.3.), la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito (c.4.) y el activismo (c.5.), por otro.

El subcapítulo *c.2. Los límites con las artes plásticas*, estudia el problema principal que genera la condición efímera del arte de acción. Tratamos por ello el grado de construcción de las obras de manera gradual, desde las obras que quedan en la cabeza del autor hasta las obras que acaban materializadas en cosas, pasando por las acciones contadas y las acciones en boceto o partitura. Nos ocupamos detenidamente de los restos cosificados que quedan

de las acciones clasificándolos según su efecto sea inmediato o bien diferido, ya sea este debido a la huella o a un proceso de registro. Finalmente clasificamos en este último apartado a las foto-*performances*, las vídeo-*performances* y a las acciones que surgen del registro mismo, del archivo y de la edición.

El subcapítulo *c.3. Los límites con las artes escénicas*, engloba los debates más peliagudos sobre la naturaleza diferenciada de la *performance* clásica y la *performance* escénica. Hablamos de la representación, la repetibilidad y la espectacularidad y mostramos las confusiones y paradojas que se crean cuando queremos llevar hasta los extremos las consecuencias de diferenciaciones estéticas. A veces estas solo son de grado, de manera que no nos queda sino recurrir a la ética y a la profesionalidad para apostar por una pretendida diferencia. Para apoyar esta tesis recurrimos a múltiples ejemplos de ambos campos y a muchos viajes de ida y vuelta entre ambos tipos de *performance*. Los subcapítulos *c.4. Los límites con la música*, *la poesía y el lenguaje oral y escrito*, y *c.5. Los límites con el activismo*, incluyen menos discusión teórica pero siguen contando con una gradación en los ejemplos que ilustra ese suave paso entre subgéneros que nos permitiría hablar del arte de acción como un *continuum*, como una mancha borrosa con diferentes intensidades y transparencias.

El cuarto capítulo, *d. Las características formales*, está organizado en seis subcapítulos: *d.1. Los sentidos, el cuerpo y la presencia*; *d.2. Los objetos*; *d.3. El contexto*; *d.4. El espacio*; *d.5. El tiempo*; y, *d.6. El autor y el público*. De entre ellos, son el primero y el último los que mayor carga teórica poseen pues tratan la que anunciábamos como principal característica del arte de acción, la necesidad de la presencia del artista (aunque vemos que se pueden discutir algunas excepciones) y de la copresencia de artista y público en un entorno espacio-temporal común.

El subcapítulo *d.1.* comienza poniendo ejemplos de la posibilidad en el arte de acción de que varios sentidos participen de una manera no exclusiva y simultánea, lo que lo diferencia de las artes enfocadas a un único sentido, y

continúa ejemplificando con participaciones más enfocadas. Desarrollamos especialmente lo referente al sentido del dolor, que tanta importancia ha tenido en el desarrollo del arte de acción. El siguiente paso es la consideración especial que el cuerpo del artista tiene en el arte que estudiamos, tanto por la contribución que a sus origenes hace el *body art* como por derivación inevitable de la necesidad de presencia física del autor. Esta es analizada en cuanto al aspecto, el gesto, el movimiento y la posible omisión de esa presencia.

El subcapítulo *d.2.* está dedicado a las objetos y más específicamente a las cosas. Necesitamos estas como objeto intermedio para comunicarnos. Sin ellas, ya sean tangibles o intangibles, físicas o inmateriales, no sería posible que los constructos salieran de nuestra mente. Analizamos las cosas atendiendo a su carácter de signo y de símbolo, a sus valores de uso y de cambio y a sus posibilidades constructivas y generadoras. Se establece asimismo una clasificación según los objetos sean cosas inanimadas, medios tecnológicos, animales o personas.

El subcapítulo *d.3.* trata de la contextualización de la acción y, por tanto hace especial hincapié en las más contextualizadas, las intervenciones, con las que volvemos a rozar los límites con el arte activista. El subcapítulo *d.4*, del espacio, se subdivide a su vez en un apartado dedicado a las localizaciones, necesario en un arte que abandona los teatros y las salas de exposiciones para utilizar diferentes lugares públicos; y otro dedicado a las diferentes maneras de demarcación del espacio: la posición de los objetos, los movimientos del accionista, luces y sonidos, elaboración de escenarios, etc. Llegamos aquí también a un terreno fronterizo con la instalación y con el tema del público, tratado principalmente en el último subcapítulo. Pero antes, en el subcapítulo *d.5.*, se tratan el *timing* (gestión adecuada del tiempo) y el tiempo, su acotación y la repetición, permita esta o no el avance narrativo. Cerrando el cuerpo de la tesis, encontramos un apartado fundamental, el *d.6.*: tratamos de la recepción del acontecimiento artístico y la problemática de los cambios de rol tanto del artista como del público. El primero ha ido convirtiéndose paulatinamente en chamán, maestro de ceremonias, mediador u organizador,

a la vez que los espectadores han tomado un papel cada vez más activo a través de un cierto otorgamiento por parte del autor llegando a ser considerados copartícipes de la creación.

## Aclaraciones terminológicas

Denominamos arte de acción (*action art* o *live art*) a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que ponen enfatizan la importancia de que la acción se realice en vivo. Aglutina *happening*, *performace*, acción poética, acción sonora e intervención, y acoge así mismo los derivados del *body art*, las foto-*performances*, las vídeo-*performances*… en una mezcolanza que los mismos accionistas, reacios aparentemente al academicismo de los géneros, no están demasiado interesados en aclarar y donde los mismos practicantes de las artes escénicas reclaman estar.

En el entorno español el término '*happening*', que fue preponderante en una época, no es ya muy utilizado por los artistas para describir sus trabajos. Cedió su lugar al uso de la palabra '*performance*'. Pero esta palabra, siendo su uso aún muy generalizado, tiene el inconveniente de abarcar también a las artes escénicas, algo no muy aceptado por muchos accionistas provenientes de la tradición de Cage, Kaprow, Fluxus y Zaj, que son contrarios a la representación y la espectacularización.

Aunque más adelante se discutirán detenidamente las diferencias entre los diferentes modos de arte de acción, creemos necesario en aras de la claridad explicar ya aquí el uso en español de los términos '*performance*' y 'acción'.

Habría que tener en cuenta que la utilización del término inglés '*performance*' hace énfasis en la manera performativa (caracterizada por su autorreferencialidad, su capacidad de crear la realidad social que expresa y su necesidad de recurrir a instancias institucionales para ser efectiva) en que se realizan algunas acciones. El término español 'acción' se habría de emplear de una manera más general que englobara a la *performance* junto a otras acciones no autorreferenciales, no autoconstructivas y no necesitadas de sanción institucional.

Por su parte el término '*happening*', que deriva de *to happen* y se traduciría por "lo que está pasando", hace énfasis en la característica temporal presente de la acción. Tiene, por tanto, un significado más estrecho que el termino 'acción'.

Alguna confusión puede producirse a partir del empleo de estos términos por otros autores citados en el texto. Ante ello será conveniente estar atentos a la fecha y lugar de producción de los escritos, intentando descifrar por el contexto histórico a qué tipo de arte de acción se están refiriendo. A lo largo de este estudio preferimos emplear la palabra 'acción' por ser más general. Ya que es generalmente utilizado, también empleamos el vocablo 'obra', a sabiendas de que tratamos con acontecimientos y a pesar de que defenderemos que la obra es solo un tipo especial de acción. Utilizamos *happening* o *performance* en los casos en que es procedente históricamente o cuando estamos tratando específicamente de estos tipos de acción.

Por otro lado, empleamos la palabra 'público' para designar a una masa de iguales entre la que destaca individualizado el 'espectador'. Esperamos que más abajo en el texto queden suficientemente aclarados estos conceptos y la importancia del arte de acción en la evolución actual de su significado. La palabra 'receptor' la usamos como comodín cuando su uso no añada más confusión.

Los términos 'artista' y 'autor' serán empleados generalmente como sinónimos para evitar repetir siempre el mismo vocablo y solo cuando se traten concretamente temas relacionados con la autoría se pondrá cuidado en la exactitud de su uso. También se utiliza la palabra 'autor' referida a los responsables de los escritos comentados. De igual manera los términos 'foto-*performance*' y 'foto-acción', y 'vídeo-*performance*' y 'vídeo-acción' serán empleados como sinónimos para no resultar demasiado repetitivos.

## a. Introducción histórica

Aunque el trabajo que aquí nos proponemos es un estudio formal, creemos necesario marcar algunos hitos históricos previos al periodo estudiado que pueden ser reveladores de la evolución de las formas y los límites de nuestro objeto de estudio.

Para Sánchez-Argilés (2010), los antecedentes más lejanos del arte de acción pueden ser buscados en rituales primitivos, paganos y cristianos, en el teatro popular[7], los rituales y fiestas de la Revolución Francesa, etc. Otros antecedentes más cercanos pueden ser hallados en el realismo de Courbet (podríamos considerar el derribo de la columna Vendôme como la primera intervención artístico-política moderna)[8], en las diferentes vanguardias y el comienzo de la hibridación que suponen el cubismo (pintura como cosa, ensamblajes y collages; el futurismo, dadaísmo y constructivismo (trasvases entre disciplinas, cuestionamiento del estatuto del objeto, veladas dadaístas y cabaret); o el surrealismo (liberación del objeto).

Además de Alfred Jarry, que con *Ubú rey* (1896) fue predecesor del surrealismo, el dadaísmo y el teatro del absurdo, otra figura fundamental para el nacimiento del arte de acción es la de Antonin Artaud, que teorizó sobre lo que llamaba "teatro de la crueldad". Para Artaud, el espectador debería quedar marcado, deslumbrado por la ritualización de un espectáculo teatral que explotara al máximo sus posibilidades físicas y visuales. Según Sontag (1984), *las recetas que Artaud ofrece en "El teatro y su doble"* [1938] *describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los happenings. Artaud*

---

[7] SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), *De la instalación, la acción y el objeto* "*in between*", Efímera, n.º 1, p. 17.

[8] LEBEL, Jean Jacques, (1966), *Le happening*, Buenos Aire, Nueva Visión, p. 28: "Desde hace mucho existe un modo de actuar cargado de significación con el cual el happening presenta una indiscutible afinidad: el gesto de Hans Arp, soldado, sonándose las narices en la bandera al ser llamado por su nombre, o Jean-Pierre Duprey orinando sobre la *llama eterna* del Arco del Triunfo y apagándola. Estos dos grandes poetas-escultores demostraron a quienes querían ignorarlo que la poesía no es un asunto de palabras. Y la demolición, durante la Comuna, del símbolo fálico del Imperio (la Columna Vendôme) es aún el más hermoso *cuadro* de Gustave Courbet".

*muestra la conexión entre tres rasgos típicos del happening: primero, su tratamiento suprapersonal o impersonal de las personas; segundo, su hincapié en el espectáculo y el sonido y su indiferencia respecto al mundo; tercero, su confesado deseo de agredir al público*[9].

Aquí queremos resaltar dos momentos de la historia del arte inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, a los que seguiría una síntesis y una temprana vuelta al orden. Ambos episodios se originaron en el país vencedor, los Estados Unidos. El primero de ellos es la serie de fotografías de gran repercusión mundial con que Hans Namuth documentó en 1949 la espectacular forma de pintar de Jackson Pollock, figura principal de la *action painting*[10]. Ya en 1951 los componentes del grupo Gutai en Japón, el último de los países vencidos, extrajeron consecuencias y comenzaron a introducir la acción en sí misma como el principal valor de la obra. El segundo hito lo constituyen los *Conciertos de Black Mountain* realizados por el músico John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham en los años 1951 y 1952. En ellos se establecía la importancia del azar y la yuxtaposición espacio-temporal coincidente de elementos que provenían de diferentes artes en unos eventos donde el público participaba de manera diferente de la habitual. A estos cursos asistieron los primeros practicantes del arte de acción, entre ellos Allan Kaprow, creador en 1959 del término '*happening*' al titular como *18*

---

[9] SONTAG, Susan, (1961), *Los happenings: una yuxtaposición radical*, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 300.

[10] CASELLAS, Joan, *Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire*, (fecha de última consulta 12/03/12), http://www.accionmad.org/textos/texto16.pdf.: ...uno de los precedentes inmediatos del arte de acción parece surgir de unas fotografías que en realidad poco o nada tienen que ver con el arte efímero; se trata de las famosas fotografías de Hans Namuth documentando la espectacular forma de pintar de Jackson Pollock con su peculiar técnica del goteado, de pie, andando literalmente sobre enormes telas extendidas en el suelo, que se publicaron en la revista LIFE y dieron la vuelta al mundo en los años 50. [...] Pollock en todo caso fascinado por su propia vitalidad ve en estas imágenes una esplendida promoción de su genialidad, pero no otorga al acto mismo de pintar naturaleza artística. Sin embargo la masiva difusión de estas imágenes en las que se enfatiza sobre todo el acto físico y envolvente de pintar más que lo que se pueda estar pintando, generarán en artistas más jóvenes una inesperada revelación: el arte de acción como proceso donde lo que cuenta es la acción misma y no el resultado material que suele desecharse al final de la acción [...].

*happenings en 6 partes* su instalación interactiva realizada en la Reuben Gallery de Nueva York. Este artista personifica el momento de síntesis que señalábamos pues también fue influido por las fotografías de Hans Namuth. Finalmente, ese hibridismo que despuntaba en Estados Unidos sufrió en Europa lo que se podría considerar un primer retorno al orden en el arte de acción, o quizás fuera solo una confusión producida por resabios provenientes de las Bellas Artes. Se trata de las *Antropometrías* de Yves Klein y su fotografía de salto al vacio de 1960, obras que reintroducen la valoración de los restos de la acción.

Estos serían los origenes inmediatos del arte de acción, pero *no será hasta los años 60 cuando se empiece a desarrollar tal y como la entendemos hoy, y hasta los 70 cuando sea plenamente aceptada como un medio artístico con derecho propio*[11]. En estos años, el arte de acción tuvo básicamente tres tendencias: la americana, liderada por Allan Kaprow, para quien la principal característica del *happening* era el distanciamiento entre el artista y el espectador en el momento de creación artística de cara a la activación de la reflexión; la europea de situacionistas y fluxus, Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell, Joseph Beuys… de carácter más agresivo, revolucionario y provocador[12]; y un tercer tipo del que destaca el Accionismo Vienés en el que se intenta recuperar los aspectos mágicos y rituales[13] de las sociedades primitivas y la liberación de la libido. Estas tendencias se han ido fundiendo y nuevamente diversificando, ya remezcladas.

La influencia que Kaprow recibe de Cage es evidente *no solo en la simultaneidad de unas acciones inconexas únicamente relacionadas entre sí*

---

[11] AZNAR, Sagrario, (2000), *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, p. 16.

[12] AZNAR, Sagrario, (2000), *El arte de acción*, op. cit., p. 61: "Muchas veces estos artistas europeos […] se encontraban sumidos en una desesperada búsqueda de lo inaceptable, de lo horrible o de lo asqueroso, pretendiendo quizás recuperar la categoría justamente perdida de rebeldes y enemigos de la sociedad".

[13] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 66: Muchas acciones europeas manifiestan incluso una semejanza estructural con el ritual y muchas de ellas se refieren a prácticas primitivas, sacrificiales, ahora absolutamente desvinculadas de su contexto legitimador de creencia religiosa".

*por la temporalización, sino también por la prioridad absoluta concedida a la percepción del espectador*[14]. También los artistas europeos de Fluxus, incluido el grupo Zaj en España, recibieron la influencia de John Cage. Sobre todo en la relación que se establecía entre música y danza, en el principio del "azar" como elemento de la obra, en la independencia entre las diferentes acciones elementales y en la pretensión de que el público entendiera estas como estímulos y objetos de reflexión.

La sustitución en los años 70 del término '*happening*' por los de '*performance*', más próximo en su forma y contenido a la reflexividad americana, e 'intervención' más próximo al activismo europeo, o el de 'acción' a secas, más englobador pero, a la vez, en su sentido estricto, más próximo a la esencialidad y compresión temporal de la poesía de acción, es sintomatico del fin del *body art* y su sustitución por nociones como interdisciplinariedad, intermedia e hibridismo. Se inaugura, además, la era del multimedia y el pensamiento posmoderno[15].

Abandonamos aquí la atención en la evolución mundial del arte de acción para centrarnos en España. No podemos decir que el arte de acción español de los años 90 y siguientes surgiera sin ningún antecedente teórico ni que se desarrollara de manera autónoma dentro de una burbuja Su desarrollo no fue ajeno al del arte en el resto del mundo.

La introducción del arte de acción en España se realiza a través del mundo de la música. Junto a Joan Brossa y al compositor Mestres Quadreny, el grupo ZAJ, nacido en 1964, son los principales referentes. Pero anteriormente ya se habían realizado obras precursoras como algunas acciones de Ramón Gómez de la Serna en los años 20, en la década de los 40 las de Dalí y las *Accións Espectacle* de Brossa, tales como subir y bajar un telón, realizar juegos de magia con cartas en las que no había nada de magia, poner en el centro del

---

[14] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p.22.

[15] BÉGOC, Janig, (2010), *Dany Bloch, Communications prononcée lors de Journées interdisciplinaires sur l'art corporal et performances, 16 janvier 1979*, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, p. 159.

escenario un barreño con patatas para que el público comiera… En cuanto a los aportes teóricos, hemos de mencionar la ruptura con el historia del arte de los estilos que representan escritos como *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960* de Simón Marchán Fiz, publicado en 1974, o *El cómic femenino en España* de Juan Antonio Ramírez, de 1975.

Con los *Encuentros de Pamplona* de 1972 se visibilizaron en España nuevos comportamientos artísticos. En esta década comenzaron sus trabajos de acción el Grup de Trevall, Nacho Criado, Isidoro Valcárcel, Jordi Benito, Àngels Ribè, Jordi Cerdà, Fina Miralles, Carles Pazos, Olga L. Pijoan, Ferrán García Sevilla, Miquel Cunyat, Lluís Utrilla, Josep Ponsatí, Françesc Abad o Carles Santos.

Teniendo en cuenta que la poca atención prestada al arte de acción en su momento, sobre todo en los años 80, ha dado lugar a que la documentación relativa sea escasa y que solo pretendemos situar brevemente el arte de acción realizado en España en los últimos años, recurriremos para dicha ubicación a artículos publicados por varios de sus protagonistas, aún siendo en gran parte una mera sucesión de nombres.

Para Ferrando (2004)*, la recopilación-exposición de mayor importancia realizada hasta entonces en el Estado de toda una serie de prácticas no convencionales en arte, fue coordinada por Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1982, bajo el título de Fuera de Formato.* En ella participaron Jaume Xifra, Pere Noguera, Paz Muro, Eugènia Balcells, Pedro Garhel y José Ramón Morquillas. También menciona en su texto a Carles Hac Mor, artista y teórico anteriormente integrado en el Grup de Treball, y a Ester Xargay, creadores de *De Viva Veu, Revista Parlada* y coordinadores de diversos festivales de performances, como *L'Acció* desarrollado en el Palau de la Virreina de Barcelona en el que participaron Sílvia Gubern, Angel Jové, Antoni Llena y Benet Rosell. También menciona a Fernando Millán, Pablo del Barco, J. M. Calleja, Nel Amaro, Xavier

Canals, José Antonio Sarmiento y a sí mismo[16].

El arte de acción había sufrido una obstrucción deliberada en los años 80. Como nos dice Parreño (1996), *a lo largo de la primera mitad de la década de los 90 han cobrado una vida inesperada ciertos movimientos y lenguajes artísticos que durante la década anterior se trató explícitamente de dejar atrás. […] La causa de esta vuelta hay que buscarla en cierta mercadotécnia difusa […] de la Institución Arística. Pero cabe inscribirlas también, en la lógica de la postmodernidad [...]. Eso es la postmodernidad artística: un recorrido por los episodios menos conocidos del canon. […] La "anomalía" que un día pudo suponer este tipo de obras ya no lo es. Hoy tienen el valor que se les quiera conceder como meros productos artísticos*[17].

En los 90 el arte de acción vuelve a ser visible, pero de manera espectacularizada: *En 1992, todo el país (por emplear una expresión muy manida en aquel año catártico) vibró con la puesta en escena que Els Comediants realizaron en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Un gigantesco espectáculo visual a la altura de un monumental acontecimiento. Recientemente, La Fura dels Baus ejecutaba en la plaza de la Catedral de Barcelona un sonado "show". A mayor gloria de la compañía Pepsi Cola. Algunos días más tarde, La Fura realizaba también una "descolgada" humana en la telefónica Torre Calatrava, junto al estadio de Montjuic, con motivo del Congreso Internacional de Arquitectura. Y por cerrar un momento de cierta nostalgia olímpica, Els Comediants ejercían de anfitriones visuales en un evento de mucha luz y sonido en la remodelada Pedrera de Gaudí. Bien, nada que decir, Todo muy espectacular y muy vistoso, muy en sintonía con lo que se espera de estos "shows" del consenso*

---

[16] FERRANDO, Bartolomé, (2004), *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*, en MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte Acción 2*, Valencia, IVAM, pp. 232 a 247.

[17] PARREÑO, José María, (1996), *Historia o historieta del arte de acción en Madrid*, en VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), (1996), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 21 y 22.

*social y de la estrategia comercial y política*[18].

Según Vilar (2003), los 90 *han supuesto su lento reconocimiento en los grandes museos estatales, su presencia en las universidades y en todas las programaciones que disponen de un presupuesto suficiente como para contar con su presencia. […] El arte de acción llegará a la universidad con la década de los 90, de manos de Bartolomé Ferrando, David Pérez, Ángeles Marco y otros en Valencia; José Antonio Sarmiento en Cuenca, Pedro Garhel en Salamanca; Isidoro Valcárcel Medina imparte algunos cursos en Madrid y otros lugares. […] Desde principios de la década se celebraron importantes festivales de performances […] revistas habladas y caminadas por todo el Estado (desde 1993 en Barcelona, Madrid, Asturias, Palma de Mallorca, Burgos, etc...). […] Entre 1989 y 1994 formamos en Valencia la Associació de Nous Comportaments Artístics (ANCA), básicamente entre alumnos de Bartolomé Ferrando y compañeros de este. […] Otros experimentos, como El Ojo Atómico en Madrid o el grupo que integraba la Nova Acció de Barcelona, parecen haber tenido más repercusión que ANCA y parte de su plantilla siguen en activo. […] En el evento "Sin número. Arte de Acción", celebrado en Madrid en noviembre de 1996, se intentó el encuentro de performances más riguroso hasta la fecha. […] Algo similar, aunque a menor escala, se había hecho exactamente un año antes en Valencia, en la "galería independiente" La EsferAzul. […] Estos dos eventos-inventario podrían ser los puntos de inflexión simbólica de la década en lo referente al arte de acción. Podríamos añadir también como refuerzo a esta bisagra el número de Fuera de banda sobre la performance. […] Entre las acciones más destacadas se halla en Madrid la Zona de Acción Temporal […] que tendrá su continuación en el Circo Interior Bruto […] el espacio cultural CRUCE de Madrid, donde además instituye las agradables*

[18] MARZO, Jorge Luis, (1996), *La performance en los 80, entre la mirra, el incienso y las fallas y algunas reacciones*, en VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, p. 29.

*"Meriendas de negros"*[19]*. […] El ámbito de las intervenciones urbanas es particularmente fructífero […] practicado por grupos como la Fiambrera […] Preiswert Arbeitskolleguen, la Figuera Crítica de Barcelona… y otros colectivos cercanos al arte sociológico y al "terrorismo artístico" […] el Lobby Feroz, que desde 1998 trabaja en Madrid codo con codo con distintas asociaciones y movimientos sociales en el barrio de Lavapiés […]*[20].

***Imágenes del catálogo del primer FIARP.***

*Los años 1993, 1997, 2000 y 2002, coordinados por Hilario Álvarez, se desarrollaron en Palma de Mallorca y Alcudia, para la Asociación cultural Per Amor A L'Art, programas de acciones en los que participaron Isidoro Valcárcel, Carles Hac Mor, Esther Xargay […], Fernando Baena, Joaquín Ivars […], Mayte Cajaraville […], Cristina Lucas […], Belén Cueto, el dúo*

---

[19] Las *Meriendas de Negros*, se realizaron durante un par de años y con periodicidad quincenal primero y mensual después, fueron coordinadas por Nieves Correa, Santiago Salvador y Fernando Baena. Supusieron un foro, punto de reunión y exhibición de arte de acción y de lo que de novedoso en otras artes sucedía en Madrid y en otras partes.

[20] VILAR, Nelo, (2003), *Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo de Acción en el estado español en los años 90*, en *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, GOMEZ HERNÁNDEZ, J. A. y SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coordinadores), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 113-118.

*Accidents Polipoetics, Rafael Lamata […], Jaime Aledo y Lee Waygway (sic) […], Joan Casellas, Nieves Correa, Miguel Lorente y Patricia Escario, Francisco Felipe […]. A lo largo de los últimos años hemos asistido a la proliferación de Encuentros de performance por todo el Estado, organizados muchas de las veces con escasez de medios y de presupuesto económico […]. Como consecuencia de la falta de visión de la que adolece la institución arte en España hay que reseñar que un buen número de artistas de acción han emigrado a otros países […] La Ribot […], Olga Mesa […], Santiago Sierra […], Dora García […], Marcel.lí Antunez […], Ángel Pastor […]. De esa falta de apoyo institucional deriva la actividad de los propios performers como organizadores de eventos […] Carlos Pina y María Cosmes organizan e-Bent, festival internacional que se ha desarrollado en Madrid y Barcelona […]. En Burgos, el Espacio Tangente, organizó el Festival Escena Abierta y también sesiones de videoperformances […]. En Sevilla, Rubén Barroso lleva varios años organizando Contenedores […]. Luis Elorriaga […] organiza en Caudete, una pequeña población de la quijotesca región de La Mancha, un no menos quijotesco Festival de Performances […]. En Girona, Joan Casellas organiza […] La Muga Caula […]. También en Girona, Denys Blacker […] organiza varios encuentros de performers […]. También en Madrid, el espacio Centro de Arte Moderno […] organiza desde hace cuatro años un Festival de performances […]. En Mérida, Antonio Gómez fue el impulsor de un encuentro que tuvo lugar en el Parlamento de Extremadura, antes de su rehabilitación... En Pontevedra, dependiendo de la Universidad de Vigo, Carlos Tejo organiza "Llámale X" […], en Punta Humbría, Uberto Stabile organiza desde hace ya 12 años un encuentro de Editores Independientes […]. Para finalizar este apartado dedicado a la autogestión de eventos citar dos de ellos […]. El Kabaret Obert y Ven y Vino […]. Hay que citar aquí muy especialmente, el continuado trabajo que Nieves Correa e Hilario Álvarez vienen realizando desde el comienzo de este nuevo siglo en la organización del Festival Internacional de Arte de Acción de Madrid Acción!MAD*[21].

---

[21] ÁLVAREZ, Hilario, *El arte de acción en España*, (fecha de última consulta

Para el evento *No lo llames performance*, celebrado en el MNCARS, Barragán (2003), explicaba la "novedad" de la performance actual respecto de la performance "clásica" de los años 70: *1) el artista actual trabaja con el firme deseo de hacer un arte público, esto es, con público o en espacios públicos; 2) la acción tiene un carácter "portátil" y puede ser reproducida en diferentes entornos y ante públicos diferentes; 3) el tono de la obra ha adquirido hoy un carácter más íntimo, personal y también más desenfadado; 4) ya no hay ningún tipo de jerarquía entre la acción y su registro; 5) se favorece una producción abundante de información escrita, grabada o fotografiada; 6) el "remake" de ciertos performances históricos trasciende la mera reproducción de la acción original para convertirse en una forma de arte nueva; 7) al igual que ayer continúa preconizando un espíritu crítico con la sociedad; 8) sigue siendo la única disciplina dentro de las artes visuales que ofrece un arte directo, vivo, espontáneo y sin intermediarios*[22].

La contestación a estas palabras dada por Vilar (2004) fue la siguiente: *Al margen de los importantes errores del texto (1- pensar que la performance clásica no se hacía en público, o que en la actualidad todos los artistas trabajan ante el público –en un encuentro de performance básicamente para vídeo!; 2- ignorar que las performances de repertorio ya existían en Fluxus, o mucho antes si pensamos en la poesía de acción; 3- obviar la "intimidad" narcisista de buena parte de la performance "clásica" y el uso del humor desde las acciones futuristas; 4- desconocer las grabaciones específicas para cine o vídeo de muchísimos trabajos desde el accionismo vienés hasta Fluxus, etc.; 5- ignorar que la producción de documentación ha caracterizado desde siempre al arte de acción y en general las artes "desmaterializadas"...), o querer incluir en una misma caracterización todo el arte de acción, sin distinguir corrientes, géneros, las acciones musicales, las de la poesía sonora y de acción, etc., etc. Hay que llamar la atención sobre el hecho de que se trata*

12/03/12), http://www.accionmad.org/textos/texto18.pdf.

[22] BARRAGÁN, Paco (2003): *No lo llames performance*, citado en VILAR, Nelo (2004) op. cit., p. 147.

*de artistas "de galería", con un alto porcentaje de desplazados a las metrópolis artísticas (¡el 30% a Nueva York!), y que se pueden caracterizar por la objetualización de la performance en forma de vídeos, esculturas, instalaciones, etc. A partir de estos hechos y de la presencia de la performance en un museo no especialmente arriesgado como es el MNCARS, se podría deducir que el arte de acción ha (re)encontrado por fin su consagración como género institucional sin complejos y que se ha integrado en el mercado del arte. En "No lo llames performance" no está, sin embargo, toda la performance. Extraña, por ejemplo, no encontrar ninguna mención a las redes de la performance y a la idea de periferia que les son propias, ni aunque solo fuera por el aspecto cuantitativo, porque este ámbito abarca la mayor parte de la performance que se hace en la actualidad –pero no participa de los canales artísticos institucionales: galerías-crítica-museos–. y que incluso el único artista quebequés –el lugar donde ahora mismo está más avanzada la investigación sobre el arte de acción y el funcionamiento en red, con revistas específicas, programaciones, etc.– provenga de las galerías neoyorkinas. Pero todavía llama más la atención la objetualización de la performance, cuando era precisamente la desmaterialización aquello que históricamente le confería su carácter utópico: la actitud frente a la fabricación de artefactos (el objeto artístico), la autonomía respecto del mercado y de la institución*[23].

A continuación realizamos un listado de los primeros festivales, programas de performances y festivales profesionales correspondientes a la época estudiada: (1989-90-91) *Festival Internacional de Performances i Poesia d'acció*, Valencia; (1991-92-93) *Festival Internacional de Arte Raro y Performance*, Madrid; (1992-93-94) *Encuentro de Performances y nuevas formas de creación*, Granada; (1993-97-2000) *Per Amor a l'Art*, Palma de Mallorca; (1995-2001) *Festival de Pola de Lena*, Asturias; (1996-98) *Club 7*, Barcelona; (1997-99) *Acciones*, Madrid; (1999-2008) *Espais*, Girona. (2000-12) *Periferias*, Huesca; (2001-11) *Contenedores*, Sevilla; (2002-11) Ebent, Barcelona; (2002-07) *BEM*, Burgos; (2003-12) *Acción!MAD*, Madrid; (2003-

[23] VILAR, Nelo (2004) op. cit., pp. 147 y 148.

08) *IVAM*, Valencia; (2004-12) *Chamale X*, Pontevedra; (2004-12) *FEM*, Girona; (2004-11) *Trenk/Art*, Tarragona; (2005-12) *La Muga Caula*, Girona; (2005-09) *Cerco*, Zaragoza; (2007-2011) *Arrt d'Acció*, Valencia; (2008-09) *Influxus*, Cáceres; (2009-11) *Performatee*, Tarragona; (2009-12): *Abierto de Acción, Murcia*; (2010) *Poéticas para una vida*, Vigo[24].

***Mapa de Festivales realizados en España en 2007. Fuente: Nieves Correa.***

Actualmente se está produciendo una inclusión del arte de acción dentro del sistema de arte global, con su discurso multiculturalista y homogeneizante. De Gracia (2010) comenta que *desde sus inicios, la performance se ha autodefinido como un arte de los márgenes, un lenguaje subversivo que se opone a los límites y a los formalismos institucionales, una auténtica "disciplina indisciplinada". El márgen que funciona como una demarcación*

[24] CORREA, NIEVES, PPT de la Presentación en Montehermoso, Vitoria en Mayo de 2012.

*táctica, es una categoría que no solo ha identificado y caracterizado el arte de performance, sino que le ha permitido mantener la vigencia de su discurso confrontacional y liberador. El margen es una emergencia matricial, una territorialidad simbólica que intenta preservar la pureza originaria de la performance frente a las contaminaciones normativas que le inyectan los mecanismos de las instituciones artísticas. Pero el margen, o los márgenes, se desdibujan o fisuran en un nuevo contexto de grandes transformaciones que están impactando dramáticamente sobre el arte de performance. Los cambios más recientes, aquellos que vienen produciendo grietas y alteraciones en los micro-circuitos alternativos de la performance, son los que impugnan la severa polarización entre los ámbitos incomunicados de las redes marginales y la oficialidad institucional*[25].

La posición marginal que tradicionalmente ha ocupado el arte de acción tiene que ver con su continua variación y con sus límites difusos que conllevan una dificultad de encasillamiento[26]. Muchos artistas se revuelven ante la asimilación. Ferrer (2010) manifesta su deseo de que nadie *encuentre la vacuna para conseguir que esto sea controlable, definido, estructurado […]. Me gustaría que siguiera siendo un elemento de resistencia dentro o fuera del sistema del arte… me gustaría que tuviera la vitalidad suficiente para mantener tal diversidad que los que la ven se siguieran preguntando siempre, ¿esto qué es? ¿Pero esto es arte? ¿Por dónde hay que cogerlo? ¿Cuándo termina? ¿Cuándo empieza? [...] ¿A dónde va esto? Que siempre tenga elementos que hagan que sea diferente de los otros géneros del arte de tal forma que no se pueda convertir nunca en un género más*[27]. En parecido

---

[25] DE GRACIA, Silvio, (2010), *Entre el margen y el museo: la performance disciplinada*, Efímera, n.º 1, p. 12.

[26] El arte de acción es un lugar de hibridación y libertad difícilmente asumible y asimilable por la institución arte. A lo largo de la tesis veremos la importancia de cuestiones formales como la implicación de todos los sentidos y el hecho de que no esté dirigido a ninguno en particular; la necesidad de la presencia del artista y la pretensión de no objetualidad; el rechazo a la representación, a la repetibilidad y a la espectacularidad, con la preferencia por el tiempo real, por lo efímero y lo cotidiano; o la de su proximidad y contaminación con el activismo político y social.

[27] FERRER, Esther, (2010), Zehar, n.º 65, pp. 17 y 18.

sentido se expresa Alvarado Aldea (2010), contraria a la "domesticación" de la performance[28].

Para Martell (2004), *...el aparato museológico, igual que todo el sistema de distribución que constituyen las galerías de arte y el museo, siguen siendo como un agente que corrige los datos (para alcanzar el objetivo) (agent du correction de tir) del eje artístico en su nivel de coherción o autocorrección*[29]. Y como dice Kaprow, r*esulta trágico que los pintores y escultores que voluntariamente han denigrado el edificio por considerarlo una tumba, le confían la obra de toda su vida para un entierro prematuro. La única esperanza es que este proceso cese pronto y que los museos modernos se transformen en piscinas o discotecas*[30]. En este entorno cobra todo su valor la última acción poética, póstuma, de Nel Amaro. El autor iba a realizarla dentro del marco de *Poéticas para unha vida*, un festival de poesía experimental y de acción que se celebra cada primavera en la ciudad de Vigo. Se hubiera colocado delante del Museo Marco con un cartel adosado al pecho en el que se tendría que leer el título: *Por favor, no me encierren en un museo*. El autor tenía previsto estar durante al menos dos horas, de pie y en actitud estatuaria a las puertas de este museo. La acción fue realizada en homenaje suyo en 2011 por Yolanda Pérez Herreras, Julio Fernández, Sergi Quiñonero y Domix Garrido.

---

[28] ALVARADO ALDEA, María, (2010), Zehar, n.º 65, p. 83: "[…] que no manche, que no deje olor, que todo quede como estaba, que no tenga desnudos, ni sonidos corporales o palabras ofensivas, etc. Nos lo venden como 'respeta el emplazamiento, la sensibilidad, que nos vuelvan a ceder el espacio o nos den dinero de nuevo […]'. Esto es normalizar, transformar una experiencia en algo visual, por lo tanto normalizado y mucho más inofensivo". Compartimos la preocupación de la autora, aunque no la presuposición de que *"algo visual",* por el hecho de serlo, forme parte consecuentemente de la práctica de normalización (ejercida por el poder, se debería entender). Esto es tanto como ignorar el impacto y las repercusiones que tuvieron y tienen aún las artes plásticas sobre el arte de acción mismo. La visualidad es precisamente un elemento difícil de controlar por los regímenes políticos y ha sido también uno de los elementos de ruptura en la historia del arte.

[29] MARTEL, Richard, (2004), op. cit., p. 61.

[30] KAPROW, Alan, (1964), *L'artiste en homme universal*, en *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 87, citado por MARTEL, Richard, (2004), *Los tejidos de la performance*, en *Arte Acción 1*, Valencia, IVAM, 2004, p. 59.

***"Por favor, no me encierren en un museo" de Nel Amaro, 2011. (Archivo de Nel Amaro).***

## b. La acción

El término 'acción'[31] designa la conducta humana asociada tanto con aspectos biológicos como culturales. Como las acciones se basan en las actitudes individuales, una teoría de la acción consiste esencialmente en una descripción de las actitudes, es decir, de las motivaciones y de las causas que promueven la acción. Las actitudes se forman a partir de información de tipo cognitivo (creencias, conocimientos), afectivo y conductual (actitudes previas que poseemos acerca de los objetos, personas y acontecimientos). Puede considerarse la actitud como cierta forma de motivación social de carácter secundario frente a la motivación biológica, de tipo primario. Las actitudes pueden tener funciones instrumentales, expresivas, de adaptación social, de autodefensa, etc. Es posible hablar de la existencia de una "actitud característica" en cada persona, por lo que habrá tantas actitudes distintas como personas existan en el mundo. Dicha actitud, precisamente, caracteriza a cada ser humano y no es algo fijo o permanente, sino que puede cambiar debido a la educación o a la influencia recibida desde el medio social. Desde el punto de vista afectivo, es posible encontrar algunas actitudes básicas en el hombre que servirán para describir su comportamiento social del mundo.

Max Weber (1944) define la acción como: *...aquella conducta humana que su propio agente o agentes entienden como subjetivamente significativa, y en la medida en que lo es. Tal conducta puede ser interna o externa y puede consistir en que el agente haga algo, se abstenga de hacerlo o permita que se lo hagan. Por acción social se entiende aquella conducta en la que el significado que a ella atribuye el agente o agentes entraña una relación con respecto a la conducta de otra u otras personas y en las que tal relación determina el modo en que procede dicha relación.* Weber identifica cuatro

---

[31] MOLINER, María, (1992), Madrid, Ed. Gredos S.A.: 'acción': "Nombre correspondiente al verbo hacer. Por tanto, nombre genérico aplicable al contenido sustantivado, esto es, en forma apta para ser sujeto u objeto de cualquier verbo: *Corrección es la acción de corregir*; lingüísticamente, incluso de verbos que no expresan acción o hasta que significan negación de acción. *Sufrimiento, acción de sufrir. Abstención, acción de abstenerse*".

formas de acción social: 1) Son *acciones tradicionales* aquellas conducidas por principios, normas, etc. propios de la rutina colectiva en las cuales el componente racional es prácticamente insignificante. La racionalidad subjetiva parece disuelta en el automatismo mecánico de la costumbre popular. 2) En la *acción afectiva* (emocional) se obra movido por sentimientos o afectos irracionales como el amor, el odio, etc. Constituye un momento posterior en el proceso de racionalización, y su contenido es la pasión individual. En su propia descarga afectiva, la conciencia subjetiva rompe con la rutina tradicional y, afirmándose como subjetividad, se pone en camino de la autoconciencia racional. 3) Acción racional es aquella en la que el actor obra de acuerdo con la relación medio-fin, o causa-efecto. En sentido estricto, solo las acciones conscientes y voluntarias (intencionales) pueden ser acciones racionales; en ellas se da un proceso psíquico de deliberación y decisión. Si, además de perseguir un fin racional, están guiadas por principios o normas morales (religión, ideología, ética) se tratará de una *acción racional con arreglo a valores*, lo que implica a la colectividad. 4) En la *acción racional con arreglo a fines* la razón subjetiva es autoconsciente de sus fines individuales, la realidad deviene instrumental. Su forma teórica es la ciencia, susceptible de aplicación tecnológica. El agente sopesa consistentemente los medios de los que dispone para alcanzar los fines que se ha propuesto, de modo que pueda lograrlos de la mejor manera posible[32].

Aunque han sido criticados por no prestar suficiente atención al cambio social y a los conflictos asociados a él, Talcott Parsons y Edward A. Shils establecieron una Teoría General de la Acción que considera básicas las siguientes variables que se interrelacionan: 1) sistema orgánico; 2) personalidad: proviene de los atributos individuales y de las motivaciones psicológicas; 3) sistema social: estructura en la cual se desarrollan las acciones humanas; 4) sistema cultural: ideas y creencias vigentes en la sociedad, los símbolos expresivos y las orientaciones de valor. La teoría se sustenta en el modelo psicológico descrito por Edward C. Tolman en el que la

[32] WEBER, Max, (1944), op.cit. pp. 18 a 21.

respuesta (acción) es proporcional tanto a la actitud como al estímulo.

Una acción o una conducta dadas tienen que ser identificadas y definidas solo según las formas en que tienden a manipular o reordenar los objetos culturales, sociales o físicos que se hallan en relación con un actor determinado. Para ello hay que tener en cuenta: 1) la situación de estímulo, que, como hemos visto, puede ser de tipo físico, social y cultural; 2) los estados correspondientes al despertar del impulso o al de la saciedad del mismo o a ambos; y 3) las diferencias individuales producidas por la herencia, la edad, el sexo y condiciones fisiológicas (drogas, perturbaciones endocrinas…). Para Parsons, la acción es la unidad elemental de la cual se ocupa la Sociología e involucra los siguientes elementos: 1) el actor que cumple la acción; 2) una finalidad hacia la cual se orienta la acción; 3) la situación inicial de la cual se desarrollan nuevas líneas de acción, es decir, las condiciones ambientales sobre las cuales el actor no tiene posibilidad de control y los medios sobre los cuales tiene posibilidad de control; 4) una orientación normativa de la acción que lleva al actor a preferir ciertos medios en lugar de otros, basándose en el sistema moral vigente en la sociedad. También puede haber orientaciones valorativas que conducen la acción dependiendo de una escala de valores subjetivos. La acción social se ve limitada por las normas y valores que determinan la estructura del sistema social. Estas condicionantes estructurales, de índole artificial o manipulado, inhiben al sujeto de la acción[33].

### b.1. La voluntariedad

Desde los inicios de la filosofía hasta la actualidad pasando por S. Agustín, Descartes, Hume, Kant, Hegel o Nietzsche han sido muchos los filósofos que se han ocupado del análisis de los comportamientos humanos y de sus

[33] PARSONS, Talcott y SHILS, Edward A. (1968), *Hacia una teoría general de la acción*, Buenos Aires, Kapelusz.

interacciones sociales. Mencionaremos someramente a Platón que consideraba que las elecciones concretas de los hombres son responsabilidad de cada uno, es decir, dependen de la propia voluntad; a Aristóteles, que distinguía entre actos involuntarios (realizados por ignorancia o bajo una fuerza externa que nos mueve sin que lo queramos) y voluntarios (escogidos con conocimiento de causa y sin constricción exterior), o a Arthur Schopenhauer, que en su obra más importante, *El mundo como voluntad y representación*, entiende que la voluntad es la realidad subyacente al mundo de la percepción sensible.

La voluntad es la capacidad que mueve a los animales a hacer cosas de manera intencionada. A los seres humanos nos permite, con ayuda de la conciencia, gobernar nuestros actos, decidir con libertad y optar por un tipo de conducta en determinado momento. Opera principalmente de manera espontánea, debido a la motivación, y de forma consciente, debido al esfuerzo u obligación de realizar determinadas cosas. Nos orientamos por todo aquello que aparece como la mejor opción, desde las actividades recreativas hasta el empeño por mejorar en el trabajo, sacar adelante a la familia o ser productivos y eficientes, pero podemos llevar a cabo acciones contrarias a las tendencias inmediatas.

Mientras estamos vivos realizamos acciones que pueden ser voluntarias o involuntarias. Muchas de las acciones involuntarias, como los latidos del corazón, la respiración, el crecimiento de las uñas o el pelo, son constantes. Otras son momentáneas como los tics o los movimientos espasmódicos provocados por un electrochoque. Las acciones involuntarias están permanentemente fuera de nuestro control consciente y, más bien, nos hacen y no a la inversa: no son insignificantes. Llamamos también involuntarias a aquellas acciones sobre las que en su momento no mandamos conscientemente, siendo, muchas de ellas, producto de un hábito adquirido y, posiblemente, mudable. En su extremo podríamos llamar involuntarias también a aquellas acciones que provocan que actuemos sin pensar, fruto de instintos irreprimibles, de estados de conciencia alterados por ciertas drogas,

de estados de pánico ante un peligro mortal… o debidas a un aprendizaje muy condicionante.

Tanto las acciones involuntarias innatas como las involuntarias por hábito se dan ya con la mera personalidad y presencia del actuante. El resto de las acciones son acciones voluntarias. Como tales son tratadas por la Iglesia Católica cuando especifica los pecados -acciones voluntarias que a sabiendas del actuante contravienen sus principios-: pensamiento, palabra, obra y omisión.

Podemos actuar de manera voluntaria pero sin una finalidad externa al propio hacer, es decir, hacer por hacer (las acciones de los practicantes del arte por el arte, del juego o de la investigación pura, incluso si estos desconocen sus motivaciones, no dejan de ser voluntarias). Y podemos hacer voluntariamente con un fin externo al propio hacer. Este último tipo de acción se dirige, básicamente, a conseguir un cambio que conserve lo existente o acelere su destrucción. Sin embargo no siempre la voluntariedad de la acción alcanza su objetivo y, cuando lo alcanza, nada nos asegura que lo conseguido no sea trastocado en la reacción, que el mismo ha de provocar, quizás justo en el sentido opuesto del que se pretendía, y quizás con más fuerza.

Una acción voluntaria puede ser espontánea e improvisada o bien haber sido diseñada para tener un efecto inmediato y/o diferido, puntual y/o duradero. La efectividad de la acción diferida se puede fiar a la memoria que puede hallarse en su huella física y/o en sus referencias; o en la ausencia de memoria, que también tiene sus consecuencias. Huellas y referencias pueden ser más o menos fieles a la verdad de la acción y pueden ser malinterpretadas.

Quizás la existencia de un arte involuntario es lo que se reconoce cuando alguien dice de alguien que tiene arte en su caminar, por ejemplo, o cuando los especialistas, a posteriori, llaman arte a unos dibujos de niños, locos o primitivos quienes en ningún momento pretendían tal cosa. Para convertir una acción involuntaria en una acción artística también existe la vía de que así sea designada por el autor y/o el público. Pero generalmente se considera que

para que en una acción haya arte tiene que haber voluntariedad[34]. El resto de este estudio estará dedicado a estudiar las características de esta categoría de acciones.

### b.2. Acción pasiva / acción activa

La mayoría de las acciones artísticas son activas y voluntarias, pero también pueden ser pasivas y voluntarias. Llamaremos acciones pasivas a aquellas en las que el agente, en este caso agente-paciente, permite que le hagan algo. Entre nuestras acciones diarias muchas son acciones pasivas como las que se establecen alternativamente en una conversación o cualquier otro intercambio. Podemos hacer de manera que las personas nos digan algo, piensen algo sobre nosotros, nos hagan algo o que nos ignoren, preparándonos así para el papel último como receptores de la acción de los otros.

***"¡Me presento!" de Carlos Felices, 2009. (Archivo propio).***

[34] VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos: *"¿qué es lo que hace que una acción pueda ser artística y otra no? En primer lugar la intencionalidad y la consciencia del que lo hace. Y el compromiso."*

Para comenzar a definir una acción debemos decidir dónde queremos creer que comienza la acción que nos interesa resaltar, si en nuestra provocación o en nuestra admisión de la respuesta, y acotar dos puntos del *continuum* temporal y del flujo de acontecimientos. En la performance *Me presento* de Carlos Felices, realizada para *Acción!09Mad* en Matadero Madrid, cuya puesta en escena recordaba la *Lección de Anatomía* de Rembrandt, el autor dejaba que imágenes de su cuerpo en primerísimo plano fueran registradas en vídeo y proyectadas en varias pantallas. El cuerpo del accionista se ofrecía como objeto de observación de los espectadores, que mantenían una posición clásica de "mirones" (tampoco se les ofrecía otra posibilidad). Durante la acción la actitud del artista era totalmente pasiva y se limitaba a permitir que la cámara le recorriera mostrando detalles e irregularidades de su piel, vello, lunares, arrugas… en una forma de exhibirse que cuestiona el espacio de la representación, el tiempo presente y la exigencia de presencia del artista[35]. No

---

[35] FELICES, Carlos, (2012). Comunicación del artista (22/03/12): "La Acción nace como reflexión sobre el concepto 'conocimiento'. ¿Qué es, y como accedemos al conocimiento? La idea surgió, analizando, como el ser humano ha ido derivando sus formas de conocimiento desde lo más general hasta lo más concreto. Cuestiona el actual pensamiento reduccionista del conocer. Para ello, uso mi propio cuerpo. Detrás de un biombo, dos personas graban partes muy pequeñas y concretas de mi cuerpo, que son proyectadas directamente en una gran pantalla. En principio, única vía para ver la acción. La finalidad es, que los espectadores tanto los que me conocen físicamente como los que no, se hagan una idea del cuerpo del performer (en este caso yo), pero sin verlo directamente. Los que me conocen físicamente, podrán adquirir un conocimiento mayor, al ir viendo partes que anteriormente no conocían, ya que la proyección consiste en primerísimos planos de partes muy concretas e intimas del cuerpo. Aquellos que no me conocen verán solo estos primeros planos y tendrán que quedarse con ese conocimiento, ya que no se podrá ver ninguna zona en la proyección que pueda dar una idea del físico del performer que pudiera servir para ser reconocido posteriormente por dichos espectadores. Estos pueden haber llegado a conocer partes muy concretas y personales, pero no tendrán un conocimiento general de la persona. Este conocer reduccionista, es justo el que se pretende poner en reflexión y critica con esta performance. *De nada sirve conocer las partes, si no conocemos la totalidad.* Si entendemos la acción o performance como el lugar donde confluyen, el espacio, el tiempo y la presencia. se puede decir que esta acción cuestiona esta trilogía conceptual. En *Me presento* la presencia pasa a ser testimonial e innecesaria, de la misma manera que su representación. El artista aunque presente no realiza la acción. Aunque sin él tampoco podría representarse, ya que su propio cuerpo es la obra misma, y el cuerpo pasa a ser el lugar de representación. De esta manera el cuerpo como lugar, rompe con el concepto de espacio tradicional donde se representa la acción, pues como hemos dicho, la acción se representa en el mismo cuerpo. De la misma manera que rompe y cuestiona la

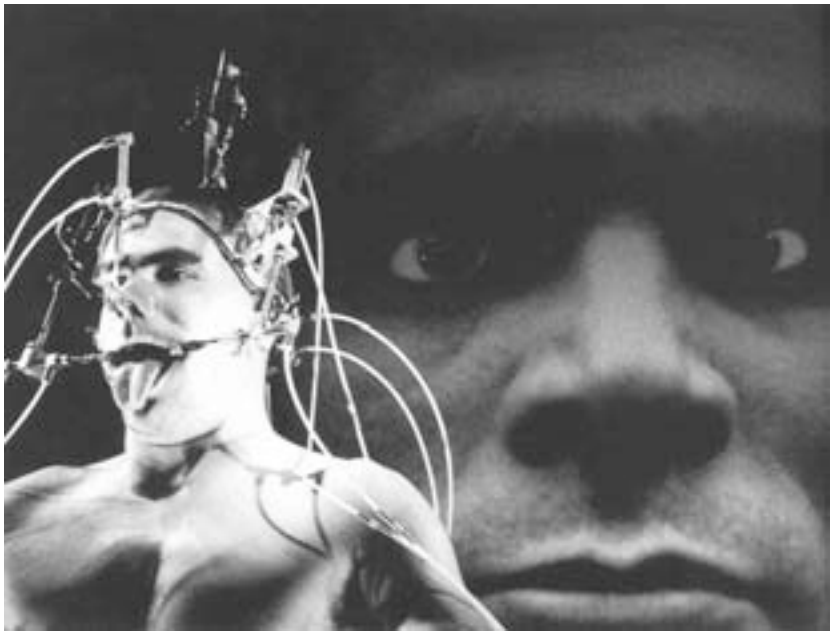
obstante, puesto que el artista se encuentra en esta situación porque él así lo ha querido y no por imposición, tenemos que pensar que la acción había tenido inicio antes de que comenzara la acción artística, en el momento que Felices planeó el trabajo y decidió dejarse hacer. De manera que a esta acción pasiva que acota en su trabajo debió precederle una acción activa de pensamiento.

La obra *Epizoo* de Marcel-li Antúnez, realizada por primera vez en 1994, es una acción pasiva paradigmática por la concepción del cuerpo en simbiosis con la máquina: el usuario podía controlar un ordenador, cuya interfaz gráfica recordaba a un videojuego, conectado a mecanismos neumáticos y a un sistema de electroválvulas y relés. Mediante un ratón podía manipular la luz, el sonido, las imágenes (once entornos interactivos incluían diversas infografías animadas que recreaban la figura del artista e indicaban la posición y el movimiento de los mecanismos) y el cuerpo del artista haciéndole mover la nariz, las nalgas, los pectorales, la boca y las orejas, o hacerlo rotar[36]. A la pasividad masoquista de Antúnez le corresponde una actividad sádica del espectador que se decide a manejar el cuerpo de otro como si fuera una cosa. Pero, esta actividad no le hace salir totalmente de su estatuto clásico: puede realizar la elección moral de participar o no mas, si acepta, continuará atrapado en el dispositivo (no nos referimos al dispositivo físico) de comodidad dispuesto por el artista desde el cual, teniendo al arte como coartada, puede hacer daño sin sentirse responsable de ello.

---

dualidad artista o creador e intérprete de la creación, pasando el artista de intérprete activo a un plano pasivo. Si bien la idea ha surgido del artista, su representación queda limitada a la de objeto pasivo. Otro concepto que pasa a ser cuestionado es el temporal, ya que siendo la acción presentada en directo, su representación es mostrada en video, cuestionando con ello el hecho presente, ya que daría igual que la performance estuviese realizándose en ese momento o no, la experiencia del espectador será la misma el día de la presentación, como su posterior pase otro día cualquiera, sin la presencia del artista en el lugar. Otro hecho cuestionado es el temporal como duración. Aunque el tiempo entendido como duración, sigue estando presente, sin embargo el concepto tiempo, como espacio temporal *presente, pasado o futuro*, queda cuestionado en la acción; por las razones expuestas anteriormente."

[36] ANTÚNEZ, Marcel.li, (fecha de última consulta 19/03/2012), http://www.marceliantunez.com/work/epizoo/.



***"Epizoo" de Marcel-li Antúnez, 1994. (Archivo del artista).***

Otro buen ejemplo, esta vez cargado de significación histórica, para estudiar la acción pasiva es la realizada en Madrid en 1993 por Pepe Espaliú dentro de su serie de acciones titulada *The Carrying Proyect.* Con su *carrying* el artista ilustraba un discurso político reivindicativo ante unas autoridades pasivas, al tiempo que lanzaba un mensaje acerca de la enfermedad y de su percepción social con especial hincapié en la necesidad de apoyo y soporte (uno de los significados del verbo inglés '*to carry*') de los afectados por la enfermedad, cuya vulnerabilidad (de ahí la significación de los pies descalzos del artista) se veía reduplicada por los maledicientes discursos sociales y mediáticos vertidos en ese momento sobre el virus del SIDA. Durante la acción su cuerpo era trasladado por parejas de asistentes[37] (en el doble sentido de ayudantes y de gente que estaba allí) que abandonaban su papel de espectadores para formar una cadena humana a través de itinerarios que

[37] GADAMER, H.G. (1991), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, p. 169: "el ser del espectador […] está está determinado por su *asistencia*. La asistencia es algo más que la simple copresencia con algo que también está ahí. Asistir quiere decir participar: El que ha asistido a algo sabe en conjunto lo que pasó y como fue. Solo secundariamente significa la asistencia también un modo de comportamiento subjetivo, *estar en la cosa*. Mirar es pues una forma de participar".

incluían paradas en centros institucionales de salud, como el Ministerio de Salud, y centros de arte, con el MNCA Reina Sofía como punto final del itinerario. Dado el contexto, donde eran muchos los que renegaban del simple contacto de alguien con SIDA y el hecho de ser la homosexualidad el chivo expiatorio principal, estar presente, simplemente mirando, suponía ya una participación. Dice Puelles (2011) que *quien se decide a participar de la relación estética adopta un "comportamiento" conducido por la voluntad de dejar que sea el otro quien se muestre*[38]. Con solo ese dejarse llevar físicamente, el artista logró que los espectadores abandonaran su papel y ellos mismos se mostraran. De esta manera se produjo un desplazamiento en el estatuto del espectador asistente desde una relación estética hasta una relación ética: dejaba de ser propiamente espectador para convertirse en sujeto de la acción.

***"Carrying" de Pepe Espaliú, 1993. (Archivo del artista).***

[38] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), *Mirar al que mira*, Madrid, Abada Editores, p. 144.

### b.3. El sentido

Se considera absurdo un pensamiento ilógico, contrario a la razón, o una conducta extravagante, no convencional. Como técnica artística, consistente en introducir elementos de nula coherencia en un marco lógico previsible pero incompatible con el elemento nuevo (*nonsense*, greguerías de Ramón Gómez de la Serna), el uso del absurdo está muy ligado a la experimentación de las vanguardias dadaistas y surrealistas. En la literatura posterior a la Segunda Guerra Mundial se entroncó con el movimiento filosófico existencialista (el teatro del absurdo de Eugène Ionesco y la patafísica de Fernando Arrabal). Ferrando (2009a) cita a Maurice Blanchot que decía que la lógica del absurdo mantiene al absurdo fuera de las garras del absurdo, que *el encadenamiento o enlace entre dos enunciados o propuestas absurdas, contiene una lógica absurda, y en consecuencia, el tránsito entre una y la otra nos es desconocido*[39]. Y esa conexión o enlace, en la que el sujeto no encuentra ninguna senda o camino trazado de antemano, induce al espectador o partícipe a remover su imaginación en busca de algún tipo de explicación o respuesta. Para Glusberg (1986), *el verdadero rol de la performance se juega en la dimensión del deseo inconsciente […] una obra es interesante cuando unes dos cosas que nunca lo habían estado […] el arte no acepta el "buen sentido", el "sentido común", para decirlo con todas las letras: no acepta el sentido*[40]. De su propio trabajo, dice Esther Ferrer que *es un minimalismo basado en el rigor del absurdo[…]*[41].

Muchas acciones artísticas están basadas en el absurdo o tienen componentes absurdos, ya sea porque voluntariamente contradicen el pensamiento racional, como la obra *Once intentos para alcanzar la trascendencia* de Rafael Suárez

---

[39] FERRANDO, Bartolomé, (2009a), *Sobre la ética en el arte de acción*, (fecha de última consulta 19/03/2012), http://performancelogia.blogspot.com/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html.

[40] GLUSBERG, Jorge, (1986), *La realidad del deseo*, en *El Arte de la Performance*, Buenos Aires, Editorial de Arte Gaglianone. (fecha de última consulta 19/03/12), http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html).

[41] FERRER, Esther, (2009), El País, Babelia, 07-02-2009.

(2007), en la que el artista intenta en once ocasiones y desde diferentes playas hacerse a la mar en un barco de papel; o porque suponen o presentan actitudes y comportamientos no convencionales, como el los de Jaume Alcalde que iba a los museos a gritar ¡gol!, o el de Rafael Burillo, que en 1999 se sitúo en el Paseo de la Castellana para probar su recién construida máquina de freír dinero.

Amaia Urra propone en su obra *La cosa (se revuelve)* (2011) huir de las líneas rectas y entretenerse en los rodeos y en el camino: empezar haciendo una cosa para terminar haciendo otra, ya que un desvío puede conducir a lugares impredecibles, pues la deriva, la dispersión y la distracción son generadoras. La obra explora el subconsciente a través de las acciones que llevamos a cabo de forma automatizada e involuntaria, sin darnos cuenta, mientras nos concentramos en otra tarea principal. Así, la acción inconsciente se vuelve consciente y se transforma en una realidad paralela[42].

***La cosa (se revuelve) de Amaia Urra, 2011. (Archivo de la artista).***

Una manifestación actual de las acciones absurdas, ni siquiera realizadas por artistas profesionales, son las *absurdmobs*, que se centran en generar actos colectivos de invasión en el orden social a través de llevar a cabo un gesto absurdo multitudinario. Retoman el carácter inicial de las primeras *flashmobs*, actividades comunitarias de autoorganización con medios telemáticos cuyo objetivo es potenciar el carácter de espectacularización que conlleva ponerse

[42] Nota de prensa de Impresentables 2010, La Casa Encendida.

de acuerdo multitudinariamente para una actividad absurda, y un proceso de manipulación del sentido que pueden tener las imágenes de multitudes en los medios. Un ejemplo de este tipo de manifestaciones es la acción *Despierta!* del grupo Terrorismo Artístico en la Puerta del Sol de Madrid, en 2006, en la que los participantes iniciaron la simbólica batalla de almohadas. O la que se realizó también en 2006 en Barcelona: unas 25 personas empezaron a chutar latas de Coca-Cola en la plaza del Borne y posteriormente se dispersaron. Es característico de las *absurdmobs* que la documentación sea reutilizada de un modo también absurdo como pudo ser el enviar las imágenes de la chutada de latas a Coca-Cola y decirles que la actividad fue realizada porque *la Coca-Cola ya no tiene el mismo gusto.*

Por su convocatoria pública, aunque en esta exista engaño, y por el absurdo de la situación, podemos considerar como un antecedente de este tipo de manifestaciones la provocada por Greco en la inauguración de su exposición de 1964 en la Galería Juana Mordó. El artista puso un anuncio en el periódico ABC que decía: *Se necesitan niños y niñas de 3 a 9 años, que canten, bailen, para película. Presentarse con trajes. Martes de 7 a 9 de la tarde. Villanueva siete*. Numerosos chiquillos vestidos de flamencos, con sus padres se sumaron al multitudinario *vernissage*, que se convirtió en un caótico espectáculo sin sentido[43].

### b.4. La acción social

Hemos visto que Weber clasificaba primeramente las acciones según procediesen de conductas internas o externas. Muchas de las acciones externas queden dentro del ámbito de lo privado, pero son las acciones externas las que más interesan en nuestro estudio en tanto que pueden devenir en acciones sociales. Diremos con Puig (2002) que *lo que importa es actuar, hacerlo con los medios que hay al alcance -como impone la vida- con la*

[43] LÓPEZ ANAYA, Jorge, (2007), *El extravío de los límites*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 37 y 38.

*diferencia que, como es propio de las acciones socializadas, no se debe tener en cuenta la adecuada o pertinente inserción social, puesto que son acciones libres, únicas para cada caso, no funciones relacionales*[44].

No nos referiremos como acciones artísticas privadas a aquellas realizadas para un único espectador, como pueden ser las *Acciones privadas* de Luis Contreras (1992), en las que la acción era realizada en una cabina donde los espectadores, tras hacer cola, entraban de uno en uno; o *Presentación a cargo* (1993), en la que 42 artistas eran utilizados como acompañantes individuales del público de un concierto. Tampoco nos referiremos como acciones artísticas privadas a aquellas en las que se realizan en público acciones íntimas[45], con el objetivo o efecto colateral de romper algún tabú, como ocurría en la acción *Cantando bajo la lluvia* (2004) de Domingo Sánchez Blanco, en la que el artista cantaba y bailaba la famosa canción mientras unas colaboradoras le orinan encima largamente.

Nos referiremos a aquellas que tienen lugar en la intimidad y que, por carecer de público durante su realización, pudieran ser cuestionadas como acciones artísticas. Podríamos poner muchos ejemplos pues son muy comunes. Así, la acción de larga duración *7776 tiradas de un mismo dado* (1991) realizada por Nieves Correa en la galería Valgamediós de Madrid durante tres días; las *Inacciones* que Ana Matey realizó durante dos años en varias ciudades: Tokio, Madrid, México…, que consistieron en permanecer inmóvil durante horas entrando en estado meditativo en medio del barullo de la gran ciudad;

---

[44] PUIG, Arnau, (2002), *Joan Casellas, el arte como acción*, en *Bones accions*, CASELLAS, Joan (ed.), Barcelona, ed. Aire, 2002, p. 12.

[45] MARTEL, Richard, (2004), *Los tejidos de la performance*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte Acción 1*, Valencia, IVAM, 2004, p. 33: "El hecho de presentar, con motivo de una manifestación pública, unas acciones que normalmente son realizadas en la intimidad más absoluta, implica un nivel de cuestionamiento del sistema cultural, incluso social, pero también establece un nivel de tolerancia, de una y otra parte, tanto si se trata del lugar y su dispositivo, como del protagonista y sus gesticulaciones. Por ejemplo, en el accionismo vienés se da una incursión en los gestos más íntimos, utilizando lo profanador al mostrar la intimidad en un contexto de presentación publica".

muchas de Isidoro Valcárcel Medina[46]; la de Hilario Álvarez, recorriendo sistemáticamente todas las líneas de autobús de Madrid, etc. También es una acción privada, convertida en vídeo-acción, la obra *60 minutos de huelga en el estudio* (2011) de Aggtelek. La obra es definida por los artistas como *una paradoja de los tiempos actuales. Trabajo duro, no trabajo*, en la que se dice omitir el propio trabajo mientras se realiza un "no trabajo" ante la cámara[47].

El arte de acción que se compone con acciones de este tipo es difícilmente accesible salvo que el artista las haga públicas con posterioridad. Así ocurrió con *Autorretrato de una hora* (2004), obra que Fernando Baena hizo pública en 2010 con ocasión de una exposición sobre el autorretrato. En las imágenes del vídeo-documento el autor aparece simplemente "estando" ante la cámara a la espera de que se termine la cinta de 60 minutos (como todo el mundo sabe, las cintas de vídeo duran más y la acción, contradiciendo el título, dura tanto como la cinta).

***"New Boredom. Workless Analysis" de Aggtelek, 2011.***
***(Archivo de los artistas).***

---

[46] Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos: "[…] si tengo que ir de aquí a yo qué sé, a Argüelles, digamos, al Corte Inglés de Argüelles, que nunca he ido. Entonces, yo sí me esfuerzo en una cosa, no voy nunca por el mismo camino. Es decir, bueno, Preciados, Gran Vía, Princesa. Bueno, puedo ir Carmen, Luna, Pez... Eso me ocupo en hacerlo. Evidentemente, no va a trascender ni quiero que trascienda, ni es esa la finalidad, pero para mi eso es un gesto íntimo, pero evidentemente realizado, ocurrido. Y se aprende mucho".

[47] http://www.aggtelek.net/?p=249, (fecha de última consulta 26-5-2012).

### b.4.1. Tradicionales

Hemos visto más arriba que, entre las acciones sociales, Weber distingue cuatro tipos: acción tradicional (costumbre), acción afectiva (emocional), acción racional con arreglo a valores y acción racional con arreglo a fines. Acciones tradicionales son, según su clasificación, aquellas conducidas por principios, normas, etc., propios de la rutina colectiva en las cuales el componente racional es prácticamente insignificante. La racionalidad subjetiva parece disuelta en el automatismo mecánico de la costumbre popular. Entre las acciones tradicionales podemos contar la mayoría de las acciones que realizamos inconscientemente durante nuestra vida. Ese piloto automático que suponen las acciones tradicionales, asumidas e incuestionadas es un bagaje que permite nuestra supervivencia (no sería posible vivir sopesando a cada momento la racionalidad de cada una de nuestras acciones o el modo en que afectan a nuestro ánimo) y autodefensa como individuos y como partícipes de una comunidad. Sin embargo, tiene sus contrapartidas: la actuación constante siguiendo las pautas tradicionales conduciría a un inmovilismo y un acatamiento de normas y jerarquías que menoscabarían la libertad humana y, a la larga, conducirían a la extinción por falta de evolución. Para propiciar tal evolución entrarían en juego las acciones afectivas y racionales.

Para hablar de acciones artísticas tradicionales tendríamos que hacerlo de aquellas aceptadas ampliamente por la comunidad en que tienen lugar, que serán más tradicionales según dependan en mayor medida de un oficio mecánico y en menor medida de la creatividad y del cuestionamiento sobre sus propios medios y fines. Y podríamos mencionar también, las que tienen que ver con las fiestas y tradiciones populares tales, como bailes, romerías, procesiones, peleas de gallos, fiestas del vino… Y aquellas como el circo o el deporte (en la tradición del arte que estudiamos está el mítico combate de boxeo de Arthur Cravan en Barcelona, que ha contado con múltiples homenajes como los de Carlos Llavata e Ignacio Galilea, que boxearon en un paso de cebra de la Gran Vía de Madrid, o el de Domingo Sánchez Blanco) y otras acciones tradiciones modernas que tienen que ver con el ocio.

El arte contextual se ha interesado, en ocasiones, por las formas de las acciones artísticas tradicionales. Podemos mencionar el desfile de perros organizado por Antonio de la Rosa en un cine X de Madrid, o a Alonso Gil, por ejemplo, que utilizó el esquema y apariencia de los desfiles de moda (la ropa estaba serigrafiada con motivos referentes a la liberación del Sáhara) para la realización de un desfile reivindicativo en Artifariti en 2008 y después durante la *Noche en Blanco* de 2009 o la *Documenta 13*. O al Lobby Feroz que utilizó una saeta interpretada por el cantaor flamenco Rafael Jiménez para reivindicar el Parque de la Cornisa de Madrid.

Otras veces no hay este componente político y simplemente se ponen en contacto dos mundos distantes, como en el caso de Sol Picó que en varias piezas se basa en el flamenco y en las tradiciones levantinas, o como podemos ver en la vídeo performance *J* (2007) de Arantxa Martínez en el que esta se va quitando el vestido regional de maña mientras baila un jota; o en la intervención urbana *Tuning & dolçaina* (2001) de Oscar Mora, que mezclaba dos costumbres populares valencianas, una contemporánea y otra tradicional: varios coches tuneados ofrecían música electrónica a gran volumen desde sus equipos de sonido, mientras desde un balcón del Palau de la Pineda un *dolçainer* interfería los sonidos electrónicos con fragmentos de música tradicional; o en la fusión que realiza el grupo Societat Doctor Alonso en su espectáculo *Ácido folclórico* (2011).

***"Technocharro" de Kaoru Katayama, 2005. (Archivo de la artista).***

También Kaoru Katayama estableció una conexión entre el folclore y el arte de acción en su performance *Technocharro*. La artista invitó a un

grupo salmantino de danza tradicional a bailar bajo el sonido de una sesión de música *techno* pinchada por dos *djs*. Esta obra es una secuela de su vídeo-acción de igual titulo realizada en 2004 en la que, vencida la resistencia inicial de los bailarines a unirse a un tipo de música tan diferente a la suya habitual, éstos acabaron por encontrar ritmos y pulsaciones familiares a los cuales adaptan sus pasos.

Desde la danza, Mónica Valenciano también aborda las raíces de la cultura española. En *Peso Gallo* (1994) la coreógrafa fusionaba la deformación del flamenco, la gestualidad de los deportes y la danza clásica y oriental con elementos tomados de la cultura popular y de lo cotidiano. En una cita que nos aporta Sánchez (2006e) dice la artista: *La tauromaquia [...] ha estado presente en mi desde siempre. Me fascina en todos los sentidos el diálogo que se establece y que es como una vida: el miedo, el conquistar terreno a la muerte, el entendimiento de ese lado oscuro de nosotros al cual no se debe resistir. [...] Y en el Flamenco, como en los movimientos del toreo, hay una idea de árbol que se retuerce de dolor para crecer, para ascender hacia lo alto. Estoy muy próxima a estas raíces y me alimento de ellas. Pero hay otras igualmente importantes como todo lo que vive por impulso y se mueve sin censura* [48].

Quizás la más importante de todas las acciones artísticas tradicionales españolas sea la fiesta de los toros, que tiene la particularidad de llevarse a cabo con animales. Las corridas, que no están consideradas dentro de los circuitos de arte de acción, reúnen muchos puntos exigibles para poder ser consideradas dentro del arte de acción: presencia del artista, trabajo con espacio y tiempo, carácter de no representación y no repetibilidad y una relación con el público particular e interactiva. Las únicas pegas que se le podrían poner son su estructura ritual fija y el carácter espectacular de las

[48] SÁNCHEZ, José Antonio, (2006e), *La nueva danza en Madrid*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 322 y 323.

corridas en plazas y tentaderos[49]. Pero tal espectacularidad no se da en el toreo de campo o en muchas de las variedades festivas en las que el toro es protagonista. Quizás su cualidad de acción tradicional, el hecho de tener circuito propio y lo visceral de su aceptación o rechazo sean los causantes de que la fiesta de los toros no sea considerada, por todos, como una de las Bellas Artes.

En relación con la fiesta de los toros es pertinente mencionar la que puede ser considerada como una acción dilatada en el tiempo, la *Escuela de Tauromaquia,* un proyecto colectivo que durante seis meses de 2010 realizó en La Tabacalera de Lavapiés diferentes actividades performativas. El mundo del toro y el toreo eran utilizados como interfaz simbólica para estudiar sus formas y valores en relación con la Educación, el Trabajo y el Medio Ambiente. El objetivo del la Escuela era *preguntarse qué significa ser torero-ser toro en el arte, en el mundo y en el mundo del arte, qué significa ser público, cómo nos situamos y cómo nos movemos en estas plazas, cómoidiamos con los grandes temas del mundo, cómo resol-vemos los que están a nuestro alcance, cómo asumimos las cornadas… y, por qué y para qué hacemos todo esto.*

***"Escuela de Tauromaquia", trabajo colectivo, 2010. (Archivo propio).***

[49] LEBEL, Jean-Jacques, (1966), *Le happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 76: "Las corridas de toros, por ejemplo, solo me interesan cuando hay transgresión de las prohibiciones y cruce de las fronteras socioculturales. Cuando el toro ya no respeta las reglas del juego: sale fuera de la arena consagrada, salta a las graderías, entre el público al que agrede psíquica y físicamente. O bien cuando ese público toma la iniciativa de invadir la arena y participa directamente en la acción, a despecho del peligro y de la ley".

*Pensar de manera artística y crítica los problemas del presente requiere una acción colaborativa que de alguna manera supere la gestión exacerbada del yo* [50].

### b.4.2. Afectivas

Definiremos la acción afectiva, un beso o una bofetada, por ejemplo, como aquella que es realizada con arreglo a actitudes afectivas, es decir a predisposiciones que tenemos a hacer algo, no solo fruto del estado de ánimo momentáneo sino también consecuencia del arraigo en nuestra personalidad de la decantación de anteriores estados de ánimo. Una acción artística afectiva sería aquella que no está conducida por las normas tradicionales o por los dictados de la razón sino que, originada en los sentimientos del artista, utiliza medios también sentimentales para su realización. En este sentido, en la performance *Compartiendo secretos* de Isabel León, realizada en el marco de *Acción!09Mad*, es una acción artística de tipo sentimental. Se dispuso un escenario propicio a la intimidad entre accionista y público participante que animara al diálogo y la confidencia. La utilización de sillones cómodos y de cascos aislaban a los accionistas participantes en cada momento del resto del público. La imagen que ese resto de público captaba era una conversación cómplice entre dos personas de la que solo podía oír risas, frases sueltas y respuestas de las cuales debía adivinar la pregunta.

***"Compartiendo secretos" de Isabel León, 2009. (Archivo propio).***

[50] http://escueladetauromaquia.wordpress.com/, (fecha de ultima consulta 2-6-2012).

### b.4.3. Racionales con arreglo a valores.

En el arte, y sobre todo en el arte de acción, es difícil diferenciar cuándo una obra, que desde luego es racional, responde a unos fines éticos de cuándo responde a fines estéticos. No obstante, mantendremos la separación que realiza Weber señalando que en los casos que ejemplifican estos apartados, su adscripción a uno u otro nos resulta dudosa en tanto que en ellos se mezclan normalmente ambos tipos de fines.

Ferrando (2009a) afirma que una actividad es ética cuando tiene su compensación en la misma manera de actuar. Dicha actividad está en estrecha relación con el conocimiento, que es subjetivo y se encuentra expuesto al azar, y con el saber que uno tiene sobre el tema propio de la actividad. Esta correlación debería ser auténtica, es decir, estar en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea hacer. Por eso, para afirmar que una actividad es ética, al conocimiento y al saber habrá que añadir la voluntad y el deseo de puesta en práctica de ese conocimiento y saber. Estos estarán marcados por la relación con el otro y, de algún modo, por la aceptación y reciprocidad del otro[51].

Es inevitable incluir en este apartado de las acciones racionales con arreglo a valores casi toda la obra de Isidoro Valcárcel Medina. Por ejemplo: en 1996, el Reina Sofía lo invitó a presentar un proyecto y el artista aceptó con una condición: para ejecutar su obra necesitaba los presupuestos reales -montajes, catálogos, transportes, seguros- de las últimas muestras realizadas en el museo madrileño. Este se negó a facilitar esa información, que el artista consideraba de dominio público. Así comenzó una particular deriva que llevó al artista hasta el Defensor del Pueblo -que le dio la razón- después de reclamar ante el Ministerio de Cultura y el Congreso de los Diputados. La exposición nunca se llevó a cabo. No era la primera vez que el artista chocaba con una institución. Cuando cierta fundación le propuso exponer, Valcárcel

[51] FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

Medina presentó un presupuesto (seis euros) que fue rechazado porque creaba un mal precedente no por ser caro, sino por ser barato.

En Anexos, podemos leer sobre el proceso racional de pensamiento que lleva a Valcárcel Medina desde el encargo a la realización de la obra *Este muro ha sido pintado por Valcárcel Medina con un pincel del número 8, entre los días 10 y 15 de septiembre de 2006* realizada en el MACBA*,* obra por la que el artista cobró 900 euros (lo que hubiera cobrado un pintor de brocha gorda por pintar aquel muro), y el debate con el autor sobre si esta obra es o no una acción.

### b.4.4. Racionales con arreglo a fines.

La mayoría de las acciones artísticas tienen fines artísticos aunque en algunas, como los casos de las campañas ciudadanas *Alameda viva* en Sevilla, *Rehabi(li)tar Lavapiés*[52] y *Érase una vez...Lavapiés* en Madrid o *Salvem el*

[52] *Rehabi(li)tar Lavapiés* tuvo lugar en Madrid entre los días 13, 14 y 15 de Noviembre de 1999 con un amplio programa de acciones políticas, performances, revista caminada, intervenciones. Texto de la convocatoria: "En el barrio de Lavapiés hay por estos tiempos un plan de rehabilitación en marcha que puede suponer la expulsión de buena parte de su actual población (podéis imaginaros de qué parte) y su recambio por una *población adecuada* (son los términos oficiales), gente joven con alto poder adquisitivo y población *tradicional*. Algunos movimientos sociales del barrio, agrupando a colectivos de vecin@s, inmigrantes, okupas, etc... llevan ya una temporada trabajando sobre este plan de rehabilitación para evitar que bajo la aséptica tapadera de la renovación urbanística se reproduzcan los mencionados y conocidos procesos de expulsión social y política. En esa dirección se ha trabajado ya sobre diversas cuestiones como las relativas a la ocupación, las casas en ruinas, etc... Ahora parece que sea interesante plantearnos la cuestión de las dotaciones sociales que el plan considera para el barrio. Es una cuestión crucial, en tanto que en ella se dirime qué tipo de población y qué tipo de política se está pensando para el barrio. En las paginas que siguen tenéis un mapa y una lista de los espacios destinados por el PGOU (Plan General de Ordenación Urbana) a servir como dotaciones, así como una lista, de los pocos, para los que el Ayto. de Madrid tiene prevista una utilización. Es importante intervenir ahora si no queremos que muchos de estos espacios se regalen a iniciativas privadas o privadísimas como universidades privadas (valgan las redundancias y repeticiones, inevitables al parecer, en estos tiempos) -así se ha intentado con la Fabrica de Tabacos en Embajadores, por ejemplo-. Es importante intervenir ahora si pensamos que los vecinos y vecinas del barrio así como los colectivos sociales, incluidos los colectivos de artistas, que lo habitan y lo traman tienen derecho a definir como ha de ser su espacio, su barrio".

*Cabanyal*[53] en Valencia, el arte sea, además, un medio puesto al servicio de reivindicaciones políticas o sociales concretas.

Otras veces la labor artística es puesta al servicio de acciones sociales como es el caso del proyecto *Dentro-Fuera* que encabezan Julio Jara y Tono Areán en la Fundación San Martín de Porres de Madrid dedicada a la atención, promoción y desarrollo de acciones en favor de la población carente de recursos económicos en general. *Dentro-Fuera* es una plataforma de colaboración entre artistas que están dentro del mundo del arte y artistas que están fuera de él. La performance *Epílogo* de Fernando Baena fue el acontecimiento final de un taller realizado en *Dentro-Fuera*[54]. Una de las labores que realiza la Fundación para conseguir fondos, tras la muerte de su propietario o inquilino, es limpiar casas y vaciarlas de los muebles y pertenencias que no quieren los herederos, o sea, hacer desaparecer los rastros de vida de una persona que acaba de fallecer. El taller, realizado en los meses

---

[53] VILAR Nelo, (2004), *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica, p. 210: "Las exposiciones *Portes obertes*, en el Cabañal, que se suelen considerar un paradigma del arte público o del compromiso artístico con sentido, también merecen una reflexión: se ha visto que el uso de los espacios del barrio y de las casas amenazadas por la prolongación de una avenida absurda y monstruosa para mostrar arte y propiciar el conocimiento y el diálogo con los vecinos, tiene sentido cuando se trata de arte actual; pero también cuando se trata de arte "histórico", como cuando se mostró la obra de Josep Renau (¡también hubiese sido interesante poder exhibir la pintura de Sorolla!). La implicación de los artistas es sin duda una buena estrategia, pero quizás también hubiera tenido sentido una muestra gastronómica (como las "coques y pastissos" en protestas organizadas en la huerta de València) o de patrimonio etnológico, tal como se ha hecho en otros sitios. Esto quiere decir que la mayor novedad se encuentra en la táctica utilizada, y que para el activismo el interés de la acción se encontraría en la forma que adopta la exposición más que en las obras exhibidas, que tienen así una función instrumental. O sea, que hay pocas aportaciones específicas a la lógica propia de los repertorios de acciones de los Nuevos Movimientos Sociales. Se ha de insistir en que la relatividad de la "aportación artística" no cuestiona en absoluto el interés y el sentido de un evento como el "Cabanyal Portes obertes", que tiene un valor por sí mismo, y que "instrumentalizar" el arte puede ser una buena herramienta que se ha de continuar utilizando."

[54] El equipo de trabajo de Epílogo (artistas, usuarios del albergue y trabajadores del mismo) estuvo compuesto por José Alberto de Blas, Emiliano González, Farid Elia, Jan Pakiel Narolski, Maite Fernández, Rafael Sánchez-Mateos, Anna Gimein, Carmen Cortés, Juan Manuel Hidalgo, José Antonio Martín, Julio Jara, Antonio Rodríguez, Tono Areán y Fernando Baena.

de enero y febrero de 2009, giró en torno a las fotos encontradas por uno de los miembros de la fundación al limpiar la casa de un difunto. Luego de haber pasado la familia por la vivienda, quedaron más de trescientas fotografías desperdigadas en el suelo. Ante semejante hallazgo, surgió la pregunta: ¿qué hacer con ellas? El trabajo del taller consistió en buscar una solución que resultó ser encerrar las fotos en un bloque de escayola pues no se quiso destruir las imágenes pero tampoco conservarlas. La finalidad de la obra en esta ocasión era más bien social, de ayuda a la integración, que propiamente artística, si bien acabó convirtiéndose en un dilema ético con respuesta artística.

***"Epílogo" de Fernando Baena, 2009. (Archivo propio).***

Uno de los artistas de acción que más ha trabajado en la famosa ecuación arte = vida es Nelo Vilar. A él mismo le gusta definirse como *"artista collidor"*, artista recolector, como otros podrían definirse artista pintor, por ser la recolección de frutas su principal trabajo alimenticio. En su obra más conocida, el *Manifiesto insumiso* (1994), proclamaba su insumisión al ejército como obra de arte. Finalmente, como leemos en el blog de Industrias Mikuerpo: *Dado el revuelo mediático provocado por esta cuestión, así como la situación insostenible que estaba creando el movimiento de insumisión, Nelo Vilar pasó a la reserva junto con numerosos insumisos, hurtándosele así la posibilidad de culminar su acción, que apuntaba a objetivos más amplios*[55]. Señalaremos también en este contexto la *Ley reguladora del*

[55] Website: http://mikuerpo.blogspot.com.es/, (fecha de última consulta 16-4-2012).

*ejercicio, disfrute y comercialización del arte* que Isidoro Valcárcel Medina presentó para su aprobación en el Congreso de los Diputados[56].

Otras veces el fin de la labor artística es autorreferencial. La autorreferencia es un fenómeno que ocurre en el lenguaje natural o formal consistente en una oración, fórmula, imagen o acción referente en forma directa a sí misma[57]. Es posible cuando existen dos niveles lógicos, un nivel y un meta-nivel. En arte es de lo más común. Son autorreferentes desde los autorretratos hasta cualquier obra de arte que hable sobre la propia disciplina artística o sobre el arte más bien que sobre asuntos externos a él. El arte moderno lo es en gran medida y de igual manera el arte de acción, aunque algunas acciones artísticas autorreferenciales tengan una finalidad externa a la propia acción. Entre estas podemos citar las múltiples acciones realizadas por Domingo Mestre con su número de DNI o la realizada en un taller de Juan Hidalgo titulada *El hombre y el nombre (y el número)* (1992) en la que, mientras en el escenario se presentaba otra acción, Mestre se arrastraba a intervalos por los pasillos del patio de butacas gritando su nombre y causando cierto revuelo entre el público que no podía verle.

Según Campal (2010), *en no pocos casos, el desencadenante de las propuestas accionistas se ciñe a la propia experiencia personal. El caso de Carlos Pina puede ser clarificador: "A partir de 1997, tras dos años de*

***Juegos de construcción personal" de Carlos Pina, 2001. (Archivo del artista).***

---

[56] VÁLCARCEL MEDINA, Isidoro, *Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*, http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar2.htm, (fecha de última consulta 14-5-2012).

[57] También puede entenderse como la referencia -en el sentido de cita- a una producción propia, con el fin de incrementar artificialmente la propia importancia. O séa, lo que alguien podría pensar que estamos haciendo con demasiada frecuencia en esta tesis y en este momento.

*medicación, empecé a co-leccionar cajas y pros-pectos de los diferentes fármacos, ansiolíticos, anti-depresivos e hipnóticos que me iban prescribiendo. Este material fue empleado pun-tualmente en mis obras hasta que se convirtió en la base exclusiva de mi trabajo".*

*Tal decisión enlazaría con la concepción de Nieves Correa de la performance como 'la vida que se ofrece como obra', y que, señala, 'antepone la experiencia activa de "el que hace' a la experiencia pasiva de 'el que mira'. Sin embargo, no se trata de una exposición laxa de un estado psicológico, sino el punto de partida [...]*[58].

Rubén Barroso trabaja sobre su propia identidad: *Soy un artista cuya obra gira en torno a mí mismo, en torno a la repetición constante de mi identidad. Yo soy lo único que tengo y esa es mi obra. Por ejemplo: una de mis acciones más repetidas es llegar y decir la hora, la fecha y el lugar de mi nacimiento, junto con mi nombre y apellidos. Una de mis acciones favoritas desde hace años es la de repetir esto, en acciones, panfletos, tarjetas postales, carteles, manifiestos... yo soy yo.* En la página web de *Acción!Mad10*, Barroso explica su performance *¿Por qué tuviste que tocar el piano con la cabeza?*: *...es una acción sonora [...] y deliberadamente autorreferencial, construida con retazos sónicos, visuales y fonéticos de mi vida recogidos desde comienzos a octubre de este año, 2010*[59].

***"¿Por qué tuviste que tocar el piano con la cabeza?" de Rubén Barroso, 2010. (Archivo propio).***

---

[58] CAMPAL, José Luís, (2010), *Posibilidades de la performance en España y Portugal*, en *10x10+1.acción! Performance en la Península Ibérica*, Bilbao, ed. Javier Seco y Yolanda Pérez Herreras, Colección L.U.P.I., p. 36.

[59] http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm, (fecha de última consulta 19/03/12).

Esta obra incluye autorreferencias tanto a sí mismo como al proceso de construcción de la propia performance, como también ocurre en *Una acción negativa* (2010) de Fernando Baena, otra obra que habla de su propio proceso, pero también de otras cosas a través de ello. Realizada en el *13º Encuentro Epipiderme* de Lisboa, la performance seguía una partitura estricta cuyo esquema de estrofa reproducía el de la canción *Grândola Vila Morena*, símbolo de la Revolución de los Claveles, y se iba autorrealizando hasta llegar al final previsto[60].

---

[60] El accionista está sentado en una silla tras una mesa en cuya superficie están desplegados los siguientes elementos: un jarrón conteniendo 25 claveles, una copa y una cerveza negra irlandesa. Tiene en las manos este papel. Dice y hace despacio y sin violencia. (De pie, abre la botella de cerveza y sirve su contenido en la copa.)

1 Dice: "Yo me habría levantado de la silla, habría recogido los claveles y os los habría entregado."
2 Dice: "Yo habría mojado mi barba con la espuma de la cerveza."
3 Dice: "Yo habría dicho: O povo é quem mais ordena."
4 Dice: "Yo habría bebido la cerveza a vuestra salud."

4 El accionista bebe cerveza y brinda levantando la jarra hacia los asistentes.
3 Se sube en la mesa y dice: "O povo é quem mais ordena".
2 El accionista baja de la mesa y, de pie, se moja la barba con la espuma de la cerveza.
1 El accionista recoge los claveles, los entrega a los asistentes y vuelve a sentarse.

5 Dice: "Yo habría dejado caer el jarrón contra el suelo."
6 Dice: "Yo habría dejado caer la copa contra el suelo."
1 Dice: "Yo me habría levantado de la silla, habría recogido los claveles y os los habría entregado."
2 Dice: "Yo habría mojado mi barba con la espuma de la cerveza."

2 Se sube a la mesa y dice: "Yo habría mojado mi barba con la espuma de la cerveza."
1 Dice: "Yo me habría levantado de la silla, habría recogido los claveles y os los habría entregado."
6 El accionista levanta la copa y la deja caer contra el suelo.
5 El accionista levanta el jarrón y lo deja caer contra el suelo.

7 Sentado, dice: "Yo habría roto este papel."
8 Dice: "Yo me habría ido."
9 Dice: "Antes, yo habría volcado la silla."
10 Dice: "Yo habría puesto la mesa patas arriba."

10 El accionista se levanta y pone la mesa patas arriba.
9 El accionista vuelca la silla.
7 El accionista rompe este papel.
8 El accionista se va.

***"Una acción negativa" de Fernando Baena, 2010. (Archivo del artista).***

Otro ejemplo de auto-rreferencialidad, cuyo impacto en el ulterior desarrollo de la *performance* en el Estado español es innegable, es *El ABC de la performance* (1995) de Jaime Vallaure, Rafael Lamata y Daniela Musicco. Para reflexionar en torno a este arte, sus códigos y lenguajes, los artistas repasan el abecedario desgranando con cada letra formas de hacer, recursos, posibilidades y dudas entorno al accionismo artístico. El trabajo es consciente del absurdo que en sí mismo constituye y lo refleja en los diálogos, comentarios y aclaraciones formulados por los dos protagonistas del mismo.

***"ABC de la performance" de Jaime Vallaure, Rafael Lamata y Daniela Mussico, 1995. (Archivo de los artistas).***

La obra *El arte de la performance: teoría y práctica,* que Esther Ferrer volvió a presentar para *Acción!09Mad* en Matadero Madrid, también es una *performance* que habla de la *performance*. Con el aspecto de una conferencia, dada en un idioma inventado en el que de vez en cuando podían entenderse algunas frases y palabras, la artista realizó un repaso paródico de los diferentes tipos históricos de acciones ejemplificados mediante miniacciones.

***"El arte de la performance: teoría y práctica" de Esther Ferrer, 2009. (Archivo propio).***

Ese sentido paródico y ridiculizador de la *performance* es evidente en la obra *A destajo, 500 performances en un día,* realizada por Domingo Sánchez Blanco con la colaboración de Fernando Castro Flórez en el Círculo de Bellas Artes de Madrid desde las 10 de la mañana a las 10 de la noche del 24 de Junio de 2004: *Tenía claro que lo principal era desmontar las dos tradiciones del performance: la que aspira a la santidad (flageladora, orientalizante, chamánica) y la que se entrega al culturismo (atlética, gimnástica, coreográfica). Los modelos de la pureza o de la sublimidad tenían que*

***"A destajo, 500 performances en un día"***
***de Domingo Sánchez Blanco y Fernando Castro Flórez, 2004. (Archivo de los artistas).***

*ser triturados por un "sarcasmo descomunal": nuestro propósito era hacer el mayor de los ridículos*[61].

En las artes escénicas también encontramos ejemplos de autorreferencia con respecto al género y a la propia obra. Así, en el espectáculo de Juan Domínguez *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2003): el artista se sienta ante una mesa y deposita sobre la misma folios con frases que se van superponiendo. Una cámara capta un primer plano de los folios y los proyecta en una pantalla. Esta pieza, predominantemente de texto, narra todo el proceso de creación de la pieza en sí: las residencias que se obtuvieron, las que se denegaron, cómo se percibió el dinero del Estado, las ideas que aparecieron y las que se desecharon, las vivencias que acompañaron el proceso, las dificultades… El espectador debe reconstruir el espectáculo con su imaginación.

***"Todos los buenos espías tienen mi edad" de Juan Domínguez, 2003. (Archivo del artista).***

[61] CASTRO FLÓREZ, Fernando, (2004), *La culpa no es mía*, en SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *A destajo, 500 performances en un día*, Murcia, Ad Hoc, 2004, p. 12.

### b.5. Lo performativo

El término 'performativo'[62], que viene del inglés *'to perform'*, realizar, fue introducido por John L. Austin en 1955 para designar a aquellos enunciados que no solo dicen algo, como los enunciados constatativos, sino que como el enunciado: "Yo te bautizo", realizan además exactamente lo que expresan siempre que los emita la persona o institución que la comunidad designa para ello. Los enunciados performativos serían autorreferenciales y constitutivos de realidad ya que crearían la realidad social que expresan. Más tarde, el propio Austin abandonó esta diferenciación al comprender que hablar es siempre actuar y que los enunciados performativos también pueden ser verdaderos o falsos[63]: justamente lo performativo es lo que desestabiliza la idea misma de los esquemas conceptuales basados en dicotomías como sujeto/objeto, significante/significado, rito/espectáculo o éxito/fracaso.

---

[62] AUSTIN, John L., (1982), *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, p. 6: "¿Cómo llamaremos a una oración o a una expresión de este tipo? Propongo denominarla *oración realizativa* o expresión realizativa o, para abreviar, 'un realizativo'. La palabra 'realizativo' será usada en muchas formas y construcciones conectadas entre sí, tal como ocurre con el término 'imperativo'. Deriva, por supuesto, de 'realizar', que es el verbo usual que se antepone al sustantivo 'acción'. Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo". (Aunque la expresión que se ha generalizado es "oración performativa", la traducción que aparece en el libro en español es "oración realizativa").

[63] Es interesente comparar la definición de Austin con la idea que sobre la palabra sacramental tiene el teólogo de la liberación Leonardo Boff: "Una de las cosas que Boff siempre ha defendido, y que siempre me ha parecido sugestiva y creativa, es que todas las palabras, pronunciadas con deseo de decir la verdad, son tan sacramentales como las de los sacramentos oficiales de la Iglesia. La teología católica defiende que las palabras de los sacramentos del bautismo, penitencia, eucaristía etc. son sacramentales porque realizan lo que dicen. Y que ello se da por la fuerza que les imprime el sacramento. Boff defiende, y con él tantos teólogos, que toda palabra "verdadera", pronunciada con sinceridad, es sacramental porque también realiza lo que expresa. Jesús decía a los suyos que si tuvieran fe y dijesen a una montaña que viniera, ella se movería. Es sacramental todo lo verdadero. Cuando digo de verdad a una persona que la amo o que la perdono, esa persona siente realmente mi amor en ella y mi perdón". En ARIAS, Juan, (2013), *Así Ratzinger condenó a Boff al silencio*, http://blogs.elpais.com/vientos-de-brasil/2013/02/as%C3%AD-ratzinger-condenó-a-boff-al-silencio.html, (fecha de última consulta 17-3-2013).

En el campo de los estudios de cultura visual, se tiende a superar el enfoque sociológico, hacia un contenido mucho más político, entendiendo la imposibilidad de definir fronteras entre lo público y lo privado, entre el arte y la vida, entre la razón y el deseo (o espíritu), etc. y otorgando una importancia fundamental a la capacidad de "agencia" de todo ese mundo de acciones.

Butler (1977) piensa la noción de "agencia"[64] en relación con el lenguaje y con la performatividad. Esta noción se opone a la de libertad soberana y a la de autonomía, comienza allí donde termina la soberanía (en el lenguaje, y se corresponde con una acción que desborda la denotación adquirida en la ritualización de las palabras). Mediante *una intervención comprometida en un proceso interminable de repetición y de citación*[65], el lenguaje acaba genarando identidad, y ese es su significado más importante. Para esta autora, los actos corporales (performativos) no sirven de expresión a una identidad estable y preconcebida. Cada cual genera su propio cuerpo, en tanto que marcado cultural e históricamente. Aquel que actúa (aunque no es un sujeto soberano), actúa precisamente en la medida en que existe desde el principio dentro de un campo lingüístico de restricciones que son al mismo tiempo posibilidades, pues en los actos performativos, y con ellos, la sociedad ejerce presión sobre el individuo pero, a la vez, estos actos posibilitan que el individuo se construya a sí mismo aunque sea al margen de las ideas dominantes y pagando el precio de las correspondientes sanciones sociales. Butler compara el proceso de constitución de la identidad con la escenificación de un texto dado de antemano cuyos actores pueden interpretar

---

[64] BUTLER, Judith, (1997), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, p. 24: Se piensa el lenguaje "sobre todo como agencia -un acto con consecuencias-", un acto prolongado, una representación con efectos que trata de un tipo de definición. El lenguaje es, después de todo, "pensado", es decir, postulado o constituido en tanto que "agencia". Pero es posible pensar el lenguaje precisamente porque es "agencia"; una sustitución figurada hace posible que podamos pensar la agencia del lenguaje. Puesto que esta formulación se da en el lenguaje, la "agencia" del lenguaje es no sólo el objeto de la formulación, sino su misma acción. Ambas, la formulación y la sustitución figurada, ejemplifican lo que es la agencia.

[65] BUTLER, Judith, (1997), op.cit, p. 72.

cada vez de un modo nuevo y distinto. En este sentido, las condiciones de corporeización pueden ser tomadas como condiciones de realización estética.

Jon McKenzie, citado por Vidiella (2010), señaló tres paradigmas de investigación desde los que constituir una teoría general de la performance:

> *1- Performance Management: la performance organizativa, de gestión y dirección de multinacionales, cargos de administración y gestión de empresa.*
>
> *2- Thecho-Performance: estudia la operatividad de los dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana -el testing- las telecomunicaciones y el desarrollo de la tecnología militar y gubernamental.*
>
> *3- Estudios de Performance: analiza la performance cultural -rituales, prácticas sociales, artísticas y actos performativos- que configuran nuestra identidad en relación a una serie de regulaciones corporales.*

La autora comenta que *McKenzie encuentra similitudes en sus respectivos sistemas de operatividad regidos según términos de eficacia, eficiencia y efectividad. […] Y en el caso que nos ocupa […] eficacia en términos de justicia social y política, además de eficacia en la ejecución artística de la performance y en la transformación de la audiencia. Y es que el paradigma cultural ha vivido en una fantasía de transgresión permanente respecto a los otros dos sistemas, más regulados por relaciones institucionales y económicas. […] Y esta omisión ha sido importante por parte de una generación de teóricos y artistas que quizás hayan sido demasiado optimistas a la hora de teorizar exclusivamente la parte resistente y subversiva de la performance*[66].

Para analizar la relación entre el acto performativo tal y como lo entienden estos autores y una performance real, Fischer-Lichte (2011) recurre al

---

[66] VIDIELLA, Judit, (2010) *Escenarios y acciones para una teoría de la performance*, Zehar, n.º 65, pp. 109 y ss.

ejemplo de *Lips of Thomas*[67] de Marina Abramovic encontrando que esta no solo representa posibilidades vigentes en el momento histórico de su performance, que sus actos performativos, cuando recrearon los modelos históricos, tampoco lo hicieron mediante la mera repetición sino que los modificaron voluntaria y decisivamente, y que, además, ocurrieron una sola vez. La autora concluye que es necesario modificar la teoría de Butler pues estamos ante *re-enactements* estéticos y en cierta medida diferidos[68].

Prieto (2002) diferencia performance de acto performativo. Afirma que el campo de la performance es cualquier tipo de actividad humana y que no interesa el estudio del objeto como objeto sino su comportamiento: ... *absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. [...] ¿Cuál es el campo de estudio del performance? R. Schechner dice que cambia constantemente, pero que en general abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito, el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana como lo son eventos sociales, la actuación de roles de clase, género, los medios masivos y el internet. Es factible incluir el estudio de objetos en su aspecto performativo: juguetes (Weisz), maniquíes de aparador, instrumentos de tortura, armas de guerra, alimentos, la lista es interminable. Si bien no todo lo que nos rodea es performance (o teatro), un fenómeno cualquiera puede ser estudiado "como" performance, o en sus aspectos de teatralidad y performatividad. No interesa aquí la "lectura" o el estudio de un objeto en sí, sino de su "comportamiento" [...] Una ópera es un performance, una declaración de Fox ("Voy a solucionar lo de Chiapas en 15 min.") es un acto performativo*[69].

---

[67] http://www.youtube.com/watch?v=WM1jlv3bOdk, (fecha de última consulta 15-11-2012).

[68] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 47 a 60.

[69] PRIETO, Antonio, (2002), *En torno a los estudios del performance, teatralidad y más*, (fecha de última consulta 20-6-2012). http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html.

## c. Los límites del arte de acción

En su primera acepción, el *Diccionario de la lengua española* define el término 'límite' como línea real o imaginaria, frontera que separa dos cosas[70]. Sin embargo, tal línea solo puede ser imaginaria. La realidad de esa línea es un concepto avalado por la costumbre y la percepción a simple vista, pero que ya no nos es posible sostener sobre bases actuales de la ciencia cuántica o la matemática fractal.

Bachelard (1974) nos dice: *En una conferencia donde Jean Hyppolite ha estudiado la sutil estructura de la denegación, bien diferente de la simple estructura de la negación, ha podido justamente hablar de un "primer mito de lo de fuera y lo de dentro". Hyppolite añade: "Ustedes sienten que alcance tiene ese mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro: es la de la alienación que se funda sobre esos dos términos: Lo que se traduce en su oposición formal se convierte más allá en elienación de hostilidad entre ambos". Y así, la simple oposición geométrica se tiñe de agresividad. [...] Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del 'aquí' y del 'allá'. Se da a esos pobres adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mál vigilados. Muchos metafísicos exigirían una cartografía. Pero en filosofía todas las facilidades se pagan y el saber filosófico se inicia mal a partir de experiencias esquematizadas*[71].

Explicando la topología del límite entre el mundo y lo hermético, y en oposición a Hegel, que en su *Ciencia de la Lógica* constituye el límite como la unión de algo y su negación, Trías (1999) afirma que se hacen necesarios dos términos afirmativos y que *todo límite es, de hecho, un doble límite que deja dentro, entre los términos relativos que pone en conexión, un espacio propio [...] Éste es un lugar propio de naturaleza afirmativa, como lo atestigua el término limes en el uso que llegó a tener en el vocabulario*

---

[70] *Diccionario de la lengua española,* (2005), Espasa-Calpe.

[71] BACHELARD, Gastón, (1974), *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 250 y 251.

*romano (referido a una franja de terreno habitada y colonizada por los limitanei, o los habitantes del limes)"* [72].

En lugar de comenzar desde posturas esencialistas ya no muy válidas para el periodo estudiado, partiremos de la representación de un esquema que se podría denominar "de manchas difusas" en el cual la situación de mayor centralidad, intensidad, concentración o saturación estaría ocupada por las obras concretas que más de cerca siguieran las convenciones sobre el género. Los lugares más periféricos y de aspecto progresivamente más diluido estarían poblados por las obras de dudosa adscripción. Si dos ámbitos convencionales se superpusieran en alguna parte se crearía una zona compartida. Esta zona de aspecto doblemente difuso, por su alejamiento de la convención y por la mezcla, sería un *limes*, un territorio habitado por aquellas obras mestizas de las que nos ocuparemos.

Cuando una cultura atraviesa grandes cambios de conciencia como sucedió en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, momento en que surge el actual arte de acción, los límites entre las cosas parecen desgastados, las fronteras se desbordan y los contenidos fluyen los unos dentro de los otros y alrededor de ellos[73].

---

[72] TRÍAS, Eugenio, (1999), *La razón fronteriza*, Barcelona, Ed. Destino, pp. 48 a 50.

[73] McEVILLEY, Thomas, (2002), *Arte en la oscuridad*, en: PARFREY, Adam, *Cultura del Apocalipsis*, ed. Valdemar, pp. 105 a 109: "El desarrollo de los términos conceptual y *performance* cambió las reglas del arte hasta que resultó virtualmente irreconocible para aquellos que habían pensado que les pertenecía [...] Una de las condiciones necesarias para actividades de este tipo es el deseo de manipular categorías lingüísticas a voluntad. Este deseo surge de un punto de vista nominalista sobre el lenguaje que sostiene que la palabra carece de las esencias ontológicas fija que son los significados [...] Los cambios en la orientación cultural pueden ser forzados mediante el control que el lenguaje ejerce sobre el afecto y la actitud. En el caso más extremo, se puede declarar universal una cierta categoría, coextensiva a la experiencia, con sus límites disueltos hasta que su contenido se confunde con la conciencia misma. Esta universalización de una sola categoría ha tenido lugar en diferentes ocasiones en los terrenos de la religión, de la filosofía y, en nuestra época, el arte [...] Una segunda condición necesaria es una cultura que atraviese cambios en la conciencia tan rápidamente que, como el héroe trágico de Sófocles justo antes de la caída, se sienta mareada por las perspectivas de nuevos logros apenas descriptibles en los términos conocidos. En semejantes momentos los límites de las cosas parecen desgastados; los contenidos fluyen los unos hacia dentro de los otros y alrededor de

## c.1. Los límites internos

El propósito principal de nuestra tesis no es tanto discutir sobre la mejor clasificación de los géneros dentro del arte de acción, como el de realizar una exposición y clasificación de las diferentes características formales que podemos encontrar en el arte de acción español de los últimos años atendiendo a su derivación de los conceptos generales de acción y de arte de acción. La apelación a los géneros, más o menos establecidos, es meramente instrumental y su fin es extraer dichas características que en ellos se hallan diseminadas y en contradicción.

La realidad es que, como afirma Joël Hubaut (1996), la *performace* (y esto nosotros lo extendemos a todo el arte de acción) se ha establecido, casi con convenciones, y ha devenido una especie de sistema. Hay una rutina de la *performance* porque hay dominios muy específicos que se han convertido en sistemas de la apariencia como la pintura y la escultura. *La performance misma se ha dejado atrapar por unos elementos que son catalogables*[74]. Al contrario, Lebel (2004) comenta que *se ha dicho bastante acertadamente que el happening era un 'art form', una forma de arte en el mismo sentido que la pintura, la escultura o el vídeo son art forms'. […] el happening también es un rizoma, es decir, un movimiento rizomático, y en esto es ilimitado, no tiene restricciones espaciotemporales, es absolutamente irreductible a cualquier forma institucional censurada de exposición*[75]. Y en ese mismo sentido se manifiesta Goldberg (1979): *Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta*

---

ellos de forma vertiginosa. En un reino que, como el arte de hace unos veinticinco años, siente que las fronteras que ha heredado son anticuadas e ineficaces, se puede producir un repentino desbordamiento en todas las direcciones [...] El procedimiento puramente lingüístico de cambiar por la fuerza los límites del uso de las palabras no crea una realidad completamente nueva, pero cambia la orientación de la existente.

[74] HUBAUT, Joël, (1996), *Entrevista con Joël Hubaut*, Fuera de Banda, n.º 3, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre, pp. 5 y 6.

[75] LEBEL, Jean-Jacques, (2004), *El happening*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte Acción 1*, Valencia, IVAM, 2004, p. 93.

*negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. […] De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución*[76].

Diane Taylor, en *Hacia una definición de la performance*, nos habla de la *performance* en general como un fenómeno a la vez "real" y "construido" que, para ser estudiado, es definido y separado de otros que le rodean. Para la autora, decir de algunas acciones con principio y fin que son performances no es más que una afirmación ontológica pero *las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología*. La autora la separa del teatro, del espectáculo, de la acción y de la representación, siendo la *performance* inclusiva de los anteriores pero, por otro lado, siendo desbordada por lo teatral dado el artificio de este y su dimensión consciente subrayada por la mecánica del espectáculo, que la *performance* no necesariamente implica. Concluye que sustituir el término *performance* por el de teatro o espectáculo hace que se pierda el sentido de la intervención directa y activa: *Difiere de 'espectáculo' en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo. 'Espectáculo', coincido con Guy Debord, no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes.* También defiende la utilización del término *performance* ante otras palabras como 'acción' y 'representación'[77].

---

[76] GOLDBERG, Roselee (1979), *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996, p. 9.

[77] TAYLOR, Diane, *Hacia una definición de la performance*, (fecha de última consulta 12/03/12), http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE /Taylor.html: "Palabras tales como *acción* y *representación* dan lugar a la acción individual y a la intervención. *Acción* puede ser definida como *acto*, un *happening* vanguardista, un *arte-acción*, una *concentración* o una *intervención* política. *Acción* concita las dimensiones estéticas y políticas de *actuar*, en el sentido de intervenir. Pero es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas -por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género y pertenencia étnica. *Acción* aparece como más directa e intencional, y de esa manera

Barbancho (2007), siguiendo de cerca a Taylor, también defiende la *performance* como un fenómeno a la vez "real" y "construido": *En una performance puede existir gran parte de "puesta en escena" pero esta no es irreal ni de impostura en contraposición a otras "puestas en escena" como discursos políticos, reuniones de accionistas, realitys* (sic)...[78]. El autor afirma que se ha producido una performatización de la sociedad, de manera que hay que tener buen cuidado en distinguir *performance* de acto performatizado: el *performer* no hace teatro, no presta su cuerpo al papel de otro.

Para Valcárcel Medina, *es mejor no hablar de arte de acción. Porque todo arte es acción. No digamos arte de acción. Uno no puede hacer arte si no hace una acción, y más en mi forma de concebir, en la que el arte es esencialmente acción, no es producto, es más acción. Entonces no demos la vueltecita así a las cosas porque no es eso. El arte es una acción antes que nada, mejor dicho, lo que importa del arte es su parte activa, es el pintar lo que implica arte, no el resultado, aunque el resultado sea, efectivamente. Ahí hay que llevar cuidado. El arte tiene los mismos elementos de acción que cualquier otra cosa, es decir, el abrir la puerta es una acción también; sin abrir la puerta no pasas, ahí está la cuestión. Y me molesta mucho del arte de acción esta tergiversación que se ha dado*[79].

Es generalmente aceptado, aunque muy discutible, que el arte de acción, como *"art form"*, se opone a otras artes, como la pintura o la escultura, que son artes plásticas, en que ya no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra artística. Lo distinguiría de las artes escénicas que,

---

menos implicada social y políticamente que *perform* que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente construidos en el mismo momento, aún cuando estemos involucrados en una definida *acción* anti-militar. Representación, aún con su verbo *representar*, evoca nociones de mímesis, de un quiebre entre lo *real* y su *representación*, que *performance* y *performar* han complicado productivamente...".

[78] BARBANCHO, Juan Ramón (2007), *Reflexiones sobre lo performativo*, en BARROSO, Rubén, (2010), *Casos de estudio*, Sevilla, pp. 92 y 93.

[79] *Isidoro Valcárcel Medina* (Entrevista), 2010, Efímera, n.º 1, pp. 62 y 63.

como el teatro o la danza clásica, incluyen la presencia y la acción, en que, en su caso, la acción se presenta, no se representa. De las artes literarias su dimensión física y matérica. Cabría destacar también entre sus características su voluntad anti-espectacular, la atención a todos los sentidos, lo que incide en el carácter híbrido de sus formas, y la naturaleza efímera de muchas de sus creaciones. A lo largo de este capítulo veremos la volatilidad de las características y límites de los diferentes "subgéneros".

González (1989) recoge varias definiciones de *happening*: *Una situación repentina sin argumentos* (Marshall McLuhan); *Una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en compartimentos* (Michael Kirby); *El Happening es ante todo un medio de expresión plástica. Al colocar físicamente a la pintura en (y no, a la manera de Pollock, por encima de) su verdadero contexto subconsciente; el happening efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento… es un arte plástico, pero su naturaleza no es exclusivamente "pictórica"; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, socialdramática, musical, política, erótica, psicoquímica* (Jean-Jacques Lebel)[80].

Encontramos opiniones diferentes sobre su carácter más o menos espontáneo u organizado, pero podemos resumir que el *happening* es una vivencia que resalta la estrecha relación existente entre el arte y la vida y que su forma es abierta y fluida, sin comienzo, ni medio, ni fin estructurados. Estas definiciones nos muestran su carácter de acontecimiento artístico alógico derivado del subconsciente y de composición formal híbrida.

En palabras de Aznar (2000), *una acción es un pastiche en el que se combina un ambiente como encuadre artístico y una representación teatral, pero lo cierto es que en ella el estatuto tradicional de "obra de arte" se desmorona y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador*

---

[80] GONZÁLEZ, Antonio Manuel, (1989), *Las claves del arte. Últimas tendencias*, Barcelona, Ariel, p. 35.

*que al de creador*[81]. Sin embargo Para Higgins (2004), el *happening* no era tal pastiche sino *una fusión conceptual de teatro, o por lo menos de texto, de artes plásticas y de arte sonoro, un intermedia (intermedium) en tres dimensiones. […] A menudo también se confundía con el término "mixed media" (medios mezclados), que entiendo que designa cualquier trabajo en el que haya presencia de elementos musicales y textuales, pero en el que cada uno sabe qué elemento es el musical y cuál el textual. […] Los elementos mantienen su identidad y no se fusionan. En cierto modo, especialmente en el mundo académico, "intermedia" también acentuó la presencia de la alta tecnología, en particular del vídeo*[82].

Para Alan Kaprow, que utiliza el término '*performance*' en su acepción inglesa más amplia, *...no existe una filiación entre el happening y la performance, como tampoco entre entorno e instalación [...] la performance es una situación teatral, puesto que hay un artista, por lo tanto, digamos, un actor, y tenemos un público*[83]. Con el *happening* se busca producir una obra de arte que no se focalice en objetos[84] sino en el evento a organizar y la participación espontánea de los espectadores dentro de un marco o situación dada, para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva.

También Ferrando (2007a) sitúa la gran diferencia entre *happening* y *performance* en la forma de participación del público: en la *performance* no se le pide que participe físicamente y se establece una distancia que ayuda a una reflexión individualizada sobre lo observado, a un enfrentamiento con su

---

[81] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., pp. 7 y 8.

[82] HIGGINS, Dick, (2004), *Fluxus e intermedia*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM, 2004, p. 115.

[83] KAPROW, Allan, citado por DONGUY, Jacques, (2004), *Arte corporal*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM, 2004, p. 165.

[84] AZNAR, Sagrario, (2000), op.cit, p. 7: "Después de mayo del 68 […] el objeto de arte empezó a ser considerado como algo completamente superfluo, como algo que en el fondo era un simple instrumento para el mercado […] las acciones […] no dejaban huellas (o al menos eso creían) y, por lo tanto, no podían ser compradas o vendidas."

propia manera de ver. *Porque la performance, contrariando al happening, es en sí misma un regreso al espacio interior, es un intento de desvelar lo que no ha sido manifestado en la superficie, a fin de mostrar lo no visible, lo irracional, el hueco de lo oculto [...] En esencia la performance es un acto único realizado en un entorno de cuyas características se ha apropiado y al que los bordes de un tiempo irrepetible, abrazan. Su sentido deberá ser extraído por el receptor en base a la reunificación de los elementos expuestos*[85].

Glusberg (1986) señala las diferencias entre *happening* y *performance* en estos cuatro puntos opuestos: a) frente a la desestructuración, la reestructuración; b) frente a la especularidad, la ausencia de especularidad (u opacidad); c) frente a la masividad, la ausencia de masividad (o bien multiplicidad frente a unidad); y d) frente a la confusión (o caos), la discriminación[86].

---

[85] FERRANDO, Bartolomé, (2007a), *La performance como lenguaje*, (fecha de última consulta 19/3/12), http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html.

[86] GLUSBERG, Jorge, (1986), op. cit.: "La desestructuración a la que nos referimos es, sin duda, la de una historia, la de un ritual. Diríamos que el rechazo del happening es constitutivo de la reestructuración: fundamentalmente, la reedición de una historia soterrada, oriunda (de un arte milenario, de un arte de máscaras, de un arte de signos). De ahí el hecho de que la performance no plantea un espectáculo especular. Las experiencias del happening creaban ex profeso lo caótico, para la inmersión plena del espectador, el fenómeno de la especularidad y de la relación imaginaria suscitada en el espectador. Esa exaltación se opone a la performance y a todo lo que ella contiene de vital, sin escándalos ni histerias: en el caso de la performance, lo especular deviene en una opacidad artística sin precedentes. El público es enfrentado, a menudo con una insoportable realidad de amputaciones y miserias, de dolor y abyección. Los espectadores del happening, (a fines de la década del 50 y comienzos de la del 60) se reencontraban a cada paso, acosados y asediados. El acoso y el asedio son los signos contrarios del ritual y de la performance en general. Esta discriminación es de suma importancia pues pone de manifiesto el espíritu y la vocación secreta y litúrgica de los performers respecto de los protagonistas del happening. Y así llegamos a la última de las oposiciones mencionadas que alude inequívocamente a los orígenes mágico-míticos del universo. A partir del caos se hizo el orden: y Dios, en su sabiduría separó las cosas y entidades de distinta naturaleza. Este es el sentido del orden frente al caos en la performance: un sentido de re-creación.
La repetición ceremonial, si tiene un simbolismo mítico-mágico, no puede ser otro que el de perpetuar un cierto estado de orden frente-a la amenaza del caos bíblico

## c.2. Los límites con las artes plásticas

Según Puelles (2011), *debemos a Paul Valéry (heredero en este punto de Nietzsche) la rehabilitación para el siglo XX del concepto de "poiesis" con el que significa más "la acción que la cosa hecha". Las producciones artísticas son, doblemente, obra "hechas" y obras que "hacen". [...] Y lo que se impone es preguntarnos por las intenciones de facticidad (o performativas) de lo artístico*[87].

Para Kaprow, la forma de pintar de Jackson Pollock, de la que privilegiaba su cualidad como acto, rompía con todas las tradiciones de trabajo de los pintores. Y desde ahí deducía que el arte se dirigía a una mayor involucración con el ritual y la vida. Sontag (1961), tras describir la forma de los happenings en sus comienzos, concluye que *es posible discernir una unidad esencial de forma y sacar determinadas conclusiones acerca de la pertinencia de los happenings respecto de las artes de la pintura y el teatro*[88].

***"Plasma" de Ignacio Galilea, 2008. (Archivo del artista).***

(Apocalipsis) o el caos energético. Confusión y orden son, entonces, elementos polares lo cual daría coherencia a la modalidad de Física teórica actual".

[87] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 101.

[88] SONTAG, Susan, (1961), op. cit., p. 291.

Que *happenings* y *performances* tienen como uno de sus puntos de origen las artes plásticas es todavía apreciable en el uso que se hace en muchos de ellos de las técnicas y materiales artísticos. Dicha utilización, en sus orígenes, podía tener una explicación en la inmediatez temporal de las fuentes que no había permitido aún deshacerse de procedimientos que representaban solo uno de las muchas posibilidades de actuación que se estaban abriendo. No obstante hoy se sigue recurriendo a los materiales artísticos tradicionales como los pigmentos, pinturas, barro, etc. Así ocurre en, por poner un ejemplo entre muchos casos, la acción *Plasma* de Ignacio Galilea realizada en 2008 en la que, en una especie de *potlach,* el artista esparcía pintura con una fregona sobre una serie de cuadros propios con la intención de *dar una idea de metamorfosis, de purificación hacia un estado más auténtico del ser humano*[89].

### c.2.1. El grado de construcción

Salvo que se trate de acciones totalmente espontáneas, todas las acciones tienen una mayor o menor componente de diseño, de preparación previa a la acción misma. La *performance*, en particular, cuenta con la necesidad de partitura o guión entre las características principales que la definen. Se podría, por este motivo, aproximar a otras artes escénicas y al concepto de representación, en la medida en que el hecho de estar meticulosamente preparada puede permitir su repetición en otro momento y circunstancias. Sobre su acción *Desnudo contra la violencia*, Andrés Pereiro (1999)[90] nos dice: *Integré intencionadamente el espacio jardín como escenario, incluso una instalación de un artista que había en el jardín. Formalmente el trabajo está bien estructurado. Por dónde salir, por donde entrar. Cómo, cuándo, qué y a quién mirar. También está estructurado el ritmo. Cuándo acelerar, cuándo ralentizar. En general se trata de ir tendiéndole una trampa al*

[89] GALILEA, Ignacio, http://www.ignaciogalileaperformance.blogspot.com.es/, (fecha de última consulta 13-6-2012).

[90] PEREIRO, Andrés, http://www.pereiro.org/, (fecha de última consulta 13-6-2012).

*espectador para que vaya entrando en la historia, simplemente para que la comunicación se dé al cien por cien y no se escape la energía en sitios falsos, donde nadie la capte. Creo que el arte de la performance está ligada a las artes escénicas. En el sen-tido de que alguien hace y alguien mira. Con ello no quiero decir que sea un es-pectáculo, simplemente que hay una ligazón de esta con las artes de la represen-tación*[91].

***"Desnudo contra la violencia" de Andrés Pereiro, 1999. (Archivo del artista).***

En casos extremos de preparación de la acción podemos ver contaminaciones provenientes de la disciplina del diseño en la estilización de los objetos utilizados. Así son objeto de diseño, además, la ilumina-ción, el sonido, los movimientos necesa-rios, el ritmo, el ti-empo que dura la acción, el espacio donde se desarrolla,

***Eduardo Hurtado, 2010. (Archivo del artista).***

[91] PEREIRO, Andrés, (1999), *Desnudo contra la violencia*, en *Acciones*, Madrid, Cruce, p. 69.

el estado físico del accionista, la colocación del público…, con una meticulosidad que busca frecuentemente los mismos resultados que cualquier diseño utilitario: funcionalidad, economía, elegancia, etc. Así ocurría con todos los objetos que utilizó Eduardo Hurtado en su acción realizada en Off Limits en 2010. El artista se refería a su acción a realizar en el festival *Acción!Mad* como basada en una partitura que se puede releer cambiando el ritmo, el tempo de acción o modificando las condiciones de partida[92].

A la manera de los *objets trouvés* de Marcel Duchamp, en los que el mero señalamiento del artista convertía un objeto cotidiano en un objeto artístico, acciones sin intención artística pueden ser designadas posteriormente como obra de arte. Así Nel Amaro (2006), en una conferencia-taller, nombra algunas: *Tengo docenas y docenas de ejemplos recopilados día a día, pero me limitaré a cuatro recogidos de los medios de comunicación en los últimos días del mes de setiembre del presente año. Los cuatro son muy ilustrativos. El público en la gaditana playa de Caños de Meca aplaudiendo la caída del sol, como si fuera el final de una gran función teatral. Ese hombre japonés que se planta en las esquinas de Tokio con un cartel que reza "te escucho". Pablo Wendel es un estudiante alemán de 26 años de edad que un día de setiembre de 2006 consiguió el sueño de su vida, alistarse al ejército de soldados de terracota que guarda la tumba del primer emperador chino*…[93].

Otras veces las acciones pueden ser pensadas para permanecer en estado de partitura o boceto, como las que contiene el libro *Proyectos* (1994) de José

---

[92] HURTADO, Eduardo, (2010), (fecha de última consulta 12/03/12), http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm: "La performance que se llevará a cabo dentro del festival Acción!Mad10 ha sido diseñada específicamente. Está basada en una partitura que se puede releer cambiando el ritmo, el tempo de acción o modificando las condiciones de partida. Pero siempre para la definición de un *tema* que se repite. El *tema* está definido por la ingestión de una cierta cantidad de alcohol y sus efectos al disparar, con un arco, una flecha contra la pared del espacio en el que se realiza la acción".

[93] AMARO, Nel, (2006), *El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas*, Bilbao, Bidebarrieta Kulturgunea, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE /el_arte.htm.

Luís Brea, las de *Escultoarquitecturas* (1995) de Enrique M. Mercado, las del libro *Teoría y práctica de la Acción* editado en 1996 por Nieves Correa o las de la revista *experimenta* de 2006 editada por Yolanda Pérez Herreras. En estos casos el artista no considera que estos bocetos sean un paso previo a la realización de la acción, sino que los dibujos, fotos, etc. que dan forma al boceto son un fin en sí mismo, son la plasmación de su idea de la acción.

***"Cuatro acciones patéticas" de Jaime Aledo, 1996. (Archivo del artista).***

Jaime Aledo nos explica el proceso creativo de sus acciones en boceto, que pueden ser realizadas o no, quedar en papel o ser narradas: *Al pensar en estas performances "actuales", poco más más de diez, compruebo que todas siguen un proceso similar: en primer lugar surge la idea como una chispa-*

*que es una respuesta a una situación vital […] después la hago en privado y la documento con fotos que, acompañadas de breves textos, pueden servir de partituras; por fin son dibujadas en papeles grandes, aunque algunas se hayan quedado en foto-performances hechas en estudio. Además, pero no necesariamente, se pueden realizar delante de público en cualquier momento de ese proceso o, incluso, simplemente narrar verbalmente. En esa peculiaridad de convertir un proceso en un objeto que lleva a que la ejecución física de la acción no sea imprescindible, que se pueda hacer o no, veo en primer lugar el punto de vista del pintor que maneja mal el tiempo -si una acción se resuelve en un dibujo o en una foto no dista mucho de un cuadro tradicional- y, por otro lado, la necesidad de crear objetos que como lenguaje representen una representación me parece relacionada con el alivio de la ansiedad, también muy de pintor, que puede producir la desaparición de lo que ocurre en el tiempo una sola vez. En este sentido se han resuelto como puro dibujo "Cuatro acciones patéticas" y "Una pequeña proposición", de 1996, aunque en un principio tuvieran un origen fotográfico, con modelos profesionales y en un plató en un intento de presentarlas de un modo frío y distinguido. Son acciones casi sin acción, más cercanas al body art sesentero, en realidad ambas son cuatro escenas fijas secuenciadas*[94].

El hecho de contar una acción puede ser considerado desde el punto de vista del registro o memoria de la acción o bien como obra en sí misma, o parte esencial de la misma, con el mismo derecho que cualquier acción discursiva[95]. Así, por ejemplo, Laurie Anderson en su pieza *Por momentos*, de 1976, explicaba al público sus intenciones originales para hacer la obra mientras, al mismo tiempo, se veían los resultados finales. Dentro del arte

---

[94] ALEDO, Jaime, (2012), *Mis performances y el dibujo*, Comunicación del artista. En Anexos.

[95] Aprovecho la oportunidad para contar la primera performance (el autor tenía 17 años) de Fernando Baena, de la cual no queda más rastro que el existente en su memoria: "Un día entré en el tontódromo de mi pueblo cuando aún no había ningún paseante y me puse a recorrerlo arriba y abajo. Poco a poco empezó a llegar la gente hasta que el espacio estuvo atiborrado y luego paulatinamente la gente lo fue abandonando. Durante siete horas estuve yendo y viniendo y no salí de aquel espacio hasta que no se retiró el último paseante".

español de los últimos 20 años tenemos casos señalados como el de Esther Ferrer en el Instituto Francés de Madrid en 1996. La artista relataba su obra *Profilaxis*, una performance suya de los años 60. A la vez que la contaba la repetía para el público presente poniendo en conexión explícitamente dos momentos temporales unidos por "el mal olor" en referencia a la situación política. En *Madrid y el cielo*, acción realizada en la A. C. Cruce, Joan Casellas hizo tres acciones contadas que inciden en los problemas del directo irrepetible y el diferido infiel. Casellas (1999) nos cuenta: *Pido a una joven del público que me acompañe a la calle. Llegamos a la altura del Reina Sofía y tomamos dos adoquines de granito de una obra. Pido a mi acompañante que cuente mi acción al público, pudiendo ser su narración objetiva o fantasiosa. Con el adoquín en la mano exhorto al público a recuperar el espíritu de mayo del 68. Pido a otra persona del público que me acompañe realizo dos acciones privadas que después el acompañante describirá a su gusto. La primera acción consiste en andar en equilibrio sobre el perfil del respaldo de un banco y la segunda colgarse de una farola pública. El acompañante (J. V.) añadirá una compleja fantasía gimnástica en relación a la acción de la farola. Una tercera y última persona me acompaña al exterior. La acción consistirá en andar por la calle mirando al cielo mientras la acompañante me guía los pasos. Con su posterior narración de la acción tanto el público como yo mismo podemos conocer el tipo de obstáculos que sorteé en mi camino*[96].

### c.2.2. Los restos

Es frecuente que las acciones más próximas a las artes plásticas comporten un proceso de construcción o destrucción de objetos. El concepto que subyace a estas acciones está próximo al de las primeras obras que, como los ensamblajes y los *ready mades* y *objects trouvés* de Marcel Duchamp, empiezan a poner en cuestión el estatuto del objeto y del objeto artístico en

[96] CASELLAS, Joan, (1999), *Madrid y el cielo*, en CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce, pp. 26 y ss.

particular, desplazando, ya con el arte de acción, el centro de interés desde el objeto hacia el proceso. El mercado del arte intenta absorber las performances por medio de vídeos, fotos y de objetos residualesde la propia acción[97]. Un paso hacia ese encuentro lo han dado los propios artistas, lejos ya de los idealismos originales que buscaban un arte no comercial.

Aquí llamaremos acciones cosificadas a aquellas tras las cuales queda un resto que las condensa, susceptible de su mercantilización y/o museificación. Estas acciones crean un objeto independiente, algo similar a lo que ocurría tras las antropometrías de Yves Klein cuyos residuos resultaban ser un cuadro. En un texto de 1962 titulado *Residual objects*, Oldenburg decía: *Los objetos residuales se crean durante el desarrollo de la performance y durante la repetición de las performances. La performance es el pensamiento principal, pero bajo él hay un número de piezas subordinadas que deben ser aisladas, recuerdos y objetos residuales. Al hacer una performance hay que tener mucho cuidado con lo que debe ser descartado y lo que sobrevivirá por sí mismo*[98]. Pero incluso, aunque el artista no les de importancia, es común que cierto público fetichista (aún continúa la influencia de Joseph Beuys y de los objetos residuales de sus performances, conservados en vitrinas como si fueran reliquias) coleccione estos restos. Esto ocurría, por ejemplo, tras las acciones *DColección* de Hilario Álvarez, que hablaban precisamente contra la tendencia a acumular objetos y durante las cuales el artista destruía sus propias colecciones de revistas, folletos, invitaciones, etc.

El efecto que las acciones buscan en el público puede querer ser inmediato y basado en la propia acción, con lo que, en la mayoría de las ocasiones, los restos se han de considerar residuos, es decir algo que no tiene valor que

---

[97] SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), op. cit., p. 20: "En cuanto al empleo de parafernalia objetual de la que, en ocasiones, se sirve la performance en su ejecución, existe bastante discrepancia respecto a la pertinencia de su valor artístico. Dichos *objetos residuales* -tal y como los calificó Claes Oldenburg en 1962- constituyen *instalaciones* o *ensamblajes* de diversa naturaleza, que acontecen a la vista del espectador en el transcurso de la performance y que, tras su finalización permanecen en el espacio de la galería y el museo [...]".

[98] OLDEMBURG, Claes, citado por AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 26.

induzca a conservarlo. La estrategia opuesta consiste en confiar el efecto al poder artístico de los restos, huellas, y/o registro, siendo estos, en última instancia, lo que se presenta al público[99]. Hablaríamos en el primer caso de acciones cosificadas de efecto inmediato y en el segundo de acciones cosificadas de efecto diferido.

### c.2.2.1. Acciones cosificadas de efecto inmediato

Las acciones cosificadas de efecto inmediato, puesto que se considera el proceso público de creación del objeto como la parte esencial del trabajo, no se diferencian de cualquier acción artística que deje restos físicos salvo en el valor que se atribuye al objeto generado que, en todo caso, no debería resultar de superior nivel que el otorgado al proceso de su creación. Es el caso de la *Suspendida* (2003), obra realizada por Fernando Baena en la galería Magda Bellotti de Madrid. El autor fabricó tres dados de madera que embutió en tres huecos practicados en un muro de la galería para, finalmente, tapar los huecos. En esta acción comparten importancia el proceso de construcción y el objeto final conseguido, las señales en el muro que

***"Suspendida" de Fernando Baena, 2003. (Archivo del artista).***

[99] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 8: "Al final, en lugar de una obra lo que quedan son testimonios de muy diferente naturaleza: objetos, fotografía, vídeos, entrevistas, informes de prensa, recuerdos de los participantes… Solo testimonios. Aunque, quizás […] los objetos que permanecen después de una acción pueden tener un mayor significado […] pueden ser mirados como cualquier obra de arte tradicional, pero […] tienen otro significado […] conectado a las acciones de las que derivan o en las que han participado".

revelaban el lugar donde se había hecho desaparecer los objetos residuales de la acción. Ese objeto final, esas huellas, no tenían ningún valor en sí mismas fuera del contexto de la exposición y han desaparecido ya permitiendo el olvido del lugar donde se encuentra suspendida esa jugada de dados.

También pueden ser consideradas acciones de este tipo los envíos postales, las pegadas de carteles, los *stencils*, las intervenciones con pegatinas y las pintadas, aunque en estas últimas el componente de acción quede un poco tapado, y cada vez más, por el objeto final conseguido. Aún manteniendo su "pureza" como intervención alejada del mercado, habría que destacar los habituales envíos de José María Giró o los textos enviados durante meses por Francisco Vidal criticando abiertamente a personas del contexto artístico, la pegada de carteles de *España va bien* de Muntadas auspiciada por *Mad03*, las pintadas del Grupo Surrealista de Madrid, las 50.000 pegatinas pegadas en monedas con los colores de la bandera nacional y la inscripción ESTADO UNIDENSE (una ocupación simbólica del dinero) que Preiswert editó con motivo de la Guerra del Golfo y sus *stencils* pioneros como, por ejemplo, EL SILENCIO DE AMEDO ESTA SOBREVALORADO o HACIENDA SOMOS TONTOS[100].

***"Ración de Estado" de Preiswert, 1993. (Archivo de los artistas).***

[100] DEMOCRACIA, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.contraindicaciones.net/2010/08/los-stencils-de-preiswert.html: "Allá por principios y mediados de la década de los 90 (la década del fin de la historia) no era ni mucho menos habitual ver plantillazos por las calles de Madrid. Quizás por eso mismo, los pocos que se veían eran un anzuelo seguro para la mirada del viandante. En aquel entonces el colectivo Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo No Alienado) trabajaba en una conspiración cultural dirigida a *reocupar TODO el sistema comunicativo* y una de sus tácticas para conseguir dicho objetivo era el stencil: campañas gráficas que tenían lugar en las calles del centro de Madrid: 'pequeñas, seriales, enigmáticas, discretas, anónimas; alejadas a la vez tanto de la típica firma grafittera de carácter narcisista que de la tópica reivindicación política'".

### c.2.2.2. Acciones cosificadas de efecto diferido

Las acciones cosificadas de efecto diferido, aún dando importancia al proceso que desembocará en el objeto final, no fían a este proceso el grueso del componente artístico de la pieza, sino que el objeto resultante es su depositario final. Aunque nos encontramos entre obras que concuerdan plenamente con los *drippings* de Jackson Pollock, que inintencionadamente están en los orígenes del arte de acción, nos encontramos en los límites de lo que pueda ser reputado arte de acción y lo que tradicionalmente se conceptúa pintura, escultura, instalación, fotografía, música o escritura. Es el caso de las foto-*performances* y vídeo-*performances* de las que más adelante hablaremos con detenimiento.

Muchas veces los restos de una *performance* son presentados como instalación pero esa instalación no tiene vida fuera del cordón umbilical que le une a la acción[101]. Un ejemplo de instalación que no pierde su conexión con la acción que la originó es *La tempestad* que Andrés Senra realizó en 2005 (previamente esta acción-instalación había sido realizada en *Chamalle X*). La acción transcurrió en el interior de una caravana situada en plena calle de Alcalá de Madrid. El público se encontraba con que dentro había un "terrorista" desnudo y aparentemente muerto en una atmósfera fétida. El espacio estaba cubierto de fotografías, textos y vídeos que hablaban de la crisis de identidad, de la locura y de la soledad en una gran ciudad[102].

---

[101] FERRER, Esther, (1999) *Install-acción*, Québec, Inter Art Actuel, n.º 74, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/installc.html: "Algunas veces a partir de una performance realizo una obra plástica que corresponde a lo que normalmente se define como instalación, la cual tendrá una vida autónoma fuera de la performance. Otras veces, por el contrario, el punto de partida es una obra plástica, que puede ser una instalación o no. A partir de ella estructuro una performance que también tendrá una vida autónoma. Pero una instalación puede ser también el resultado material de la realización de una performance, es como el residuo, en este caso no tiene sentido, no tiene vida fuera de la performance, las dos están unidas por una especie de cordón umbilical. Naturalmente puedo también hacer una instalación que no tiene nada que ver con una performance y viceversa".

[102] Comunicación del autor (7-3-2012): "En otras circunstancias mi propuesta ha sido recrear un lugar privado en el espacio público, como en el caso de la tempestad.

***"La tempestad" de Andrés Senra, 2005. (Archivo del artista).***

### c.2.2.2.1. Por la huella.

La huella es la marca que produce una superficie sobre otra donde la primera ha ejercido una presión. Es, por tanto, una presencia que proporciona indicios sobre un cuerpo y un tiempo ya pasados y nos lleva a pensar finalmente en su ausencia. La utilización de la huella en el Arte posee un pedigrí que se remonta a las primeras pinturas de manos realizadas en las cuevas por los neandertales. Como técnica artística es la base del grabado y, en general, forma parte de la textura que en las técnicas plásticas dejan los instrumentos empleados. Los antecedentes de la utilización de la huella en el arte de acción los encontramos, por ejemplo, en los cuadros *Antropometrías* de Yves Klein. Dentro del arte español podríamos señalar como referencia la obra de Nacho

---

El contenido de la pieza era una reflexión sobre la locura y la violencia que condena a la marginalidad y a la autoexclusión social. Todo esto me llevó a crear una instalación en el interior de una caravana. La instalación se activa con la propia performance, es decir, se produce una situación en la que la propia instalación, su arquitectura y las obras que la componen, son a su vez performance".

Criado, uno de los artistas españoles que más atención ha prestado a los residuos y a las huellas. Dice Ferrando (2004): *En Nacho Criado consideraría ante todo la importancia que otorga a la temporalidad y al concepto de proceso tanto en sus instalaciones como en sus acciones. Proceso de recorrido que deja siempre marcas, huellas y residuos múltiples, como en el trasvase de un líquido, por ejemplo, o en la transformación de un trozo de madera por la polilla*[103].

María Alvarado Aldea, una artista que trabaja frecuentemente con la huella de su cuerpo, describiendo su acción *Homenaje a Yves* realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid para *Acción!07Mad*, dice: *Performance colaborativa en tres tiempos en la que el cuerpo de María AA se utiliza como instrumento pictórico en superficies que van del lienzo de 2 x 2 m. hasta servilletas de papel. Los asistentes decidirán la pose, color y partes del cuerpo que van a utilizase y en la medida que quieran ayudarán a la artista a poder realizar las estampaciones. Se trata de un Anti-homenaje a la figura del Artista excelso, genial e inalcanzable, un posicionamiento frente a la sacra institución del Arte*[104].

***"Homenaje a Yves" de María Alvarado Aldea, 2007. (Archivo de Acción!Mad).***

Otro referente imprescindible es el trabajo procesual con la huella dejada por su cuerpo que realizó la artista cubana Ana Mendieta. Estas huellas ya han desaparecido y conocemos la obra por fotografías. De la misma manera no

[103] FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit. p. 239.

[104] ALVARADO ALDEA, María, (2007), (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.accionmad.org/2007/maria_aa/maria_aa.htm.

han perdurado las huellas dejadas tras la acción de Carlos Llavata realizada para *eBent 2005* en la que el artista era cañoneado con arcilla. Las huellas dejadas eran un elemento fundamental en esta acción mientras se producían pero tampoco tenían valor fuera de la acción y lo que conservamos es un registro fotográfico.

***"Sin título" de Carlos Llavata, 2005. (Archivo eBent).***

### c.2.2.2.2. Por registro.

La cuestión de si registrar o no la obra ha sido un tema muy discutido entre los practicantes y teóricos del arte de acción. Algunos defendían la opción de no registrar por alejamiento de tentaciones comerciales y por una supuesta mayor pureza de lo efímero. La primera cuestión ya casi no se plantea una vez que ha quedado patente que el mercado es capaz de asimilar y poner en venta casi cualquier cosa.

Como dice Vallaure (1996), *el olvido más profundo y el silencio cómplice se*

*cierne sobre todas aquellas actividades que negando su cristalización mediática, se empeñan en desarrollarse en un tiempo y lugar muy concretos cuestionando no solo el papel del artista dentro de la sociedad, sino la misma noción de cultura. [...] Realizar actos irrepetibles sin documentación posterior ha dejado de ser rentable, ha perdido su sentido porque implica su eliminación física del panorama cultural, en definitiva su no existencia. [...] Se sucumbe en definitiva a las leyes de los procesos culturales que no aceptan elementos incontrolados que no quieran doblegarse a su control. Y hablamos de sucumbir siendo conscientes de la importancia de un hecho que solo se produce de manera tan clara en este territorio: el artista puede controlar no solo ya el proceso de producción, sino el de distribución y exhibición, factores todos ellos determinantes a la hora de poner un trabajo en circulación. La "Postperformance" [...] carece de la información fotográfica necesaria y fundamental, porque esta es negada desde su raíz (bien porque no existe, bien porque haya sido cuestionada en el sentido de carecer de cualidades estéticas -no se trata de fotografías artísticas, sino vulgares tomas de aficionado-, bien porque el acontecimiento ha tenido lugar en un entorno no artístico y no puede ser certificado*[105].

Auslander (2006) le da toda la importancia al hecho documentativo. Para él parece no poder existir performance sin documentación: *El acto de documentar una acción como performance es lo que la constituye como tal. La documentación no genera simplemente imágenes/declaraciones que describen una imágen autónoma y el modo en que se desarrolló: producen una acción como performance*[106]. No sabemos si la intención del autor era resaltar el poder el poder nominativo de designar algo como arte que atribuye a la documentación o pretendía identificar el hecho de documentar con el de dar noticia pública. En ambos casos dejaría fuera toda acción artística no

---

[105] VALLAURE, Jaime (1996): *No hay performance sin documento certificado*, en *Arte. Proyectos e ideas 4*, vol. I. Valencia, Universidad Politécnica, pp. 85 a 88.

[106] AUSLANDER, Philip, (2006), *The Performativity of Performance Documentation*, p. 5., citado en ALBARRÁN, Juan, *La fotografía ante el arte de acción*, (2012), Madrid, Efímera, n.º 3, p. 24.

documentada, toda acción privada no publicada posteriormente y, por supuesto, toda acción de pensamiento.

En el evento *Sin registro* (1993), Isidoro Valcárcel Medina, Jaime Vallaure, Rafael Lamata y Alejandro Martínez actuaron en el centro comercial La Vaguada con la expresa intención de que no hubiera documentación. Claro que finalmente los mismos asistentes divulgaron el contenido de las acciones y, si bien no hubo registro gráfico, sí quedó una historia oral[107] que posteriormente fue publicada por escrito. Esta contradicción es explicable porque, desde el punto de vista de la difusión, la transmisión oral requiere de una "comunidad" y la existente en esos momentos quizás fuera demasiado pequeña corriéndose, por consiguiente, el riesgo de que el proyecto no trascendiera.

Efectivamente, una de las formas de tener noticia de una acción que no se ha presenciado es la descripción que de ella puede hacer alguna persona que sí estuvo presente durante el acontecimiento. Este relato es normalmente considerado como una fuente de primera mano, dejando aparte el hecho de que, si bien en las acciones más conceptuales el relato puede permitir comprender la acción, en las acciones más experienciales la subjetividad en la recepción del relator puede influir decisivamente en el sesgo que tome la documentación. Sin embargo Amelia Jones, niega una relación privilegiada a esta fuente en comparación con el registro fotográfico con respecto a la "verdad" histórica de la performance pues *no hay posibilidad de una relación no mediatizada con las producciones culturales, sean cuales sean éstas* y, además, las performances en directo *se vuelven más cargadas de sentido cuando son reevaluadas años más tarde: es difícil identificar las marcas de la historia cuando se está sumergido dentro. Inventamos esas marcas*

---

[107] Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos: "Entonces yo hice unos papeles que iba poniendo en la pared. La acción mía se llamaba Lo Más Barato de La Vaguada. Entré en todas las tiendas de La Vaguada diciendo: - oiga, ¿qué es lo más barato que tienen ustedes? No sé, pues, desde una biblioteca, desde una enciclopedia que costaba no sé cuántos miles de pesetas hasta una cosa que me dicen: - mire esto se lo regalamos. Bueno, y entonces eso lo escribí en un cartelón y lo iba poniendo, y detrás venían los vigilantes de seguridad y lo quitaban".

*retrospectivamente, reagrupando el pasado en una imagen asimilable*[108].

Para Phelan (1993), intentar escribir sobre un evento indocumentable de *performance* es invocar las reglas del documento escrito y por ello alterar el propio evento. El desafío que propone la demanda ontológica de la *performance* hacia la escritura es re-marcar las posibilidades performativas de la escritura en sí misma. Y continúa: *La performance honra la idea de que un número limitado de personas en un marco específico de tiempo/espacio pueda tener una experiencia de valor que no deja ningún rastro visible después. Necesariamente escribir sobre eso cancela el "no dejar rastros", propuesto dentro de esta promesa performativa. La independencia de la performance de la reproducción en masa tanto tecnológicamente, económicamente, y lingüísticamente, es su mayor fuerza*[109]. Pero, por el contrario, ¿cómo disponer de elementos de análisis y cómo conservar la memoria de las valiosas aportaciones de los artistas pasados si no disponemos de útiles que permitan fijar esos elementos y trasmitir esa memoria?

Tronche (2010) se pregunta: *¿qué estatuto otorgar a acciones de reinterpretación aparecidas estos últimos años […] cuando el original ha sido creado por una voz, por un cuerpo, por un soplo que no podrán ser reemplazados?*[110]. La reescenificación de sus performances es algo asumido por Marina Abramovic cuando señala la importancia de dejar instrucciones para que las generaciones futuras vuelvan a representar su obra: *Una performance reescenificada puede resultar mediocre si la persona no tiene carisma, o puede ser excelente si lo tiene. Por tanto tenemos que disponer de instrucciones y criterios que definan como tiene que funcionar todo cuando*

---

[108] JONES, Amelia, citada por DELPAUX, Sophie, (2010), *Deuil de l'événement/avènement de l'image*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, pp. 30 y 31,

[109] PHELAN, Peggy, (1993), *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, 1993, traducción de Alexander Del Re, (fecha de última consulta 5-5-2012), http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html.

[110] TRONCHE, Anne, (2010), *Préface*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, p. 10.

*yo ya no esté aquí. Eso es algo que me tiene muy ocupada; de verdad*[111].

Lo que resulta evidente para Alonso (1979) es que el registro no agota al acto y que este no existe independientemente de aquel. Por el contrario, muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la propuesta performática en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), que les ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación. La recepción estética de la obra debe asumir la dialéctica entre la génesis y el resultado de la obra[112].

Casellas (2010) plantea la cuestión en términos de arte de las ideas, *que funciona a través del mecanismo de comunicación emisor-receptor. Desde esta perspectiva la fotografía, pero también el texto y el impreso son un terreno óptimo para la comunicación del arte de acción, incluso un entorno ideal que permite la foto-acción y la vídeo-acción*[113]. Asimismo, Casellas (2002), clasifica la relación entre fotografía y acción en ocho apartados: 1) el documento explicativo que, más o menos por sí solo, explica lo que allí sucede; 2) el documento intuitivo, que no explica exactamente lo que allí sucede, pero que produce una sugerencia; 3) la secuencia documental, donde se encontrarían el cine, el vídeo y la axonometría; 4) la fotografía como objeto complementario de la acción; 5) la foto-acción como una modalidad específica; 6) la acción-impresa como objeto, los carteles y las postales con relación a la difusión de la acción; 7) la foto-reinterpretación; y 8) la foto-reconstrucción[114].

El registro fotográfico y el vídeo fueron utilizados ya por los primeros artistas conceptuales para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter

---

[111] MAIER, Tobi, (2009), *Entrevista con Marina Abramovic. Más allá del cuerpo*, Exit-Express, n.º 47, p. 11.

[112] ALONSO, Rodrigo, (1979), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.

[113] CASELLAS, Joan, (2010), *¿Cómo editar una acción?,* Zehar, n.º 65, p. 85.

[114] CASELLAS, Joan, (2002), *Comunicación del arte a través de la fotografía*, conferencia en *Encuentro Perfo-Puerto*, Valparaíso, (fecha de última consulta 19/03/12), http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/comunicacin-del-arte-de-accin-travs-de.html.

efímero como prueba fehaciente de la intervención de su autor en la ejecución. Más tarde la foto-*performance* y la vídeo-*performance*, procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas, dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición. Incluso, para K. O'Dell, *se suscita una respuesta háptica inconsciente cuando el espectador toca una fotografía tomada por un fotógrafo que toca el disparador de la cámara mientras el "performer" tocaba su piel, utilizando su cuerpo a la vez como un medio de contacto y un material de la performance. Esta cadena de experiencias, funcionando retrospectivamente, encadena al espectador, al fotógrafo/espectador y también al "performer" en una "complicidad metafórica"*[115]. Aparentemente es la misma cadena de experiencias que enlazaba al sujeto barroco con la divinidad. Ahora el artista ha ocupado el lugar místico que ocupaba entonces el arcángel representado.

En tanto que documento, la fotografía, presupone generalmente autenticidad. Pero, al privilegiar un momento de la acción ocultando el resto, ha supuesto la creación de mitos y la trasmisión de datos falsos en la historia de la performance como la amputación de Rudolf Schwarzkogler, que nunca tuvo lugar; la entrada de Valie Export en un cine pornográfico armada y con el sexo al aire en *General Panic*; o el *Salto al vacío* de Yves Klein[116], que contó con un equipo de personas preparadas para recibirle en su caída. Tampoco el registro en vídeo es neutro, pues la mirada del operador de cámara, por muy objetiva que intente ser, se interpone entre el accionista y el espectador.

---

[115] O'DELL, K, citado por DELPAUX, Sophie, (2010), traducción propia, op. cit., p. 30.

[116] SAURISSE, Pierre, (2010), *La performance des années 1960 et ses mythes*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, pp. 35 y ss.

### c.2.2.2.2.1. La foto-*performance*

No resulta fácil distinguir qué hay de nuevo en la foto-*performance*, en qué se diferencia de una foto o de un cuadro en el que quede atrapado un instante espacio-temporal, como en *Las Meninas* de Velázquez donde por no faltar no falta ni la representación de la presencia del artista. Es el caso de *Sin título* de Isidoro Valcárcel Medina, que siempre habíamos tomado por una foto-*performance* y que, según comunicación del artista, es solo una fotografía, una ilustración[117].

***"Sin título" de Isidoro Valcárcel Medina, 1987. (Archivo del artista).***

[117] Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos.

***"Maratón"*** [118] ***de Isidoro Valcárcel Medina, 2011. (Archivo del artista).***

---

[118] Para esta acción, en 1981, Valcárcel Medina sacó el siguiente comunicado: "Este próximo domingo un artista profesional correrá en la carrera del Maratón Popular de Madrid (MAPOMA).
Para los posibles espectadores, he aquí una serie de lugares y horas (aproximadas) por las que pasará el improvisado e imprevisible plusmarquista.

- 8'30 horas Parque del Retiro (Rosaleda) (salida)
- 8'45 " Plaza de España
- 9'15 " Avenida Complutense (revuelta)
- 10'15 " Casa de Campo (Parque de Atracciones)
- 11'30 " Paseo de Extremadura/ M-30
- 12'30 " Glorieta de Atocha (scalectric)
- 13'00 " Plaza de Cataluña
- 13'30 " Retiro (Paseo de Coches) (llegada)

(Para darle más importancia y tamaño a su obra, el artista ha calculado usar las cinco horas que permite la empresa)
(Los lugares en los que el corredor ha efectuado sus entrenamientos han sido: Estación de Hortaleza, Parque de Santa María y calles López de Hoyos y Arturo Soria, en Madrid, Parque de María Luisa y Alameda de Hércules en Sevilla, Paseo del Malecón en Murcia.
Madrid y Mayo, 1981."

Sí considera su autor foto-*performances* la serie de 18 fotografías[119] realizadas en 2011 en las que repite para la cámara antiguas acciones propias[120]. Es importante para el artista que en la presentación que hace de ellas aparezca el título y el año de la acción original (en un sentido similar actúa Joan Jonas cuyas obras siempre llevan dos fechas, la de su creación y la de su exposición). De esta manera, la actualidad de la imagen y su contexto espacial, claramente otro, reenvían al espectador al momento de creación de la obra y establecen una jerarquía basada en la primera actuación que, sin embargo, dada la explicitación del salto en el tiempo que da la imagen, no induce a pensar en una recreación cualquiera sino en una nueva obra cuyo tema es el propio paso del tiempo.

Por otro lado, es interesante señalar que la importancia de la fotografía como huella ha sido cuestionada por los estudios de cultura visual ante la evidencia de que toda o prácticamente toda la fotografía decimonónica tuvo que someterse a las reglas del arte. Desde entonces, la fotografía, si hemos de considerarla huella, necesita un complemento que la fije al acontecimiento.

Si desde sus orígenes el arte de acción estuvo acompañado por la fotografía como método de registro de las acciones, más adelante se realizaron fotografías como resultado final de la acción. Es decir, la acción acabó haciéndose para la foto y no la foto para la acción. Resulta así la foto-*performance*, una puesta en escena en la que el tema es un gesto congelado

---

[119] Los títulos de las acciones son: "Peón de rey", Murcia, 1965; "El hombre de la capa", Nueva York, 1969; "Campaña 1969", Madrid y Murcia, 1969; "El cuadro", Madrid, 1969; "S/T" (conocida por "Paso de peatones"), Varias ciudades, 1971; "12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba" (ejercicio J), Córdoba, 1974; "La visita", Varias ciudades, 1974; "Retratos callejeros", Barcelona, 1975; "El Sena por París", París, 1975; "El diccionario de la gente", Sao Paulo, 1976; "Hombres anuncio", Madrid, 1976; "Etiquetas adhesivas", Buenos Aires, 1976; "136 manzanas de Asunción", Asunción, 1976; "El pintor en la calle", Madrid, 1978; Encuesta en la cola del besamanos de Jesús de Medinaceli", Madrid, 1978; "Maratón", Madrid, 1981; S/T (conocida por "Herramientas de precisión"), Milán, 1987; "El discurso sigue… su curso", Granada, 1993.

[120] También Borja Zavala introdujo la foto-performance en su trabajo para recuperar obras realizadas que no quería repetir pero que fijaba mediante depuradas fotografías de estudio.

por la fotografía, donde esta es, a la vez, obra y resto. En el caso de la serie *Camuflajes* de Ángeles Agrela realizada entre 1999 y 2001, *el resultado final, el verdadero núcleo de la obra son las instalaciones de las fotografías seleccionadas y otros objetos, y todo ello evoca los performances, pero alcanza su pleno sentido como imagen y no como la acción que la originó*[121].

***"Camuflaje (en la bañera de gresite)" de Ángeles Agrela, 1999. (Archivo de la artista).***

---

[121] BERNÁRDEZ, Carmen, (2011), *Todo tiene lugar entre el espacio y la segunda piel*, en *Salto al vacío*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, (fecha de última consulta 19/03/12), http://angelesagrela.files.wordpress.com/2011/05/salto-al-vacc3ado1.pdf: "El proceso de realización parte de tres coordenadas definidas previamente: el lugar donde se realizará la acción de camuflaje, los objetos necesarios para verificarla, y el apunte de los movimientos a realizar. El lugar es escenario de la acción, pero también es un espacio abstracto con el que dialogar. Los objetos y trajes están realizados por la artista siguiendo procedimientos de costura totalmente artesanales que le permiten revestir el cuerpo para la ceremonia de fusión con el medio que es el camuflaje. Ángeles Agrela traza unos escuetísimos croquis en cuadernos llenos de anotaciones, patrones para la confección de los vestidos, y algunos datos prácticos a tener en cuenta. Después se realiza la acción, cuyo desarrollo queda registrado por el objetivo de la cámara digital. A diferencia de una coreografía, los movimientos no están totalmente prefijados, ya que serán el desarrollo de la acción y el resultado de las tomas fotográficas los que decidirán la elección de las imágenes finales. Se asume así un cierto margen de improvisación y sorpresa. Concluida la acción, donde el proyecto se va fraguando verdaderamente es en el análisis de las fotografías que fijan todos los momentos, siendo estas imágenes las que permiten depurar las formas y resolver las cuestiones que se plantean. Es el momento de *verse*, de la artista a sí misma, de detectar y descubrir imágenes y momentos. El resultado final, el verdadero núcleo de la obra son las instalaciones de las fotografías seleccionadas y otros objetos, y todo ello evoca los performances, pero alcanza su pleno sentido como imagen y no como la acción que la originó."

Un carácter de forma final fotográfica tienen también las acciones del proyecto *Fotomatón*, iniciado en 1993 por Joan Casellas, siendo las acciones, además, condicionadas decisivamente por el procedimiento de registro.

Tampoco son documentación, sino forma final, las foto-*performances* de Jaime Aledo (2012): *Como escuetas foto-performances han acabado mis dos últimos trabajos "Queja en pareja", de 2006, y "Dinámica de pareja: retención-expansión", de 2009. En ambas el movimiento también es mínimo y son un claro ejemplo de una AAS de las que antes hablaba, como lo son también "Yo al deseo lo vapuleo" y "Exposición al sol", de 1996, que en esta ocasión han sido resueltas como textos dibujados y pr sentados como piezas de pared [...]*[122].

***"Retención-expansión" de Jaime Aledo, 2009 (Archivo del artista).***

A veces, la naturaleza del proyecto fuerza a una formalización fotográfica. Así, *El hombre perplejo: reflexiones en torno a la condición del artista* (1997), fue realizada expresamente por Nieves Correa para la portada de un número especial de la revista Aire, o *Equilibrio-Desequilbrio* (2002). serie de acciones de Roxana Popelka, donde este tipo de presentación encuentra su sentido en la necesidad del registro en los diferentes escenarios donde se realizan los ejercicios.

***"Equilibrio-desequilibrio" de Roxana Popelka, 2002. (Archivo de la artista).***

[122] ALEDO, Jaime, (2012), op. cit., en Anexos.

A veces, la foto-*performance* no es enteramente "acción para la foto". Así ocurre en *Artista collidor* de Nelo Vilar donde solo es una de las formas que tomó la maniobra realizada: una serie de postales del artista, primero solo y después con los compañeros de la cuadrilla de recolectores. Comentada por el propio autor: *La "obra" resultante, la postal, no puede tener precio, no cabe en ningún mercado: las postales se regalan y por otra parte, en tanto que "collidor" no hay diferencia con el resto de trabajadores, no hay representación. En una obra sin objeto negociable o exponible(las modestísimas postales en blanco y negro), no es posible el reconocimiento institucional, solo el del polo "vanguardista" del campo [...] capaces de valorar el interés de este rechazo, con el que se desarrollan vínculos de amistad y simpatía. [...] Existe una distancia irónica humorística con la propia imagen y el enunciado, que es puramente performativo [...]*[123].

***"Artista collidor", de Nelo Vilar, 1995. (Archivo del artista).***

La obra *A través del tiempo* de Paco Lara es una acción fotográfica muy dilatada en el temporalmente en su ejecución, una huella en la medida en que

[123] VILAR Nelo, (2004), op. cit., pp. 224 a 226.

nos hace pensar en la ausencia: *Desde el día siguiente a cumplir los treinta años (11 de junio de 1994), estoy tomando una fotografía diaria de mi mismo. Realizar este proyecto al mismo tiempo que mi propia vida se va desarrollando es el objetivo principal del desarrollo. A través de esta obra, pretendo ver cómo el tiempo influye sobre mi persona a nivel físico, y provoca infinitos cambios psicológicos. De forma obsesiva, congelo el tiempo en instantes con la finalidad de construir esta pieza. La fecha, la hora, el lugar, un número secuencial, un fragmento de mi huella dactilar, y ocasionalmente, una frase aparece en la fotografía; no obstante, la información a la que me estoy refiriendo ha cambiado con la evolución del proyecto, y podría cambiar en el futuro debido al carácter procesual del mismo. Recientemente, he añadido el número de días vividos en el momento en que es tomada cada fotografía. Esta necesidad surgió como consecuencia de reflexionar sobre mi propia existencia en un sentido temporal*[124].

***"A través del tiempo" de Paco Lara, 1994 (en proceso). (Archivo del artista).***

Para finalizar reseñamos otra obra que adquiere una forma final impresa pero con un recorrido posterior más público. Se trata de *Public-Art, 1960-1992, treinta y dos años en el campo de la comunicación visual,* de Nieves Correa: la serie de carteles fue posteriormente pegada en la vía pública en varias ciudades. Esta obra, realizada para conmemorar el cumpleaños de la artista, relaciona irónicamente arte y vida.

---

[124] LARA, Paco, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.pacolara.es/pacolara/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=43.

***"Public-Art, 1960-1992, treinta y dos años en el campo de la comunicación visual" de Nieves Correa, 1992. (Archivo Aire).***

### c.2.2.2.2.2. La vídeo-*performance*

Como nos recuerda Restany (2004), los orígenes del vídeo *son los de la policía del trabajo*[125] pues nació a petición de los dirigentes de Boeing en Seattle, en 1952, para controlar a los trabajadores en sus cadenas de montaje. El portapack, primera cámara de vídeo portátil nacida para dar un nuevo estilo a la publicidad y hacerla más creíble, fue empleado por primera vez con fines artísticos por Nam June Paik.

Alonso (1998) describe las etapas del nacimiento de las vídeo-*performances*: registro documental para llegar a un público más numeroso; descubrimiento de la posibilidad de un mayor control sobre la recepción de las obras; aceptación de los nuevos retos para resolver la tensión entre inmediatez y mediación[126]. *Tan importante fue la utilización del video en el registro de*

---

[125] RESTANY, Pierre, (2004), *La inflexión del arte en la esfera existencial*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM, 2004, p. 89.

[126] ALONSO, Rodrigo, (1998), *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, MNBA, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.roalonso.net/es/pdf/curaduria/delito_texto .pdf: "Con el objeto de llegar a un público más numeroso, algunos artistas comenzaron a registrar sus acciones, tanto en formatos cinematográficos no comerciales (super-8 y excepcionalmente 16 mm), como en el recientemente

*performances en los setentas que la crítica norteamericana Rosalind Krauss caracterizó al medio como la estética del narcisismo, aduciendo que "en la mirada dirigida a si mismo (del performer) se configura un narcisismo tan endémico a las obras en video que me veo tentada a generalizarlo como la condición del género en su totalidad". La foto-performance y la vídeo-performance -procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas- dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición*[127].

---

disponible soporte electrónico del video. Los primeros registros no tuvieron otro objetivo que documentar las obras. La imagen técnica era la evidencia de la efectiva realización del evento, depositada en la mirada de un testigo inapelable, que observaba *objetivamente* desde un punto de vista privilegiado. Más en poco tiempo los performers descubrieron las ventajas de este voyeur profesional. La posibilidad de desdoblarse en una imagen exterior, hizo que los artistas pudieran observar sus propias acciones tal como eran recibidas por el espectador y, en consecuencia, tener un mejor control sobre la recepción de sus obras. El video tuvo una aceptación inmediata por la rapidez con que se podía acceder a su registro: los más importantes artistas que cultivaron la performance durante la década del '70 lo utilizaron con frecuencia. […] Progresivamente, la traducción en imágenes del evento performático supuso un nuevo desafío para los artistas, quienes debieron resolver la tensión entre la inmediatez del acto y la mediación del registro audiovisual. Las soluciones variaron entre la reformulación de la acción original en función del medio y el diseño de obras con el único propósito de ser registradas, lo que dio origen a la videoperformance. Para algunos artistas, la prolongación de la obra a través de la imagen electrónica exigía reconfigurar los componentes básicos de la acción, dada la pérdida de la coexistencia física y temporal entre artista y espectador. Si la recepción mediada era esencialmente diferente a la co-presencia en el instante de la acción, esta nueva situación debía ser puesta de manifiesto, llamando la atención sobre el acto mismo de la recepción, sus condiciones y su distancia respecto del evento original. Pero en otros casos, esa distancia potenció el vínculo buscado para la relación del espectador con la obra, principalmente en aquellas propuestas diseñadas en función de espacios inaccesibles al público, o en situaciones donde se intentaba incursionar en ámbitos de gran intimidad."

[127] ALONSO, Rodrigo, (1979), *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.

***"Barricada" de Fernando Baena, 2011. (Archivo del artista).***

El hecho de estar realizados con el mismo medio puede llevar a confusión sobre lo que es una documentación de la *performance* y lo que es una vídeo-acción. Veamos un ejemplo de lo que no debería ser considerado una vídeo-acción sino documentación en formato vídeo. *Dibuja Madrid* organiza eventos semanales en el Centro Autogestionado La Tabacalera de Madrid en los cuales un centenar de personas dibujan del natural basándose en escenas representadas por modelos según una temática siempre variable. En una de las sesiones realizadas en 2011 el tema fue la *performance*. Las acciones resultarían registradas no en vídeo o fotografía sino en dibujo. La obra *Barricada*[128] de Fernando Baena realizada dentro de este marco consistió en utilizar las sillas donde se sentaban los dibujantes para construir una barricada. Como consecuencia de la naturaleza de la acción hubo muy pocos registros y los papeles prefijados de artista y modelo acabaron transformados de manera que el modelo se convirtió en artista y los artistas, casi en su totalidad, en público. El vídeo en este caso es simplemente un registro de la acción, incluso diríamos que secundario pues la primera intención era que el registro fuera dibujado.

---

[128] BAENA, Fernando, (2011), (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.fernandobaena.com/performances/barricada.html.

En el vídeo *Registro de bondad* realizado en 1999 por Antonio Ortega vemos como el artista, tras provocarse el vómito y guardarlo en un bote, arroja posteriormente su contenido al exterior de su casa donde algunos pájaros se alimentan de él. En principio y por su contexto y aspecto podríamos pensar que se trata de una acción privada. La acción presentada casi en tiempo real y el tratamiento de la imagen, tosca y escasamente editada, nos empujan a pensar que el artista quiere que la cámara se limite a ser un mero testigo creiblemente veraz de la acción. Sin embargo se trata de una acción que toma en cuenta el punto de vista de la cámara, su único "espectador" presente durante la realización de la acción, que está pensada para ella. En ese sentido debería considerarse una vídeo-*performance* con tanto derecho como las famosas piezas que Bruce Nauman realizó a solas en su estudio, a pesar de que la utilización en el título del término "registro" evidencie una intención documental.

***"Registro de bondad" de Antonio Ortega, 1999. (Archivo de la artista).***

En la obra *Pietat II,* realizada por Pep Aymerich en 2011, el artista abraza y acaricia un doble suyo realizado en cera que progresivamente va deshaciendo y convirtiendo en un amasijo. Todo el tiempo escuchamos el zumbar de un enjambre de abejas que agudiza la

***"La Pietat II" de Pep Aymerich, 2011. (Archivo de la artista).***

tensión. La impecable factura del vídeo y su estudiada iluminación nos hacen pensar en una acción realizada para su grabación. Por otro lado, el registro de la acción en tiempo real y el punto de vista único e inmóvil de la cámara introducen valores de documentación objetiva, de manera que en la obra estos se solapan con los valores plásticos lo que redunda en su unidad y coherencia.

La obra *Mamá fuente* (2006) de Carmen F. Sigler, artista cuyo trabajo muchas veces es autorreferencial, y en este caso sobre su papel de madre como dadora de vida, puede ser considerada también una vídeo-*performance*. La acción, en la que podríamos encontrar referencias a la famosa foto-*performance* *Autorretrato como una fuente* de Bruce Nauman, fue realizada para su registro en vídeo como destino final y así lo muestra su postproducción videográfica. A esta obra le serían aplicables las palabras de Vilar (2004): *Fotografías pero sobre todo vídeo, devienen la nueva mercancía que entra en los museos y en otros circuitos [...] Más que la desaparición de la jerarquía entre la acción y su registro, lo que se está viendo es el desplazamiento de la performance al estatuto de pre-imagen del vídeo de arte [...]*[129].

***"Mamá fuente" de Carmen F. Sigler, 2006. (Archivo de la artista).***

En el ámbito de las artes escénicas también encontramos vídeo-*performances*, como es el caso de *Humano humano* (1992) de Albert Vidal, autor en cuyas obras gran parte del trabajo es invisible para el público. Sánchez (2006b) señala que *resulta difícil adivinar el límite entre la experiencia real del trance y la actuación ante la cámara*. Y se pregunta: *¿Actúa el objetivo como desinhibidor y, por tanto, potenciador del abandono? ¿O bien actúa como*

[129] VILAR, Nelo, (2004), op. cit., p. 148.

*garantía de amarre a la realidad manteniendo como límite la conciencia de la ficción?*[130].

Para Besacier (1981), el vídeo, además de servir a la documentación de la acción, puede intervenir en su desarrollo introduciendo en la obra datos espaciales (reunir o diferenciar espacios, introducir en la acción el juego de las comunicaciones y las distancias, la ubicuidad) y datos temporales (simultanear varios tiempos - tiempo real de la acción, tiempo mítico, tiempo restituido o recompuesto), puede conducir al público a poner su atención en tal o cual aspecto, tal o cual fase de la acción, o incluso proponerle varias lecturas de un mismo gesto. Permite así abordar las relaciones entre la imagen y lo real, establecer un juego entre la realidad de la acción y su representación. También permite que el artista sea sujeto y objeto manipulando el mismo la cámara. Para este autor el interés que depositamos en el vídeo y la performance no reside en lo narrativo, lo espectacular, lo didáctico o lo dramático sino en la elección del tiempo real. Nos emocionan por una tensión que nace de la realidad y de la elección de su duración. Y así, describe tres maneras de registrar una vídeo-*performance*: 1) El reportaje montado en vivo y realizado tras un trabajo teórico y práctico con el artista para restituir lo más fielmente posible el tiempo, el ritmo y el tipo de imagen propia de cada performance; 2) La *performance* concebida y realizada únicamente para la cámara en la que el tiempo de la acción es real y el tiempo del vídeo es el tiempo de la acción. La obra es creada simultáneamente por el cuerpo del artista, por su mirada y por la del operador de cámara. No se puede, en ningún caso, separar aquí la noción del vídeo y la de la performance; 3) El artista usa directamente el medio técnico para elaborar la obra sin intervenir él mismo directamente como objeto[131].

---

[130] SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b), *La estética de la catástrofe*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 176.

[131] BESACIER, Hubert, (1981), *Video et performance*, Comunicación leída en el 2.º Festival de Videoarte de Locarno, agosto 1981, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et practiques contemporaines,* Rennes, Presses Universitaires, 2010, pp. 178 y ss.

La conjunción de *performance* y vídeo tal y como es entendida por Besacier, al admitir solo el montaje en directo, privilegia la característica de respeto al tiempo real, propia del arte de acción, en detrimento de la característica principal del vídeo, la posibilidad de una posterior manipulación del registro, quedándose en un tipo de realización propia de la televisión pre-vídeo. Quizás, la fecha de creación del texto, 1981, cuando el vídeo aún no había experimentado la evolución que muestra hoy, explique ese purismo, desde el punto de vista de la acción, y esa visión parcial, desde el del vídeo. Esa misma novedad del medio explicaría la consideración como arte de acción del trabajo de lo que hoy sería un *vj*. Por otro lado, Besacier no contempla la posibilidad de que el propio *performer* sea el operador de cámara y se establezca una síntesis como ocurría en varios trabajos de Pedro Garhel o, más recientemente en algún espectáculo de La Ribot, como en *Llámame mariachi*, de 2010, en el que la artista modifica la percepción del espacio con tres elementos indi-sociables, el movimiento de la cámara, el decorado y el cuerpo de las tres bailarinas. Claro, que en estos casos no estaríamos hablando propiamente de vídeo-acción, sino de una acción en la que el vídeo sería solo un elemento más.

***"Llámame Mariachi" de La Ribot, 2010. (Archivo de la artista)***

*Duende, muerte y geometría* (2010), de Fernando Baena y Marianela León, realizada en la Escuela de Tauromaquia de la Tabacalera de Lavapiés, sí es plenamente una vídeo-*performance* concebida y materializada expresamente para la cámara en la que el tiempo del vídeo es el tiempo real de la acción. La *performance*, llevada a cabo con música improvisada en directo y asistencia de público, fue ideada para su grabación con cuatro cámaras y después editada en un trabajo que equipara la importancia de la acción, la música y el montaje posterior.

***"Duende, muerte y geometría" de Fernando Baena y Marianela León, 2010. (Archivo del artista).***

Discoteca Flaming Star describía su trabajo *El valor de un gallo negro* (2010), grabado en la Bolsa para el evento *Valparaíso Intervenciones*, como la *realización de un trabajo en vídeo, como vehículo y registro de la activación del interior del edificio de la Bolsa mediante performances y acciones con diversos participantes (generadas a lo largo de varios días) y la extensión de esta experiencia a una segunda localización en la que se mostrará el vídeo*. Este grupo investiga la expansión de la noción de documentación de *performances* más allá del registro de los mismas, realizando traducciones de momentos de *performance*. Registran los procesos en vídeo y usan el material en tanto que *performance para la cámara*[132].

***"El valor de un gallo negro" de Discoteca Flaming Star, 2010. (Archivo de los artistas).***

[132] http://www.valparaisointervenciones.com/sccs/artistas/discoteca.html, (fecha de última consulta 22/03/12).

### c.2.2.2.2.3. El registro, el archivo y la edición

Para Vidiella (2010), una de las peculiaridades del arte de acción *es su carácter procesual y efímero. Al convivir con la pérdida y la desaparición -de los cuerpos, los textos, las acciones-, el momento y la experiencia generada adquieren más fuerza que el registro. Esta particularidad de la performance la ha dotado de un reconocimiento de resistencia respecto a los regímenes capitalistas de acumulación material, aunque es ingenuo pensar que no participa en contextos de circulación de capital (cultural) y fijación de significados y representaciones. [...] El archivo está en el corazón de la propuesta artística, es un material expuesto, explotado, discutido y criticado. No interviene ni antes -búsqueda de archivos con vistas a… -ni después- producción de archivos con vistas a…, sino que precede a la activación misma del proyecto. […] Cada documento, huella o material puede ser puesto en juego mediante reconstrucciones, reinterpretaciones, evocaciones, permitiendo alimentar las proposiciones corporales, verbales que favorecen la imaginación y sus rebotes*[133].

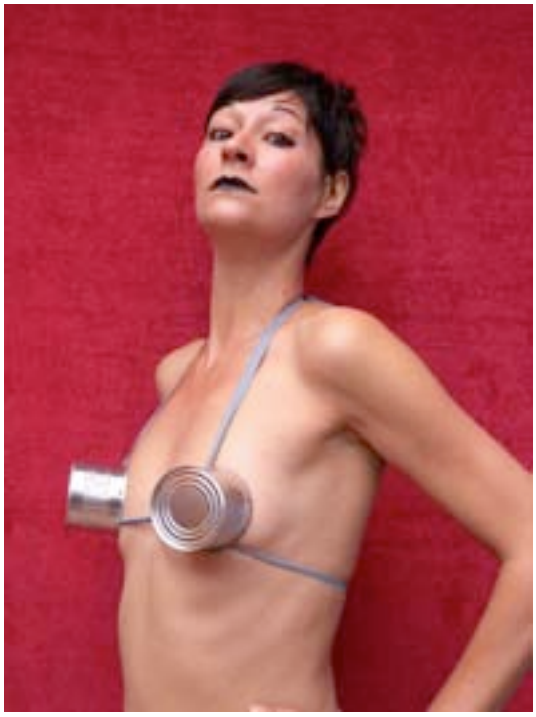
Uno de los ejemplos más claros con que contamos sobre archivo como acción es el *Archivo Aire* de Joan Casellas, que además de ser objeto de perfo-conferencias y exposiciones, es motor de reconstrucciones y reinterpretaciones. En esta línea de reutilización de registros de acciones para realizar una nueva obra se encuentra *Interview avec les letristes* (2011) de Pere Sousa. El artista montó un vídeo de la entrevista entre Schwitters y Hausmann con una foto de Hausmann y otra foto de Isou y la voz real de la grabación de Hausmann de 1959[134].

Una acción que utilizaba el registro como acción fue la realizada por Fernando Baena en 1992 con motivo del 2º *FIARP (Festival Internacional de*

---

[133] VIDIELLA, Judit, (2010), op. cit., p. 110.

[134] La entrevista fue una reacción de Schwitters y Hausmann a la falta de reconocimiento por parte de los letristas de sus deudas con dadá. Fue publicada en PIN (Poetry Is Now) en los años 60, años después de la muerte Schwitters. El vídeo de Pere Sousa se puede visionar en: http://annablumefanclub.blogspot.com.es/2012/09/interview-avec-les-lettristes-raoul_4.html, (fecha de última consulta 30-11-2012).



***"Cartel de la 12ª edición de CONTENEDORES. ARTE DE ACCIÓN. Reconstrucción fotográfica de una acción de Elsa Von Freitag Lorighoven" de Joan Casellas/Archivo Aire, 2011.***

***"Minuesa" de Fernando Baena, 1992. (Archivo del artista).***

*Arte Raro y Performance)* que tuvo lugar en el Centro Social Autogestionado Okupado Minuesa de Madrid. El artista editó y puso a la venta 9.000 postales con 9 imágenes tomadas en el Centro Social con la, quizás ingénua, intención de que la acción de registro efectuada sobre sus espacios y multiplicada por el número de ejemplares editados sirviera para, de alguna forma, defender de su desaparición y olvido tanto el festival como el lugar donde se desarrollaba, ambos claramente precarios. Una parte de las postales fueron adquiridas por los propios okupas y utilizadas por ellos como material de lucha y propaganda.

***"Eventos: Performances para vídeo e intervenciones sobre vídeo-performances" de LHFA, 2007. (Archivo de los artistas).***

Y la obra *Eventos: Performances para vídeo e Intervenciones sobre vídeo-performances*[135] que LaHostiaFineArts (LHFA) realizó en 2007. Los objetivos de este proyecto eran obtener un archivo de la *performance* madrileña del momento y una manipulación posterior poniendo en cuestión la

[135] http://www.fernandobaena.com/instalaciones/intervenciones-sobre-videoperformances.html, (fecha de última consulta 13-5-2012).

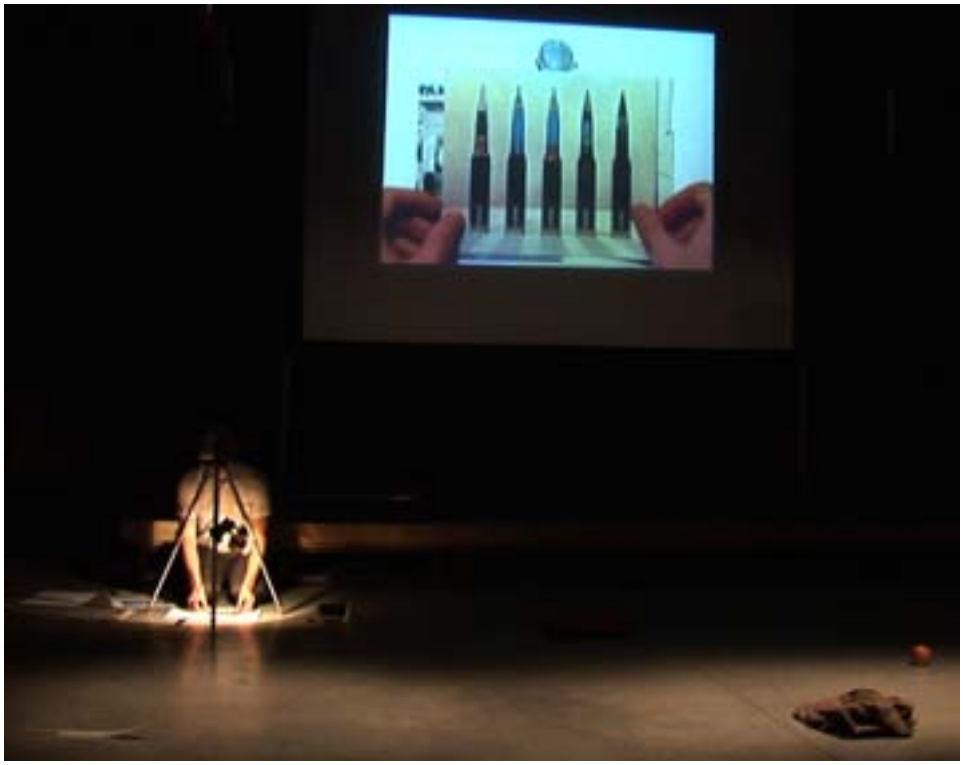
autoría de las diferentes piezas y del total. En tres sesiones, se realizaron un total de 24 *performances* pensadas expresamente para su grabación en vídeo. Posteriormente las grabaciones fueron entregadas a 24 vídeo-artistas para que éstos las manipularan a su gusto. Se produjeron dos DVD, uno documental con las acciones originales y otro con los resultados de las manipulaciones de los vídeo-artistas. En las imágenes del primer DVD se puede observar que la primera de las dos condiciones propuestas fue incumplida por casi todos los *performers*, las acciones no parecen pensadas especialmente para su registro en vídeo ni se plantean la vídeo-*performance* como algo en sí, limitándose a pensar y realizar la acción como si en lugar de cámara hubiera público. Es decir, para ellos la cámara solo servía de registro.

La edición es otra de las posibilidades derivadas del registro. Roysdon (2010) nos propone considerar la *performance* como un tipo de edición, un gesto de reunión, aceptación o rechazo de la información del mundo que nos rodea. Para la autora el archivo es la *performance* de la historia a través de la recopilación y la proximidad. Lo más interesante para ella es que los proyectos pueden ser productivos y no reproductivos[136].

Andrés Galeano usa frecuentemente en sus *performances* la edición de imágenes y sonidos en directo como principal crisol expresivo para conseguir una experiencia poética en el espectador: *Algunos momentos de mis performances se transforman en trabajos fotográficos o vídeos, de la misma manera que algunos momentos o lógicas presentes en vídeos o fotos vienen traducidas al lenguaje de la performance. El montaje en vivo me atrae por su simplicidad. Me gusta añadir un nivel a otro, creando complejidad y desentramando significados latentes en las imágenes. Reviso y colecciono imágenes provenientes de diferentes fuentes: libros, publicidad, revistas y de foto álbumes privados. Imágenes que desvelan nuestro imaginario colectivo y la imaginería que nos forma las maneras del imaginar. Me apropio de ellas, las recontextualizo y les doy otro juego, abriendo relaciones insospechadas.*

[136] ROYSDON, Emily, (2010), *La respuesta*, Zehar, n.º 65, p. 68.

*Son citaciones que despliegan el campo semántico en el que me muevo*[137]. En *Winged Tale nº 2*, realizada en Matadero Madrid para *Acción!11Mad*, Galeano trabajó sobre el mito del volar y la arquetípica figura del humano-pájaro. Empleó para ello proyecciones de diferentes fotografías y sonidos grabados de cantos de pájaros, todo muy *low-tech*.



***"Winged Tale nº 2" de Andrés Galeano, 2011. (Archivo propio).***

Las revistas han jugado un papel esencial como verdaderos escenarios alternativos a la producción "en directo" de acciones. Podemos mencionar por ejemplo las revistas objetuales *CAP.SA,* editada entre otros por J. M. Calleja, *La Lata* o *La Más Bella*[138]. La revista *Zehar* solicitó a esta última un texto sobre su proceso de edición. Coherentemente con su modo de hacer, los editores, Pepe Murciego y Diego Ortiz, distribuyeron el trabajo entre sus amigos. Lo que sigue son algunas de sus respuestas:

---

[137] Comunicación del autor, (20/03/12).

[138] http://www.lamasbella.org/.

*...Aunque necesaria, la documentación de una acción (sea una acción realizada en otro contexto, o sea una acción realizada específicamente para el mismo medio impreso o una "foto-performance"), es siempre incompleta, fragmentaria, metonímica. Esto le confiere a la documentación visual de una acción una inestabilidad que no se suelen ver en el resto de las publicaciones impresas, ni siquiera en las relacionadas con el mundo del arte. Esta noción –la de que se hace inevitable un discurso externo, y la de que no se está hablando desde la soledad y el silencio, sino desde un coro de multiplicidad de voces y lenguajes- quizás pudiera ser la mayor aportación de lo performativo a la hora de abordar un proceso editorial.* (Kamen Nedev).

*Siempre ha sido performativo lo de pasar las páginas. También coleccionar revistas es performativo. Y encuadernarlas y exponerlas […]. Pero si hablamos de revistas-objeto o revistas-ensamblaje lo preformativo se amplía. […] Pegar, coser, juntar, ensobrar, encajar, embolsar, enfilar, apilar, doblar, recortar, contar y un sinnúmero de operaciones que hay que hacer para montar cada ejemplar. […] Finalmente el "lector-receptor" deberá a su vez abrir, separar, mirar al trasluz, romper y rasgar, jugar, completar, elegir… pero como siempre lo más performativo es soñar con hacer las cosas. Y no se necesitan ni teorías ni más material que el muy difuso material de los sueños.* (Hilario Álvarez).

*Y sí, la performance parece todo lo contrario del mundo impreso, y qué va. Hipótesis 1: Una performance sucede en el tiempo. Hipótesis 2: Editar un zine es ordenar tipográficamente el tiempo alrededor. Hay quien puede calificar lo impreso de constancia, de eternidad incluso; pero un zine es un momento, es actualidad de una acción conjunta en el espacio. La gente se encuentra y se revista. Para comunicar su gesto la gente escribe, escribe sobre el gesto o a propósito del gesto. La edición underground se esfuerza en hablar de una acción efímera, la de la cultura que está, que ya está siendo, que se va, que se va yendo… Por otro lado, ¿qué si no una acción es el manifiesto futurista? ¿Qué si no*

*un texto editado por Le Figaro? ¿Edición o acción? Edición y acción. Futurismo.* (María Salgado).

*Las revistas-objeto, ensambladas o articuladas son, en el terreno editorial una versión performatica, en la que la utilización de la tecnología permite extender en el tiempo su recorrido, y alcanzar espacios no previsibles en las performances típicas. A cambio la unidad de tiempo y lugar queda abolida.* (Fernando Millán).

*La "Boîte en Valise" de Marcel Duchamp es un claro ejemplo de deconstrucción de una exposición. La Más Bella es una performance reconstruida que rompe todos los esquemas, también los comerciales.* (Luan Mart).

En su número de 2011, *La Más Bella Revista*, sus editores convirtieron el montaje de la revista en un evento público y con taquilla en el teatro Pradillo de manera que el público, que a la vez era comprador de la revista, debía montársela el mismo. Algunas de las co-laboraciones fueron *performances* que no solo pu-dieron ser incluídas en el even-to en directo sino también en el mon-taje final gracias a que esta revista tuvo también la particula-ridad de realizarse en tres entregas.

***"La Más Bella Revista" de Pepe Murciego y Diego Ortiz, 2011. (Archivo de los artistas).***

## c.3. Los límites con las artes escénicas

Dado que parecen existir diferencias en la concepción que de la performance se tiene dependiendo de si el artista y/o teórico proviene de las proximidades de las artes plásticas (*performances* artísticas) o del teatro (*performances* escénicas), procuraremos en principio aclarar este tema.

La *performance* artística se puede relacionar con determinados aspectos de una situación teatral, reivindicando, sin embargo, una transgresión de las formas tradicionales del arte para ahondar en el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra, el gesto y los comportamientos sociales. Pero, además, la *performance* pretende no ser representación. Así, para Feral (1988), *uno de los sentidos de la performance es su alejamiento respecto de todo teatro de representación. La performance se representa a ella misma. No tiene ningún contenido, o, más exactamente, su contenido no tiene un significado explícito. Tiene que ser construido; forma parte de la comprensión del proceso. Esta es la razón por la cual podemos decir que la performance no tiene sentido. La performance no tiene un sentido pero crea sentido. Es por esto que rechaza inscribirse en una metafísica de la representación, y rechaza el signo como portador de sentido*[139].

David Rodríguez afirma que la *performance* es un lenguaje, mientras que las artes escénicas no. Para este artista, activista y programador de teatro la *performace* propia de las artes escénicas es solo un híbrido y, en el caso español, un híbrido nacido en los 90 al albur de los políticos para rellenar un aparente hueco en las artes españolas[140]. Admitiendo que no exista un lenguaje propio de las artes escénicas, diremos que la *performance* artística pretende diferenciarse del teatro, de la danza y de otras artes escénicas, como ya hemos mencionado refiriéndonos a todo arte de acción, en su carácter anti-espectacular y anti-ficcional. Tanta importancia es atribuida a esta

[139] FÉRAL, Josette, (1988); *La performance y els média: la utilització de la imatge*, Traducción de Laura Conesa, en PICAZO, Glória (ed.), *Estudis escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, n.º 29, p. 171.

[140] Entrevista realizada el 12-3-2012. En Anexos.

característica por muchos practicantes del arte de acción que, para ellos, una *performance* enfocada a la ficción o a lo espectacular quedara muy probablemente desacreditada como candidata a su campo de acción. Siguen en esto, muchos quizás inadvertidamente, la dogmática doctrina platónica que condena la ficción: *El espectáculo de la verdad (que no permite su reversibilidad: no hay verdad del espectáculo) anula cualquier posibilidad de la ficción y pone en primer plano cuanto hay de sujeto dogmático en la doctrina platónica. Es un espectáculo sin espectadores y, sobre todo, como ya se ha dicho, sin necesidad de ellos; tal vez por eso la hipertrofia del espectáculo en la época contemporánea coincida con la desaparición de la verdad filosófica. El espectáculo de la verdad impide la ilusión del "como si", de lo posible creíble, y acaso permite la participación de los iluminados conocedores en un espectáculo ininterpretable*[141]. Sin embargo, otros accionistas admiten la ficción siempre que sea creíble. Siguen estos a Aristóteles que *concede algún valor de verdad a la acción creíble, un modo de veracidad que se llamará verosimilitud*[142].

En este sentido, no sabríamos decir si la *performance* de Pere Noguera realizada en Off Limits en el marco de *Acción!08Mad* era verdad o era verosímil, lo cierto es que no nos pareció ni ficcional ni espectacular. El artista consideró el espacio y el tiempo, estuvo absolutamente presente controlando la escena y atendiendo a la relación con el público. A pesar de la escenografía, el accionista dispuso un escenario dramáticamente iluminado donde diferentes objetos esperaban ser usados, trabajó con estos objetos, cambió las luces, provocó sombras, colocó sillas… y en ningún momento pareció una obra de teatro ni hizo concesiones al espectáculo, nada sobraba ni era realizado de cara a la galería. Aparte de la sabia elaboración de la conexión entre los objetos, la clave fue el desarrollo temporal de la acción, medido y muy pausado, dando tiempo al espectador para pensar en dicha conexión. El paso del tiempo era el tema principal de la obra y el mismo

[141] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op.cit., p. 93.

[142] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op.cit., p. 96.

tratamiento del tiempo, tiempo real en la *performance* como mostraba la taza de barro sin cocer que se deshacía lentamente y la actitud de espera del accionista mientras esto sucedía, nos dejó la sensación de que el conjunto de lo que estaba pasando allí ocurría en presente y que en ningún momento había ficción.

***Pere Noguera, 2008. (Archivo propio).***

Al igual que la anterior, la obra *La llamada* de Velvet and Crochet, grupo formado por Rafael Suárez y François Bimberg, realizada para *Acción!08Mad* en Off Limits, también nos pareció una *performance* clásica a pesar, o mejor porque, todos los parámetros de la *performance* fueron cuestionados. Los artistas, tras ingerir alcohol y somníferos se fueron a dormir. Previamente habían anunciado que el público que debía desalojar la sala y volver al cabo de una hora, momento en que sonaría el despertador. La puerta de la sala fue cerrada y el público quedó fuera hasta la hora prevista. El espacio público de la galería se convirtió en espacio privado y la "exhibición" de los artistas, y la propia presencia del público, resultaron puestos en un paréntesis temporal que, en definitiva, es el que articula la obra.

*"La llamada" de Velvet and Crochet, 2008. (Archivo propio).*

### c.3.1. Representación

Si admitimos una concepción lineal del tiempo, nada se repite, todo lo que hay son acontecimientos diferenciados por su mayor o menor duración, de manera que la máxima duración se identificaría con la vida de la cosa. Un cuadro no sería más que un acontecimiento prolongado consecuencia de la acción previa de pintarlo. Se convertiría en un signo (al resto de una acción, a la consecuencia de un acontecimiento, es a lo que llamamos signo), solo gracias a que podemos volver a representarlo y repetirlo y, apoyados en su larga duración, pensarlo como siendo lo mismo.

Según el proceso por el cual los humanos llegamos a conocer, los acontecimientos puros no existen para nosotros y todo sería representación. En la forma-imagen que se nos crea en la mente ante un objeto exterior del cual nuestros sentidos nos dan noticia, existe ya una primera representación pues la percepción, a pesar de estar construida con elementos objetivos, contiene ya elementos subjetivos relacionados con el interés, como la atención, el aprendizaje y las convenciones sociales. Al introducirse en el proceso de construcción de la imagen factores como la forma-patrón, en cuya constitución parece tomar parte el aprendizaje, y la memoria visual, los

factores subjetivos aumentan. Además hemos de tener en cuenta la participación del inconsciente, que modela la memoria o conduce al olvido, distorsionando, asimismo, la percepción objetiva de la realidad. Cuando trasponemos las imágenes al exterior de nuestra mente objetivándolas sobre un soporte, aunque sea de manera efímera, nos encontramos ante una segunda representación.

Si todo lo que conocemos fuera representación, la repetibilidad de las acciones artísticas no sería algo anormal, no constituiría un problema. Y tampoco tendría sentido el debate si todo lo que conocemos como arte de acción fuera acontecimiento y no representación. Pero si admitimos una primera diferencia entre acontecimiento y representación, esa brecha se abriría a unas mayores diferencias entre representación y presencia, como señala Puelles (2011): *...si es inherente al concepto de representación el que esta sea "repetible", el acontecimiento anulará la esencia misma del signo, su repetibilidad. […] En contraste con la repetibilidad por la que la representación se constituye en estructura dotada de significado, la singularidad del acontecimiento se afirma en su valor de ocasión irrepetible. De este modo se abren las mayores diferencias entre unas poéticas de la composición narrativa o de trascendencia semántica y una praxis de la acción única. O, diciéndolo de otra manera, entre las poéticas de la representación y las poéticas políticas y productivas, de la "presencia" (de las presencias sin significar)*[143].

La diferencia entre acontecimiento y representación se nos convierte en un enigma al que solo podemos dar una solución relativa basada en una escala temporal humana y en la "imperfección" de nuestros sentidos y nuestro conocimiento para discernir qué es el presente y cuánto tiempo dura. Este es, para Sontag (1961), el tiempo de los *happenings* desde un punto de vista de lo narrativo: *La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así porque el happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense […]. El*

[143] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op.cit., p. 277.

*happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación […]. Al faltarle una trama y un discurso racional continuado, no tiene pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente*[144]. También Lebel (1966) nos habla de la forma fluida del *happening*: *En contraste con el arte del pasado, los happening no tienen comienzo, medio, ni fin estructurados. Su forma abierta y fluida, nada evidente, se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Solo existen una vez (o solo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan*[145].

La ruptura de muchas convenciones del teatro tradicional, puesta en marcha por el teatro experimental, provocó un acercamiento entre arte de acción y teatro: *En los años noventa […] entre el teatro y el arte de la performance se producía un intercambio muy dinámico que acercó a ambas artes considerablemente. El teatro venía tomando desde hacía tiempo procedimientos desarrollados en el campo del arte de la performance –como las realizaciones escénicas en lugares inusuales y en nuevos espacios, la exhibición de cuerpos enfermos, demacrados u obesos sobre el escenario, o la autoagresión y otras formas de violencia contra el propio cuerpo por parte de los performadores. Entre tanto, el arte de la performance había empezado a emplear sin mayores problemas procedimientos antes denostados como, por ejemplo, la narración de historias, la creación de ilusión o la inclusión del recurso al "como si"* [146].

Para Iris Nava, *el teatro experimental, rompe con las convenciones establecidas por el teatro tradicional como lo es la cuarta pared, limitar la acción a recitar un texto y, por el contrario, experimenta más con el lenguaje corporal, reduciendo, así, el uso de la palabra; asimismo, introduce la danza*

---

[144] SONTAG, Susan, (1961), op. cit., p. 293.

[145] LEBEL, Jean Jacques, (1966), op. cit., p. 38.

[146] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p.100.

*contemporánea (técnicas desarrolladas por Martha Graham y José Limón) en el escenario. El performance utilizará no solamente estos puntos de ruptura teatral, sino, también, instrumentos tradicionales como el monólogo, la iluminación, la escenografía, el tiempo teatral -efímero e instantáneo-, el público o testigo y la acción humana en un escenario: puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro observa y esto es todo lo que necesita para realizar el acto teatral (Brook)*. Para la autora, la diferencia seguiría estando en no aceptar el "como si", pues el *performer* no utiliza la ficción que genera un actor para interpretar su personaje sino que su acción tiende a ser sintética desde un punto de vista subjetivo, en director[147].

También Ferrando (2007b), defiende la no representación como requisito necesario a toda *performance*. Ateniéndose a la definición vulgar de representación, afirma que representar *significa copiar alguna cosa; reproducir algo anteriormente conocido quizá por unos pocos, o tal vez colectivamente, y volverlo a mostrar evocando el acontecimiento anterior, rememorándolo.* Y afirma que *cuando la representación se manifiesta con más fuerza en una situación, se provoca una disminución de la capacidad de imaginar por parte de aquellos que están viviendo esa situación concreta.* Aunque más tarde reconoce que este distanciamiento con respecto a la representación es siempre relativo y acaba conformándose con que dicha acción mantenga un cierto distanciamiento de la trama lógica, del discurso de la narración[148].

---

[147] NAVA, Iris, *Bocetos para definir lo que hoy llamamos performance*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://usuarios.multimania.es/fpperformaticas.

[148] FERRANDO, Bartolomé, (2007b), *La Performance. Su creación. Elementos*, (fecha de última consulta 19/03/12): http://performanceologia.blogspot.com/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html: "*Considero que toda circunstancia o quehacer es siempre necesariamente representativo; conlleva inserto en sí mismo, podríamos decir, un factor de representación. Y no solo eso sino que toda nominación -dirá Julia Kristeva- es una representación. Bastará pues nombrar, y no digamos mostrar alguna cosa, para que el mero enunciado o la simple relación con un objeto evoquen un acontecimiento o una situación concreta. Y así quisiera afirmar, que cuando hablo del alejamiento de la idea de la representación en la creación de una performance, no me refiero a la exclusión del enunciado o a la*

Pedro Ovando en su texto *La presencia en crisis* afirma que la posibilidad de la representación está abierta en la *performance*. Para argumentarlo comenta el texto de Ferrer (2001) en el que esta establece que la relación entre la utopía y la *performance* es una relación de exclusión, que la utopía es *el lugar del abrigo total, donde se está protegido contra todo* y, en contrapartida, la *performance* es el arte de lo que *no tiene abrigo*[149]. Dice Ovando que *el pensamiento de Ferrer incita a cuestionar esa relación directa que se ha establecido entre el fenómeno performativo y el concepto de presencia; pues si el performance es lo descobijado, ¿acaso no es esta dimensión corporal, esta inmediatez perceptiva, esta afectación de los sujetos (una presencia incontrovertible y pura), la guarida donde se intenta resguardar al performance del universo de las mediatizaciones culturales, preservando con ello su definición como arte del encuentro, arte de la presencia? [...] El discurso del arte contemporáneo ha pretendido elaborar una definición estable y segura del fenómeno performativo, por medio de su localización en las coordenadas del presente, de lo inmediato y de la proximidad corporal, desplazando así la noción de representación y subordinando otros conceptos asociados como mediatización, derivación, repetición, resquicio, entre otros*[150].

Ovando encuentra también esta nostalgia por la presencia en Nicolas Bourriaud: *Su concepto central será el del "arte como intersticio social", esto es en sus propias palabras "un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este*

---

*negación obligada de la presencia de algún objeto en la misma, sino más bien al interés en que dicha acción mantenga un cierto distanciamiento de la trama lógica, del discurso de la narración.*

[149] FERRER, Esther, (2001), *Utopía y performance*, Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de Paris "L'abri et l'utopie", (fecha de última consulta 20/03/12), http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html.

[150] OVANDO VÁZQUEZ, Pedro, *La presencia en crisis*, (fecha de última consulta 21/03/12), www.interser0.org/texto_pedroovando1.doc.

*sistema"*[151]*. […] Para Bourriaud el intersticio tiene como fundamento la presencia. El intersticio emerge dentro de un estado de encuentro que solo es alcanzable mediante el intercambio directo, mediante una proximidad que el "comercio de las representaciones" ha sepultado. […] El arte provee la forma para generar un dialogo transparente entre presencias, su esencia residirá en la posibilidad de invención de nuevas relaciones entre sujetos - relaciones originales, fuera de los mecanismos de repetición.* Y, contrariamente a la opinión del teórico y dramaturgo Jean-Frédéric Chevallier, uno de los portavoces de lo que se ha llamado el teatro del presentar, que identifica el mecanismo de sustitución de la representación con la lógica mercantil capitalista del intercambio y que defiende lo presente, como *aquello único que pareciera tener la capacidad de la diferencia, la posibilidad de generar intensidades diferenciales mediante actos que modifican la percepción*[152]*,* Ovando critica que este autor *no advierte que es precisamente la arbitrariedad del dispositivo representacional el que, al separarse de su referente, está abierto a repetirse infinitamente, a diseminarse, a releerse e inscribirse como cita o delegación de la presencia en múltiples contextos, suscitando la ambigüedad y el desanclaje, instigando la dispersión de significados pretendidamente invariables (normalizados).*

El autor se alinea con teóricos como Richard Schechner o Judith Butler que entienden la *performance* como la realización de actos repetidos de construcción y representación y, con Victor Turner (2002)[153]*,* opina que *esta particularidad desequilibrante de la performatividad no solo es inherente a los fenómenos culturales sino que también señala la precariedad de los conceptos de presencia, representación y la relación que los dispone como una dicotomía, la cual ha pretendido definir subrepticiamente el concepto de performance*.

---

[151] BOURRIAUD, Nicolas, (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp. 16 y 17.

[152] CHEVALIER, Jean-Frédéric, (2006) *Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo*, en *Líneas de Fuga. El gesto Teatral contemporáneo*, n.º 20, México, Casa del Refugio Citlaltépetl A.C. p. 9.

[153] TURNER, Victor, (2002), *La antropología del perfomance*, en GEIST, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 110.

Apoyándose en la relectura de Turner que realiza Diéguez (2007), Ovando nota con esta autora *la existencia de una empatía entre las nociones de liminaridad y relacionalidad, que desestabiliza esta relación binaria presencia/representación al no asignar una primacía de la una sobre la otra.* Lo liminar es visto como un tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, perecedera y relacional propiciadora de situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias que implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente, la ley o su aplicación[154]. Esta noción de precariedad, de descobijo y de ambigüedad plantearía *la imposibilidad de asignar un sentido único o un juego de presencias desde las cuales determinar el sentido de las acciones; la liminaridad que habita las prácticas performativas pone en juego duplicaciones, parcialidades, sustituciones y también cuerpos abiertos, situaciones dentro de un régimen de fuerzas no sujetas a una presencia plena del cuerpo o la experiencia, sino de presencias incompletas, fracturadas por la inscripción, la representación y la diferencia.* Nos permite pues, como menciona la autora, *pensar en la inconclusividad del performance*[155] *y más generalmente en lo inconcluso de los discursos del arte contemporáneo, y precisamente en la imposibilidad de un cierre, de una clausura, abre la posibilidad de réplica (esta en el doble sentido de respuesta y de repetición, es decir, de representación)*[156].

### c.3.2. Repetibilidad

Sontag (1961) nos cuenta que los primeros *happenings* eran *cuidadosamente ensayados […], aún cuando el guión o apunte sea mínimo (…) Gran parte de lo que ocurre en la representación ha sido elaborado y coreografiado en ensayo por los mismos actores; y si el happening es representado durante varias tardes consecutivas, es probable que varíe considerablemente de una*

---

[154] DIEGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, p. 60.

[155] DIEGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007), op. cit., p. 54.

[156] OVANDO VAZQUEZ, Pedro, op.cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

*representación a otra, mucho más que en el teatro. Pero el que el mismo happening se pueda ofrecer varias noches no significa que pase a formar parte de un repertorio repetible*[157]. Así es en casi todos los casos: en contraposición al teatro tradicional, la *performance* no suele estar concebida para su reposición. Esto ocurre, quizás, porque tal reposición de la *performance* puede poner en entredicho su pretendida esencia, el trabajo con el tiempo presente y la no representación, o porque el mismo proceso en su desarrollo temporal y sus resultados lo impide. O, tal vez, porque no se suelen dar las circunstancias económicas para ello[158].

Sin embargo, es necesario relativizar la afirmación de que el arte de acción no se suela reponer y esto pueda diferenciarlo del teatro, cuyas obras sí se reponen. Para Fischer-Lichte (2011), desde el punto de vista las artes escénicas y del teatro, *en cada una de las llamadas repeticiones surgen desviaciones más o menos importantes […] que no se producen únicamente por el estado de ánimo o por el ambiente en cada caso, sino que su motivo hay que buscarlo en el bucle de retroalimentación autopoiético. Él es el responsable de que la realización escénica se produzca cada vez de manera distinta, de que, en este sentido, cada una de ellas sea única e irrepetible*[159]. Y desde el punto de vista de la *performance*, Esther Ferrer (2010) dice: *yo cambio las performances continuamente y aunque guarde la idea porque me gusta, hago versiones diferentes, una idea se puede declinar de muchas formas*[160]; J. M. Calleja confiesa repetir a veces sus acciones cuando un nuevo contexto puede aportar una nueva lectura[161]; el *performer* Abel

---

[157] SONTAG, Susan, (1961) op. cit., p. 294.

[158] VALLAURE, Jaime, (1996), *Reflexiones en torno a un intento cronológico*, en VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, p. 29: "Discusiones aparte sobre lo ortodoxo o no del procedimiento, resulta evidente que la repetición disminuye la importancia del contexto específico priorizando otros aspectos del trabajo. La repetición de acciones propicia, en muchos casos, el poder estar presente en todas y cada una de las convocatorias públicas, así como rentabilizar un trabajo que goza del beneplácito del espectador".

[159] FISCHER LIGHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 104.

[160] FERRER, Esther, (2010), op. cit., p. 13.

[161] Entrevista realizada el 17-3-2012. En Anexos.

Loureda (1998), con sentido práctico, opina que *puesto que la acción es una buena manera de contar las cosas, ¿porqué contarlas una sola vez?*[162]; Los Torreznos repiten las acciones con alguna improvisación pero sin diferencias importantes y no podamos decir que esa repetibilidad, por sí misma, desemboque en una espectacularización ya que la forma contenida y desnuda de sus acciones huye de lo espectacular.

Otros autores nos ofrecen argumentos contrarios a la repetición de las acciones artísticas. Así, Phelan (1993), que reivindica el presente como el único tiempo posible para la *performance*, afirma que *en el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de Performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición*[163]. Aznar (2000) discute esta afirmación: *El momento temporal*

---

[162] LOUREDA, Abel, (1998), *Espacio de Arte Excéntrico*, en *Acciones*, CORREA, Nieves (ed.), (1999), Madrid, Cruce, p. 12: "Repito parte de mis acciones. No veo razón para no hacerlo. Imaginaos un disco que se escuchara una sola vez por unos pocos. Creo que es un derroche de creatividad. Como he dicho antes, creo que la acción es una buena manera de contar las cosas, ¿porqué contarlas una sola vez?".

[163] PHELAN, Peggy, (1993), op. cit.: "La vida de la Performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance. En el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de Performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición. Las presiones sobre la performance para que sucumba a las leyes de la economía reproductiva son enormes. Ya que solo raramente en esta cultura es valorado *el ahora* al que la performance dirige sus preguntas más profundas. (Esta es la razón por la cual *el ahora* se complementa con la documentación de la cámara, y el archivo de video). La Performance ocurre durante un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición en sí la marca como *diferente*. El documento de una performance es entonces solo un gatillo a la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente. […] La perfomance en un estricto sentido ontológico es no-reproductiva. Es esta cualidad la que hace que Performance sea el *hermano menor* del arte contemporáneo. La Performance perturba la maquinaria suave de representación reproductiva necesaria a la circulación del capital. […] En el público del arte de performance hay un elemento de consumo: no hay sobras, el espectador mirando fijamente debe intentar consumirlo todo. Sin una copia, la performance viva se zambulle en la visibilidad -en un presente cargado maníacamente- y desaparece en la memoria, en el reino de la invisibilidad y el inconsciente donde elude regulación y control. La performance resiste la circulación

*del acto desaparece, pero los objetos que fueron parte de la acción permanecen. Por tanto, son susceptibles de ser comercializados. Aunque lo cierto es que la documentación que se salva no es solo para el coleccionista o para el museo. Es también muy significativa en otros muchos sentidos porque esos objetos pueden contener lo elemental de la acción desde el pasado hasta el presente y hacia el futuro*[164].

Entroncamos aquí la discusión sobre la repetibilidad con el tema del registro, ya tratado anteriormente. Así, también Fischer-Lichte (2011) cuestiona la afirmación de Phelan al mantener que la documentación de las realizaciones escénicas *es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas en vídeo, películas, fotografía o descripciones la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único*[165]. Y retomando el texto de Vidiella (2010), leemos sobre el *desplazamiento que se genera en el registro de la performance, al descentrar la presencia aurática de los cuerpos de los y las performers, así como la experiencia única en la presencia-testimonio de las y los espectadores respecto a la acción que sucede en ese mismo momento. De este modo la importancia de la acción no reside únicamente en la simultaneidad y presencia de los cuerpos presentes, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos (póstumos) que puedan generar otro tipo de encuentros espectatoriales con este material. Es lo que se ha denominado "performance prostética" o "escritura performativa", según la cual la práctica de escritura de la performance no tiene la finalidad única de preservar, fijar y describir algo, sino, precisamente, de producirlo*

---

equilibrada de las finanzas. No ahorra nada; solo gasta. Mientras la fotografía es vulnerable a los cargos de falsificación y la copia, el arte de performance es vulnerable a los cargos de falta de valor y vacío. La performance indica la posibilidad de revaluar ese vacío; esta revaluación potencial le da al arte de performance su distintivo empuje radical. Por supuesto no todo el arte de performance tiene tal empuje radical. Las exigencias ontológicas del arte de performance es a lo que yo estoy dirigiéndome aquí, y no a las políticas de la ambición."

[164] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 9.

[165] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 156.

*de nuevo. Como consecuencia, el acto de escritura tiende también hacia la desaparición o hacia la producción de otro tipo de acontecimientos, en lugar de una representación de la representación*[166].

Con respecto a la recreación de las *performances* "a petición" de las instituciones museísticas, De Gracia (2010) comenta: *Lo discutible es que para el museo adquirir piezas de performances supone cada vez más la posibilidad de que las mismas puedan ser recreadas, al estilo de las obras teatrales que pueden ser representadas indefinidamente. Este recurso de la recreación de las piezas, apuntalado por la ideología de la obra y el consumo, podría introducirse entonces en el lenguaje como un violentísimo elemento distorsionador: es posible que la discriminación entre actor y personaje, que es convencional y aceptable en el teatro, se transfiera a la performance provocando una disociación entre el artista y el performer; como también se corre el riesgo de que la naturaleza representacional de lo teatral irrumpa en lo performativo y lo contamine, imponiéndole una ortodoxia de la representación, la retórica sumisa del libreto predeterminado y del repertorio oficializado. Ante este avance teatralizador, no hace falta recordar que la performance es presentación antes que representación y que, desde una concepción clásica o purista, no podemos siquiera imaginarla ejecutada por un cuerpo otro, un cuerpo mercenario o interpretativo, distinto al del propio artista*[167].

La repetición de las acciones artísticas provoca, por otro lado, una posible línea de discusión con respecto a un mayor o menor grado de representación o presentización, en el caso de las *performances* que son recreadas o reapropiadas. Para Roux (2010) -en su texto se refiere a la danza pero lo hacemos extensivo a todo el arte de acción-, las prácticas de reapropiación pueden ser clasificadas en tres grandes categorías: 1. la recuperación como apuesta por la memoria colectiva; 2. el archivo como objeto del propio

---

[166] VIDIELLA, Judit, (2010), op. cit., p. 110.

[167] DE GRACIA, Silvio, op. cit., p. 15.

proyecto artístico; 3. el archivo como sujeto del proyecto artístico[168]. De los casos segundo y tercero ya hemos visto ejemplos anteriormente. En el primer caso, el caso del archivo como apuesta por la memoria colectiva, no se suelen dar a ver los materiales a partir de los cuales se recrea la acción sino que se recontextualiza y reapropian en diferentes grados.

***"Die Ursonate" de Nieves Correa, 2009. (Archivo de la artista).***

Así, los prestamos y homenajes no está mal vistos en el arte de acción[169]. Hay acciones clásicas como *Ursonate*[170] de Kurt Schwitters, de 1932, que han sido

---

[168] ROUX, Celine, (2010), *Entre devoir de mémoire(s) et besoin de paternité(s)*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, p. 97.

[169] AMARO, Nel, (1998), *Espacio de Arte Excéntrico*, en *Acciones*, CORREA, Nieves (ed.), (1999), Madrid, Cruce, p. 8: "…yo no tenía, o tenía muy poca información sobre el apropiacionismo y creo que me habría liado a bofetadas con quien se atreviese a sugerir, siquiera, un cierto atisbo de apropiación en mis trabajos. Actualmente, cuando me encuentro en una fase de febril, y concienzudo, apropiacionismo (obras de Abril Ascaso, Loureda, Hilario Álvarez o Esther Ferrer, entre otros, figuran en mi repertorio habitual) lo habría tomado como el mayor de los piropos".

[170] De la cual han sido presentadas/representadas varias versiones como las de Pere Sousa, la coral realizada bajo la coordinación de Hilario Álvarez, con las voces de Isidoro Valcárcel Medina, Llorens Barber, Nacho Criado, Nieves Correa, Hilario Álvarez, M. A. Ramos y Pere Sousa, grabada y editada por M. A. Ramos y retransmitida por el programa de radio Ars Sonora que dirige Pepe Iges, las

reinterpretadas fuera y dentro de España con múltiples variaciones como cualquier partitura musical. ¿Qué las diferenciaría entonces de una representación?

Una forma de homenaje es la meta-*performance*, es decir la *performance* que habla de otra *performance* recreándola con más o menos variaciones. En la exposición *Homatge a Arthur Cravan* realizada, en 1992 en el Palacio de la Virreina de Barcelona, diferentes *performers* trabajaron sobre el tema del famoso combate de boxeo de este artista pero, a pesar del escenario convertido en *ring*, las acciones estaban suficientemente alejadas formalmente, como en la *performance* realizada por J. M. Calleja, que jugó en solitario una partida de dominó mientras leía un relato sobre la relación de compañeros de juego entre Cravan y Trostky durante el viaje en barco desde Barcelona hasta México en el que ambos coincidieron; o en la de Xavier Canals, que apareció vestido de época y se fue quitando ropa hasta quedar vestido de boxeador mientras iba restando letras a la pronunciación del nombre "Arthur Cravan" dejando la palabra "ART".

En *Cabeza proyectora*, realizada por Hilario Álvarez en *Chamalle X*, 2005, el artista ofreció una particular lectura de diferentes propuestas ZAJ acompañadas con imágenes proyectadas a las que hacían referencia. También es una meta-*performance*, pero esta vez crítica con el original, la obra *Cómo acabar de una vez para siempre con la performance* de Lluis Alabern, 1993, en la que el artista finge estar asustado mientras se le derrite un helado. Un colaborador se ponía un cojín en la cabeza e imitaba la famosa *Acción-Reacción* de Jordi Benito. Estas acciones recurren al archivo y a la memoria colectiva con la intención de realizar comentarios o reactualizar otras anteriores, pero, muchas veces en los homenajes y fuera de ellos, las acciones recreadas se parecen excesivamente a su original y las diferencias aportadas, inevitables, no acaban de justificar el que podamos calificarlas de obra nueva.

---

realizadas con las voces de Joan Casellas, Manuel Morales, Ángel Pastor, Carlos Pina, María Cosmes, Joan Simó y Pere Sousa, la de Oriol Ponsatí-Murla o la de Nieves Correa en 2009.

***"Reinterpretación Music Call" de Lucía Antonini, 2010. (Archivo Reformances).***

El problema de la proximidad entre reapropiación y plagio se resuelve fácilmente cuando se hace saber al espectador que la acción que se va a desarrollar es una recreación. Así se hizo, por ejemplo, en el evento *Reformance*[171] organizado por Claudia Repilado y Christian Fernández Mirón en 2010. Fiacha O´Donell, por ejemplo, reprodujo la famosa acción de Valie Export *Tapp und Tast-Kino* rebautizándola como *Se toca pero no se ve.* Lucía Antonini recreó las *Conversaciones telefónicas* (1973) de Valcárcel Medina en las que este llamó a números de la guía telefónica escogidos al azar y, tras presentarse brevemente, pidió a sus interlocutores que tomaran nota de su nuevo número de teléfono. La obra original se realizó en la intimidad de la casa del artista, quien la documentó a través de grabaciones sonoras. Estas grabaciones sirvieron como documento y muestra del proyecto *Reinterpretación Music Call* de Lucía Antonini. En presencia del público asistente (incluyendo al propio Valcárcel Medina), la artista realizó una serie de llamadas telefónicas a números elegidos al azar. Les ofreció interpretar

[171] http://www.fernandezmiron.com/reformance/, (fecha de última consulta 19-5-2012).

una canción improvisada en directo como reflexión sobre la industria musical actual y las nuevas formas de hacer y compartir música. El acercamiento, tono de voz y palabras empleadas por la artista jugaban con la cercanía al formato del tele-marketing, siendo su oferta gratuita y extremadamente personal.

Para finalizar diremos que no hemos encontrado casos en el arte de acción español de la época en que la apropiación sea realizada para poner en duda el contenido de verdad de la representación y suponga una crítica significativa de esta última, tal y como en otros campos practicaron artistas de la apropiación y el simulacro como Sherry Levine o Barbara Kruger.

### c.3.3. Espectacularidad

Si bien no dejan de explorarse sus límites, lo espectacular y el arte como espectáculo son comúnmente rechazados entre los accionistas españoles de estos 20 años últimos. A la voluntad de no espectacularización se suma, a la hora de diferenciarse del teatro tradicional, la habitual utilización en el arte de acción de las cosas y procesos de la vida diaria. Lo cotidiano es tema frecuente en la *performance* y también una constante en las maneras de los *performers*. No está bien vista la impostación y nadie espera que un *performer* ponga de manifiesto habilidades especiales en su actuación. Como auguraba Kaprow (1958), el artista descubrirá *lo que es ser corriente a través de las cosas corrientes. No intentará convertirlas en algo extraordinario*[172].

---

[172] KAPROW, Allan, *El legado de Jackson Pollock*, (1958), en Art News, LVII, n.º 6, pp. 56 y 57, en AZNAR, Sagrario, op. cit., p. 81: "Los materiales del nuevo arte pueden ser materiales de cualquier clase: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, perros, películas y miles de cosas que serán descubiertas por la presente generación de artistas. Estos atrevidos creadores no solo nos enseñarán, como si se tratase de la primera vez, el mundo que siempre nos ha rodeado, pero que hemos ignorado, sino que revelarán sucesos y acontecimientos sin precedente alguno, extraídos de los cubos de basura, archivos de policía, salones de hoteles, vistos en los escaparates de las tiendas y en las calles, experimentados en sueños y horribles accidentes. El olor de fresas aplastadas, una carta de un amigo o un cartel que anuncia 'Draino'; tres toques en la puerta de la casa, un arañazo, un suspiro o una voz en un discurso interminable, ensordecedor stacatto, una gorra de

Coincidente con esta idea, Ferrando (2006) postula que la fusión-confusión de arte y vida y la utilización de lo cotidiano en el arte de acción permite y facilita la intervención participativa, mental y/o corporal del otro[173]. Así, en su obra para Internet *La casa del performer,* Lluis Alabern nos invita a su casa poniendo a prueba su propia capacidad de mostrarse y mostrar su cotidianidad a un público desconocido: *Los secretos expuestos en la andadura por la casa convierten un espacio generado en3D en un contenedor de experiencias emotivas, que desconocemos pero intuimos. Por esta razón solo se nos ofrecen imágenes fijas, retazos para que, como espectadores imaginemos posibles experiencias*[174].

***"La casa del Performer" de Lluis Alabern, (Archivo del artista).***

Claramonte (2011), por el contrario, para apoyar la importancia de guardar las formas, menciona la obra *Contrarrevolución y revuelta* del último Marcuse en la que el filósofo dice que la "revolución cultural" del arte-vida, revolución que ha preconizado buena parte de las vanguardias ha tenido sentido mientras ha estado vigente la cultura burguesa clásica. Claramonte se pregunta: *¿no serán los esfuerzos por desarrollar un antiarte, o un "arte vivo" apoyado en lo cotidiano?, como rechazo de la forma estética, pioneros en la configuración de una nueva esfera pública específica del capitalismo*

---

jugador de bolos…, todas estas cosas se convertirán en materiales para este arte nuevo y concreto. Al artista joven de hoy en día no le hace falta decir 'soy un pintor' o 'un poeta' o 'un bailarín'. Es simplemente artista. La vida entera se abre ante él. Descubrirá lo que es ser corriente a través de las cosas corrientes. No intentará convertirlas en algo extraordinario…"

[173] FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

[174] CUESTA, Mery, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.igar.org.

*cultural, caracterizada por la diversidad de opciones de consumo y entretenimiento?* Para el autor, Marcuse sienta en este texto las bases para la recuperación de prácticas artísticas habitualmente menospreciadas en su cualidad de arte popular o incluso folclore. Para Marcuse, continúa, *las manifestaciones del arte-vida (menciona el teatro de guerrilla, el rock, la poesía de la prensa libre) pierden su poder de denuncia precisamente por ser inmanentes, habiendo renunciado a esa distancia y ese extrañamiento que caracterizaba a la forma estética, y este diagnóstico es tanto más radical cuanto más se clarifique el estatuto del capitalismo cultural: al moverse dentro de la "vida real" pierde la transcendencia que todo arte podía oponer. […] Marcuse ataca el Living Theatre en tanto que "la falsedad es el destino de la representación no sublimada, directa. Aquí el carácter ilusorio del arte no está abolido, sino doblado".* Y concluye Claramonte que *la consigna arte-vida no va a ninguna parte si, como sucede en el capitalismo tardío, eso que llamamos vida está ya constituido desde las representaciones tonales del capital*[175].

Para Puelles (2011), *Nietzsche nos descubre el objetivo que persigue el espectáculo: todos los medios artísticos obedecen al esfuerzo por "objetualizar" al espectador, centrando en él los poderes hipnóticos del efecto inmanente y clausurante. Se busca que el espectador no tenga salida: que la obra consiga atraparlo del todo. No es otra la voluntad totalitaria del espectáculo: la de atraer fascinando. […] Querer parecer fenómeno absoluto requiere que se impida la evidencia de su funcionamiento (el acceso a su organicidad), de su tramoya productiva de efectos cegadores*[176]. Ante esa objetualización del espectador y ocultación del sistema de producción se revelan muchos practicantes del arte de acción cuando se niegan a admitir la espectacularización dentro de su campo. Así, para Nieves Correa, con la oposición a la espectacularidad, la vida se ofrece como obra, se valoriza el tiempo real. La autora defiende lo cotidiano y la transparencia de los

[175] CLARAMONTE, Jordi, (2011), *Arte de contexto*, Donostia, Nerea, pp. 41 y ss.

[176] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., pp. 252 y 255.

"fragmentos de vida" con los que se hace el arte pues *el tiempo de estos "fragmentos" es el tiempo de la vida porque transcurren según su necesidad de completarse; y es este "tiempo necesario" el que los hace "reales", el que los diferencia del espectáculo y en esta diferencia es donde radica su particularidad y su belleza*[177].

Durante la celebración de *Arco-acción* en 1999 y promovido por Joan Casellas, Xavier Moreno y Merz Mail, se presentó el *Manifiesto Minimedia*[178]

---

[177] CORREA, Nieves, (fecha de última consulta 20/03/12), http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html: "Se puede aducir que la vida siempre ha sido la *materia del arte* y nada puedo objetar a esta afirmación puesto que detrás de cada obra están todos los miedos, las esperanzas, las creencias, los valores, el dolor y la alegría no solo de su autor sino de toda la sociedad que lo arropa. Pero ojo, estamos hablando de la vida que se esconde *detrás de cada obra*, no de la *vida que se ofrece como obra*. Los *fragmentos de vida* a los que me refiero no necesitan *desenmascararse*, son claros y transparentes en su forma, porque es de su *forma*, que abarca el tiempo, el espacio, el proceso y la presencia de lo que estoy hablando; aunque por supuesto, estas obras esconden también, como cualquier producción de la sensibilidad humana, significados secretos. El tiempo de estos *fragmentos* es el tiempo de la vida porque transcurren según su necesidad de completarse; y es este *tiempo necesario* el que los hace *reales*, el que los diferencia del espectáculo y en esta diferencia es donde radica su particularidad y su belleza. Cada día tengo mas clara la impresión de que se ha apoderado de nosotros el horror a vivir el tiempo de la vida. Todos los artefactos y servicios que nos ofrece nuestra sociedad están, según nos cuentan, especialmente diseñados para *ahorrarnos tiempo*, un ahorro a mi modo de ver inútil porque ¿qué podemos hacer con ese tiempo no gastado? ¿Existen acaso los Bancos de Tiempo donde poder rentabilizar nuestros ahorros? […] El *tiempo real* es una de las muchas especies en peligro de extinción, una rareza que habría que proteger con especial cuidado para en el futuro poder disponer al menos de un pequeño ejemplo del tiempo *de la vida*, poder volver a tener la experiencia de paladear unas migajas de aburrimiento. La *vida que se ofrece como obra* antepone la experiencia activa de *el que hace* a la experiencia pasiva de *el que mira*; no quiero decir con esto que se adopte una postura ensimismada y se ignore a *el otro*, sino muy al contrario que *unos* y *otros* nos *incorporamos al proceso de la misma manera que todo lo que sucede se incorpora a la vida. El protagonista* es pues, si existe, una figura variable que depende de la actitud que cada uno en particular ejerce y el punto de vista que adopta en cada momento. De esta manera, las figuras de *el que hace* y *el que mira* que en el espectáculo casi adquieren una dimensión antagónica se confunden y se mezclan en estos *fragmentos* formando parte de la misma corriente que no necesariamente arrastra a ambos a excitantes experiencias, no se trata de pedir un voluntario al que cortar por la mitad con un serrucho, pero que iguala la experiencia de ambos que varía en función únicamente de la voluntad de implicación de cada uno [...].

[178] MANIFIESTO MINIMEDIA: "En el último año de un siglo lleno de complejos y miedos donde, incluso por un momento, murió la historia y sus artistas aterrorizados por el ridículo se indefinen e hiperindividualizan como estrategia de mercado,

a favor de un arte comprometido y grupal. Condenaba la espectacularición y el despilfarro de recursos empleados en un uso superficial de la tecnología y en la promoción del arte.[179] Y es que algunas *performances* ya habían tomado rumbos muy espectaculares.

Como ilustración del fenómeno de la espectacularización comentaremos una acción artística con calidades tradicionales dentro del campo del arte de acción puesto que asume sus principios y características si bien no se los cuestiona y, simplemente, se adecúa a un patrón estándar de lo que supuestamente debe ser. Se trata de la obra *Paso doble* realizada por el reconocido artista Miquel Barceló. Nos apoyaremos para ello en el artículo de A. Intxausti / J. R. Mantilla *El Prado pinta un pasodoble* publicado en El País el 05/12/2007 (lo reproducimos integro en Anexos):

Los accionistas *aparecieron vestidos de negro, entre el sonido chapoteante de sus pasos hundidos en el barro.* Al finalizar la acción *la pared clara y húmeda de arcilla blanca y el liso suelo de barro quedaron trastocados en la pureza de sus texturas por la acción de los artistas.* Entremedias sucede la acción. Como leemos en el artículo, la obra está presentada con medios y fines espectaculares. Incluso se destacan nombres propios entre el público, lo que nos habla de que, de alguna manera, el acontecimiento es considerado en gran medida como un acto social de alto nivel. El público se limita a ser espectador. Ni se cuestiona su papel ni se establece con él ninguna relación especial.

---

manifestamos: 1. Minimedia condena los recursos espectacularistas impuestos por el mercado. 2. Minimedia condena la valoración el arte y la vida en razón de sus recursos materiales y uso superficial de la tecnología. 3. Minimedia condena la promoción consumista del arte tanto en su producción como en su distribución. 4. Minimedia proclama la necesidad del compromiso tanto explíto como implícito. 5. Minimedia proclama la urgencia de adaptarse a los recursos disponibles tendiendo al gasto-impacto cero y potenciando estrategias de reutilización y recolección. 6. Minimedia proclama el arte como un instrumento más dentro del proceso conocimiento-lucha en la vida".

[179] A él se adhirieron Nieves Correa, Nelo Vilar, César Reglero, Hilario Álvarez, Valentín Torrens, Yolanda Pérez, Pepe Murciego, Nel Amaro, Abel Loureda y Gilbert Descosí.

El artista es consciente del contexto espacial de su trabajo: *Esta es la pared donde descansó el cuadro de Picasso y eso no le deja a uno impasible,* pero no existe ningún cuestionamiento del espacio en sí. Simplemente el espacio de la acción es considerado solo en cuanto a que en algún lugar se tiene que estar y actuar. De hecho tuvimos la oportunidad de ver una repetición de esta *performance* en Córdoba en 2010. La misma espectacularidad y expectación que en Madrid pero diferente espacio y la misma no consideración hacia el espacio como algo específico. El concepto de tiempo está tratado de manera similar, la acción dura el tiempo fijado para el espectáculo, el necesario para terminar el mural.

En cuanto a la implicación del cuerpo del artista, esto es lo que nos dicen los autores del artículo: *Primero esculpieron una ciudad parda a sus pies a golpe de picos y azadas. Luego la tomaron con la superficie blanquecina. Tallaron esqueletos, volcanes, lenguas calladas a base de golpes que sonaban como la violencia sorda de los guantes de boxeo.* Se trata simplemente de la representación de los movimientos, golpes y manoseos propios del oficio de cualquier escultor que trabaje en grandes dimensiones. El cuerpo, los datos sensoriales, el gesto… están presentes pero no los comportamientos sociales. Es, digamos, una acción tradicional basada en la representación del trabajo físico del artista (*es como una cosa perversa que la misma energía que empleas para construir algo, luego la utilizas para destruirlo*) y de su genial inspiración. Ningún cuestionamiento externo a la acción representada.

El uso de objetos: se mencionan, además de picos y azadas, unos corazones palpitantes, y unas tinajas de barro sin cocer que acaban haciendo de máscaras: *Cuando aparecieron los dos con tinajas de barro sin cocer y se las plantaron en la cabeza. La sugerente perfección redonda de los objetos se transformó a ciegas en difusos minotauros, en simpáticos gorrinos, en cascos de guerrero. Era el guiño más teatral: "En esta performance salen fuera los ornamentos, así como cualquier elemento que no sea el gesto", explica Barceló.* Esto último es cierto pero esa pureza del gesto buscada y esa ausencia de ornamento queda, según nuestra opinión, encerrada en una acción que en sí es puro ornamento.

***"Paso doble" de Miquel Barceló, 2007. (Archivo del artista).***

Como para ahondar más en lo cabal del artista, los articulistas escriben asombrados de la pureza artística de esta acción: *De su obra no quedará rastro. Esa orgía de barro y arcilla fue destruida para hacer valer el auténtico y único momento de su propia creación. Para que quedará en la memoria de quienes lo vieron.* Se puede ser muy purista con respecto a la cuestión de dejar restos tras una acción pero, a nuestra forma de ver, los restos son parte de la acción. ¿A qué o a quién sirve negar que toda acción produce restos? La importancia de dejarlos debería residir en el propio cuestionamiento que se realice sobre el concepto de resto, no en el hecho de dejarlos o no. Este desinterés por los restos que asombra a los autores no es algo "programático" en la obra de Barceló sino algo excepcional en el caso de esta excepcional *performance*. Y, en todo caso, sí que quedaron registros.

Según Vilar (2010), las diferencias entre *performace* "clásica" y *performace* "escénica" son difíciles de relativizar e incluyen cuestiones éticas y opciones estéticas: *...Al hablar de arte de acción o de artes escénicas hay que distinguir entre estos ámbitos: el del arte de acción autogestionario por un lado, el del arte de acción "consagrado" por otro y el proveniente de otros "campos de producción cultural" (en la terminología de Pierre Bordieu),*

*como el de las artes escénicas propiamente dichas: teatro, danza… La cercanía formal de unos y otros trabajos mantiene una distancia importante en el terreno conceptual debido a la ligazón a sus respectivos campos. Al trabajo de ruptura disciplinar llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XX (en unas vanguardias en las que coincidían músicos, artistas plásticos o poetas), hay que añadir el matiz que supone reconocer aún sus respectivas especificidades. Unas especificidades que suponen el motor que constituirán las diferencias formales y el desarrollo de cada una de ellas. Por ejemplo, la diferencia entre performance "clásica" o "escénica" radica en que cada una de ellas trabaja ampliando el espacio de lo posible dentro de su campo, tal y como es el caso de la danza actual aludida más arriba. Si La Ribot abrió, sin duda, puertas a la danza contemporánea, las "funciones" en formato espectáculo, o sea, en su aspecto "institucional" la distinguen netamente del arte de acción que aquí identificamos con la precariedad y la desmaterialización (en tanto objeto, pero también en tanto que espectáculo escénico). Pese a que formalmente hay una cercanía entre, por ejemplo, las Piezas distinguidas de La Ribot y una performance "clásica" las diferencias implican cuestiones éticas, históricas, sociológicas, etc. Insisto: estas diferencias, que llamaré "institucionales", propias del campo de producción cultural, son difíciles de relativizar y, puesto que incluyen cuestiones éticas y opciones estéticas, resultan más importantes de lo que pueda parecer*[180].

Para David Rodríguez no existen límites formales entre la *performance* y las artes escénicas salvo en el costo y en el engorro que supone la producción de las segundas que las hace necesitar de toda la parafernalia del teatro. Como consecuencia, establece la disparidad ente la profesionalización de las escénicas, que las hace llegar al teatro desde la calle y el activismo donde nacieron, y la posibilidad, aún, de activismo en el caso de la *performance*, más libre y no profesionalizada ni tan mediatizada por los poderes públicos[181].

---

[180] VILAR, Nelo, (2010, op. cit., p. 8.

[181] Entrevista realizada el 12-5-2012. En Anexos.

De acuerdo con las dos últimas opiniones, son básicamente cuestiones éticas y económicas y no cuestiones formales ni conceptuales las que diferencirían las obras más reflexivas de ambos campos, del de las artes escénicas y del arte de acción. Ejemplificando la discusión sobre las características formales y sobre la validez de los límites entre las *performances* "escénicas" y las *performances* "clásicas" haremos un pequeño recorrido por algunos autores y producciones del ámbito de las artes escénicas (límites con lo espectacular, el teatro, el circo o las artes escénicas en los que, *como una respuesta directa a la falta de interioridad, brutalidad, y espíritu circense en el arte actual*[182], se situaban, por ejemplo, las acciones del Circo Interior Bruto).

***"La Revolución" del Circo Interior Bruto, 2004. (Archivo del CIB).***

[182] VALLAURE, Jaime, (2006), *El Circo Interior Bruto. Breve análisis de la experiencia. Del museo nacional a la carpa mental*, ponencia en los Encuentros de Autogestión y Arte de Acción en el CENDEAC, Murcia, (fecha de última consulta 20/03/2010), http://www.waitingforcargo.net/CIB/El_CIB.html: "No se quiere directamente practicar la performance. El término y la disciplina gozan de un regusto agridulce entre los miembros del CIB. En todo caso, como mucho, podría defenderse una performance no profesional, una acción al alcance de cualquiera en cualquier parte. Una especie de performance de andar por casa. No se trata de imitar un circo. Ninguno de los miembros es un malabarista. La formación física deja bastante que desear. El CIB tiene una idea vaga de lo que tiene entre manos, más aún del resultado de sus investigaciones. No practica el teatro, tampoco la performance ni el arte de acción; no se trata de un happening, ni de una poesía fonética, tampoco se trata de hacer instalaciones artísticas. La práctica de CIB es la suma de todas ellas y de otras más difíciles de nombrar como ciertos conocimientos musicales y pictóricos, ciertos coqueteos con la teoría semiótica, psicoanalítica y de la imagen en movimiento, una gran afinidad por estructuras conceptuales del arte de los años sesenta y setenta, simpatía por comportamiento escénicos vinculados al mundo de los bufones contemporáneos y sobretodo una querencia innata por todas aquellas manifestaciones que se salgan de los marcos establecidos dentro del sistema de las artes y el teatro contemporáneos".

Las artes escénicas ocupan un lugar no muy bien demarcado entre el arte de acción por un lado y por otro, el teatro, el circo (Zotal, CRAC, Monty & Cía, Comediants), el *cabaret*, el *freek show* (Cagón y Crista o El Niño Carajaula) la danza, los recitales y los conciertos. En este territorio *"cul de sac"* se dan fusiones, trasvases y colaboraciones entre artistas provenientes del arte de acción y de otras disciplinas. Podemos citar nombres como Oscar Abril Ascaso + SedContra avec les autres, Noel Tatú, Ramón Guimaraes, Ana Elena Pena, la colaboración de Pedro G. Romero con Israel Galván, o Raúl Cantizano y Santiago Barber, cuyo espectáculo *Bulos y tanguerías* (2007) experimenta e investiga en torno al flamenco y su represen-tación reutilizando el viejo concepto de *varietés* y arti-culando una narración múl-tiple en la que diversos intérpretes, cantaores y toca-ores, ejecutan distintos palos flamencos. Se utilizan en la obra códigos expresivos cercanos a la poesía foné-tica, la *performance* y la experimentación sonora, en un acercamiento al sonido, al objeto y al gesto.

***"Bulos y Tanguerías" de Raúl Cantizano y Santiago Barber, 2007. (Archivo de los artistas).***

Otra colaboración y trasvase se da en *Ya llegan los personajes*, un trabajo conjunto de Juan Domínguez, Rafael Lamata y Jaime Vallaure presentado en 2011. Para Domínguez: *La persona es un personaje forjado en el pasado que ha aprendido a multiplicarse en otros tantos personajes que interactúan con la situación presente. Vivimos con el cuerpo, no con las palabras, y el cuerpo*

*está forzado a intentar lo que no puede: balbucea, tropieza, repite… El cuerpo se deforma como en el sueño buscando articulaciones diferentes, para recorrer la risa. Hacer algo no te cambia, pero es un signo. Hacer algo apenas modifica nada pero forma parte de la construcción del presente. Todo lo que ocurre importa aunque no nos importe. Frente al clima la voluntad es insignificante. No se puede cambiar la dirección del viento. Sin embargo, la intuición y la experiencia ayuda a saber si hay que ponerse botas de agua o gafas de sol. Detrás del personaje está la persona con la misma cara que el personaje. ¿Quien crea el personaje?*[183].

***"Ya llegan los personajes" de Juan Domínguez, Rafael Lamata y Jaime Vallaure, 2011. (Archivo de los artistas).***

La danza es una disciplina artística con su historia y su circuito propio. Es por ello que, a pesar de su proximidad con el arte de acción, el lugar primero para el encuadramiento de acciones como las de La Ribot, Olga Mesa, Olga de Soto, Germana Civera, Patricia Caballero, las hermanas Jerez, Cesc Gelabert o Mónica Valenciano sea el de las artes escénicas.

[183] DOMÍNGUEZ, Juan, *Ya llegan los personajes*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://juandominguezrojo.com/?m=2011&cat=4.

La relación entre el arte de acción y la danza se da ya desde los inicios de aquel. El cuerpo del accionista es el lugar donde primeramente sucede la acción y la danza es el arte que se ocupa principalmente del movimiento del cuerpo. Fue Merce Cunningham quien propuso desmaterializar el cuerpo y valorar el movimiento por sí mismo para desprenderse de la representación de emociones. La danza-*performance* actual busca recuperar el cuerpo, el encuentro con el propio cuerpo y el del espectador y no lo puramente visual. Así pues se acerca a la *performance* para conseguir *una experiencia diversa al mero regocijo del despliegue técnico y tecnológico, del divertimento o la catarsis emotiva […] para reivindicar el Arte como experiencia perceptiva y lúdica: la percepción tal como experiencia sensorial preindividual, que define al hombre como ser social, previo al sujeto individualizado; potenciando su participación en vez de su aislamiento. […] Así pensamos en la experiencia performática que vincule a la Danza como expresión artística del cuerpo, junto a lo sensorial propio de lo humano, usando para ello herramientas que poseen los cuerpos humanos y las culturas: creando lenguaje en el intercambio, en el cruzamiento. Y es sabido que el lenguaje humano involucra no solo la lengua sino también el gesto, la corporalidad, la relación con el entorno […] una performance, una acción artística tal como la presentamos acá, es un sin-sentido que va develándose en el desarrollo como una experiencia de intercambio activo entre el creador, sus herramientas, el receptor y el entorno*[184].

La nueva danza emerge a principios de los 80 influenciada por el formalismo americano posmoderno, por las corrientes modernistas alemanas y por la experiencia de los maestros japoneses de *butoh*. Para Naverán (2006), existen varias claves características: huida de la representación en pos de la presentación, utilización de objetos cotidianos reales, cercanía con el público a través de la mirada o de la palabra, consideración estricta del lugar de la

[184] CERIANI, Alejandra y COSÍN Alejandra, (2005), *La Danza-Performance: Una perspectiva alternativa*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://performancelogia.blogspot.com.es/2008/07/la-danza-performance-una-perspectiva.html.

presentación, no-teatralidad en la iluminación y tratamiento de temas individuales. Para la autora, *los intereses de coreógrafos y artistas plásticos se encuentran en un territorio común aún por definir y es que quizás la cuestión, hoy día, no sea tanto la de reiterar el intercambio entre disciplinas como pensar y practicar en los límites entre ellas*[185].

Otra característica común en la nueva danza es la utilización del vídeo como manera de relacionar el tiempo escénico, tiempo del vídeo y tiempo real. Así ocurre en el caso de *Plastificación* (2004) de Larraitz Torres cuyo interés se encuentra en en la relación que se establece entre el tiempo de la imagen (en su caso fotogramas de sí misma) y el tiempo que transcurría entre una imagen y la siguiente; en *El eclipse de A.* (2001) de Amaia Urra donde la artista manipula el tiempo de la película de Antonioni para hacer vivir al público el cruce entre el tiempo fílmico y el tiempo escénico a partir de un nuevo orden que rompe la linealidad de la película y cuestiona la lógica de las acciones[186]; o en *A Space Odissey* (2002) de Cuqui Jerez, obra en tres partes: en la primera la artista trabaja en el escenario con una serie de objetos, movimientos y habla; en la segunda vemos de nuevo la acción que había sido grabada por una cámara, lo que nos da una sensación diferente del espacio y nos permite comprender el sentido de las manipulaciones anteriores, la construcción de varias palabras ayudándose del reflejo que en el suelo producían los objetos; y la tercera ocurre similar a la primera, pero el espectador ya cuenta con las claves para entender lo que sucede.

El caso de La Ribot es especial por lo exitoso de su cambio de escenario, desde el de la danza y las artes escénicas hasta las galerías de arte y los grandes eventos artísticos internacionales. Su relación con la galería Soledad Lorenzo da lugar a *Piezas distinguidas*, que agrupa una serie de obras que son breves poemas en movimiento o cuadros vivientes, adaptaciones de conceptos presentados en las artes visuales o la danza. Ha realizado 34, hasta la

---

[185] NAVERÁN, Isabel de, (2006), *Colgado en plena pausa*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 379.

[186] NAVERÁN, Isabel de, (2006), op. cit., pp. 387 a 396.

compilación integral, *Panoramix*. Las primeras trece tratan del cuerpo y la teatralidad. La siguientes del espacio, en horizontal: todos los desplazamientos están descritos como con un *zoom*, hacia adelante, hacia atrás y hacia el centro. Para *Still Distinguished*, la autora decidió *mostrar las obras en las mismas condiciones de una exposición. Es un enfoque más próximo a la escultura, el tiempo es más largo y se puede abarcar con la vista todo el espacio: superficie, ángulos, etc…*[187].

***"Panoramix" de La Ribot, 2003. (Archivo de la artista).***

La atención explícita al proceso, y no solo al resultado final representable y repetible tras el ensayo general, es otra característica de algunas obras de danza-*performance*. Así, Olga Mesa incorpora el proceso de creación a su trabajo final e introduce el registro como parte de la obra. En *labOratorio/labOfilm*, *busca crear una película, aunque la película ya esté escrita, porque su relación con la cámara es también su relación con el*

[187] FILIBERTI, Irene, *Proyecto distinguido*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.laribot.com/spip.php?article400.

*mundo, con la realidad y con la ficción, con lo visible y con lo no-visible, con su propia memoria y con la memoria colectiva. La artista revisita esa materia, la materia fílmica, que ya estaba en el origen de su primera creación, Lugares Intermedios (1992), después de haber transitado casi 20 años por la escena con una cámara al lado. Ahora, conscientemente, sitúa esa cámara todavía más cerca, pegada al cuerpo, un cuerpo que deja de "ser" para convertirse en cuerpo-operador. […] explorando las arquitecturas de los espacios en los que trabaja. Espacios físicos, imaginarios y los que ella denomina 'concretos', los que generan los objetos que habitan los espacios. Desde el registro intuitivo de esta experimentación con el cuerpo-operador relacionándose con archivos fílmicos, con paisajes sonoros, con los collages que crea y utiliza en sus procesos creativos, Olga Mesa ha ido destapando piezas de un puzzle que son ya enunciados de posibles guiones, dibujando un story board imaginario para delimitar la entrada y salida de intrusos, de sincronías y de desincronías sobre un plano secuencia rodado al mismo tiempo por varios cuerpos-operadores*[188].

***"labOratorio/labOfilm" de Olga Mesa, 2011. (Archivo de la artista).***

[188] Website: http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/artes-en-vivo/2010/residencia-olga-mesa.html, (fecha de última consulta 20/03/12).

También en *The Rehearsal*, 2007, una creación de Cuqui Jerez con la colaboración de María Jerez, Cristina Blanco, Amaia Urra y Gilles Gentner, los artistas toman como punto de partida el ensayo para explorar y cuestionar la realidad de la audiencia: *El telón sube y vemos la ficción dentro de la ficción dentro de la ficción dentro de la fición. El telón baja*[189].

***"The Rehearsal" de Cuqui Jerez, 2007. (Archivo de la artista).***

En su obra *Historia(s)*, 2004, Olga de Soto atendía al carácter generador que puede tener el archivo. La coreógrafa buscó a diferentes espectadores que hubieran asistido a las representaciones de *El joven y la muerte* de Cocteau. El espectáculo mostraba los fragmentarios testimonios grabados en video de todos esos ancianos recordando el mítico ballet. Al principio, perseguía la reconstrucción del ballet pero enseguida aquello perdía interés porque el recuerdo era un acto presente y los testimonios de los espectadores eran el verdadero espectáculo. Un espectáculo en el que el joven y la muerte, protagonistas del ballet original, habían envejecido en el cuerpo de los espectadores otorgándoles así la ligereza y profundidad que un día tuvieran sobre el escenario.

---

[189] Website: http://www.fiaf.org/crossingtheline/2011/2011-10-12-cuqui-jerez.shtml, (fecha de última consulta 20/03/12).

Como vemos, la estética de la representación y su discusión no es una preocupación privativa del arte de acción clásico, sino que dentro de las artes escénicas, y en sus más destacados autores, este asunto es fundamental. En las obras de Roger Bernat como *Pura coincidencia*, de 2009, o *Dominio Público*, de 2008, se trata el tema de la participación del público y las posibilidades de la ficción. En *Dominio Público,* por ejemplo, se prescinde del actor como punto central del espectáculo y deja al público como único participante buscando atender a las posibilidades narrativas del grupo a partir de herramientas estadísticas. Los espectadores forman parte de una ficción sin necesidad de exponerse como individuos en un escenario que, por otra parte, tiene tantos actores como espectadores asisten a la función. En palabras de Fratini (2008): *Arrojado por el impersonalismo de las preguntas y el personalismo de cada respuesta en una aventura cartesiana (hecha de derechas e izquierdas, amigos y enemigos, distancias y cercanías), en un teatro "diferencial" de la re-acción, el público catalán perdía conciencia de haber estado todo el rato jugando a "dividirse" sobre el abismo indiviso e "indiferencial" de una enorme espiral, turbulenta sugerencia de la negación de todo inicio y de todo fin*[190].

***"Dominio público" de Roger Bernat, 2008. (Archivo del autor).***

[190] FRATINI, Roberto, (2008), (fecha de última consulta: 15-5-2012), en http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/.

Rodrigo García estrenó *Accidens. Matar para comer* en 2005. En un escenario limpio, con una luz azulada y un mar proyectado de fondo, su actor "delegado", Juan Loriente observaba tranquilamente el enorme bogavante, suspendido en mitad del escenario, que luego troceó, cocinó y terminó por comerse. Un texto proyectado en letras grandes hacía una reflexión silenciosa, en primera persona, sobre la muerte. De fondo, los latidos del corazón del animal dejaban paso a la voz de Louis Armstrong, *What a wonderful world!* La obra refleja la crisis de este artista frente al interés comercial suscitado por sus obras que le condujo a replantear su estética de la representación. Ya en *Borges + Goya*, de 2004, el autor apostó por *el despojamiento y el minimalismo de un decorado único, cuyo estatismo se ve prolongado por la economía del juego actoral […] el dispositivo escénico se reduce aquí a la mínima expresión de un solo actor, un decorado único y un solo video que abre la representación de ambos textos. Rodrigo García ha querido […] darle la prioridad al texto en el dispositivo escénico y dejar de lado, o por lo menos en un plano secundario, el trabajo físico y en el espacio de los actores. La voluntad de volver a centrarse en el mensaje textual y verbal denota el miedo del dramaturgo a que su trabajo sea percibido como un simple ciclo de performances donde la provocación y la desmesura se ven reducidas a un objeto de consumo espectacular para un público más fascinado por las salidas de tono de los actores […] que por la reflexión política y existencial que conlleva una puesta en escena [...] La conciencia por parte del dramaturgo del peligro de convertirse en una pieza más del sistema espectacular -cuando no en una simple atracción pintoresca y extravagante, desprovista de cualquier tipo de peligrosidad social- le ha llevado a modificar el dispositivo escénico de sus montajes sin por ello dejar de mostrar su voluntad de seguir haciendo un teatro de combate*[191].

La atención a la clásica fórmula "arte = vida" también se da en las artes escénicas y hace que algunas producciones se acerquen tanto al arte de ac-

[191] ARBIZU, Susana y BELIN Henri, *Rodrigo García o la guerra contra el espectáculo*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.rebelion.org/noticia.php?id=33100.

ción clásico que pueden perfectamente ser asimilables. Así ocurre con Sonia Gómez, que ha pasando desde sus inicios en la danza a espectáculos más teatrales y performáticos. En ellos mezcla su cotidianidad y su vida familiar con la acción artística. En el *dossier* publicitario de su *performance* para una sola persona titulada *Experiencias con un desconocido* (2007) podemos leer: *Un día a una hora concreta usted podrá entrar en la vida de otra persona que usted desconoce, no es una persona cualquiera, es una artista que va a trabajar para usted con unas reglas que ella propone y que usted sigue e improvisa teniendo en cuenta las situaciones. Las Experiencias son reales y el perfil de la práctica se concreta con anterioridad. Se realizará un estudio sencillo a través de unas preguntas y se creará una performance-experiencia concreta, única e irrepetible para cada cliente. El resultado final, su propia experiencia, será el producto que usted alquila-adquiere.* Las experiencias que se contraten son exclusivas y priva-das: *[…] El cliente compra o alquila el tiempo de la men-tora*[192]. Se trata de una vivencia pactada por ambas partes mediante documento notarial.

***"Accidens. Matar para comer" de Rodrigo García, 2005. (Archivo del artista).***

Algunos artistas de la acción han practicado la pornografía como medio autónomo. En el caso español es necesario destacar a Albert Vidal y María de

[192] GÓMEZ, Sonia, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.soniagomez.com/experiencias.htm.

Marías que con el nombre artístico de Shan & Shila, Pareja Internacional de Pornoshow presentaron en un local de espectáculos pornográficos el número *Horas extras de oficina*, trabajo concebido no como autónomo sino como paralelo a otros trabajos de fondo ritual y chamánico[193]. Una aproximación extrema entre poesía, accionismo "a la vienesa" y activismo *queer* se da en las acciones pornoterroristas que Diana J. Torres viene realizando desde 2008 y en su show *Pornoterrorismo*. La obra consiste básicamente en un recital de poesía y pornopoesía combinado con vídeo y con determinadas acciones (generalmente relacionadas o con el porno o con el terror y lo *gore*). La idea es que el público sienta y participe. La artista, que defiende que su sexualidad es una creación artística, pide la colaboración de este *para zurrarme, penetrarme, tocarme, fistearme y demás guarradas) en varias ocasiones durante la performance*[194]. Para David Rodríguez, como en el caso de Mateo Feijoo que se traviste de mujer, Regina, y utiliza el teatro como la escusa para poder hacerlo, los espectáculos de Diana J. Torres están en el límite entre *performance* y activismo porque *son explícitos, porque no hay representación. No son teatro y por tanto tampoco es performance, en realidad*[195].

***"Experiencias con un desconocido" de Sonia Gómez, 2007. (Archivo de la artista).***

[193] SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b), *La estética de la catástrofe*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 173.

[194] Website: http://pornoterrorismo.com/, (fecha de última consulta 23-5-2012).

[195] Entrevista realizada el 12-3-2012. En Anexos.

***"Pornoterrorismo" de Diana J. Torres, 2008. (Archivo de la artista).***

También hay que entender dentro del activismo social la obra *Cigarreras. Métodos y tiempos* dirigida por David Rodríguez en 2011 que, tras un proceso creativo de varios meses se presentó en la Tabacalera de Lavapiés. Se trata de una síntesis de la historia social y política de las trabajadoras de la antigua fábrica de tabacos fundida con el presente de este Centro Social Autogestionado, contado por ellas mismas a través de entrevistas, acciones y música interpretada por De la Puríssima.

***"Cigarreras. Métodos y tiempos" de David Rodríguez, 2011. (Archivo del artista).***

***"La Revelación" de Leo Bassi, 2006. (Archivo del artista)***

Las actuaciones de Leo Bassi son un espectáculo en el que se combinan la magia, el circo, la *performance*, la poesía visual y el montaje escénico. Bassi, que se autodefine como bufón, es un personaje mediático. Esta circunstancia y su proximidad al activismo político hace que sus acciones tengan una repercusión no habitual en las proximidades del arte de acción, habiendo sido, incluso, objeto de un atentado ultracatólico en 2006 con motivo de su espectáculo *La Revelación*.

Un caso extremo de éxito mediático y de reconocimiento internacional es el de un grupo cuyos inicios se encuentran en la *performance* de los años 70 y primeros 80, La Fura dels Baus, que derivaron hacia espectáculos teatrales y multimedia, en los que la acción y la relación con público seguían jugando un papel determinante, y macroespectáculos celebrativos.

## c.4. Los límites con la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito

En los orígenes del arte de acción actual estuvieron las concepciones musicales de John Cage y las de Merce Cunningham en la danza. *Ambos están de acuerdo en que la música y la danza son actividades artísticas completamente independientes y de que de esta independencia puede nacer un ritmo, basado únicamente en cortes temporales, que evoque a la vez una multiplicidad de acontecimientos en el espacio y en el tiempo. […] En el Black Mountain College […] la libertad organizadora de Cage produjo una acumulación de acciones en las que el sujeto era unidad y pluralidad al mismo tiempo, al ser objetivamente libre de hacer lo que quisiese, pero estar vinculado al conjunto por una temporalización común. Las acciones se desarrollaban ante el público y no tenían más pretensión que la de estimular las distintas percepciones de los espectadores. […] La importancia de su obra no estriba en lo que podemos ver y oír, sino en la forma en que vemos y oímos lo que nos es dado*[196].

Son muchos los nombres de músicos que desde la improvisación, el ruidismo o la poesía fonética están próximos al arte de acción. Podríamos citar a Carles Santos, Francisco López, Josep María Balanya, Avelino Saavedra, a la Orquesta del Caos o al Trio Antimanierista. Haremos un breve recorrido por algunos de los autores más significativos por su clara relación con nuestra materia, empezando por los principales seguidores de la concepción musical de Cage en España, los componentes del grupo ZAJ, y en particular por la figura de Juan Hidalgo. Para Villasol (2004), *Zaj es música porque responde a una concepción musical, aunque no siempre lleve aparejado el sonido. Los conciertos zaj son como si a la música se le hubiera despojado del sonido que habitualmente le acompaña, y el hueco pos este dejado se hubiera rellenado de movimientos, gestos, objetos cotidianos y el ruido resultante de todo ello,*

[196] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit*., pp. 14-15.*

*manteniendo siempre un pulso interno, un tempo musical*[197]. Así en en su obra *Paisajes, Gimnasias, Agua con gas y Rojo, Verde o amarillo,* de 1992, Juan Hidalgo, en una ambientación que sugería un paisaje exterior distendido y equipado con mesa y sombrilla, se concentraba para realizar unos ejercicios de gimnasia y combinar licores de grosella, menta y limón que al añadirles agua con gas emitían sonidos de música muda.

A veces la fuerza de la acción sonora se encuentra en lo sorprendente del instrumento utilizado, como en *Paseo* (1999), concierto para electroacústica y Harley Davidson que Boke Bazán y David Alarcón dieron en el Auditori de Torrent. Otras, como en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (1999) de Nilo Gallego[198], en la importancia dada a la forma en que vemos y oímos. Esta obra es un concierto de ovejas en el que se intensificó el sonido habitual del rebaño mediante el incremento del número de cencerros[199]. Con ello el regreso diario se singularizó, adquiriendo el valor de acción artística musical[200]. Otros elementos que diferenciaron esta acción del habitual regreso

---

[197] VILLASOL, Carlos (2004), *Cinco apuntes sobre Juan Hidalgo*, en *Juan Hidalgo*, Madrid, Seacex, p. 74.

[198] PUERTO, José Luis, (1999), *Regreso del pastor*, en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, p.11: " …la acción artística que tomaba como motivo para su expresión el regreso del rebaño en un atardecer cualquiera del otoño no era sino una celebración del cosmos, de los seres y de las criaturas, de los distintos reinos que configuran el mundo, todos en un concierto que solo es posible mediante la concordancia de todos ellos, ya que, de lo contrario, la música se convierte en *ruido áspero y bronco*".

[199] PUERTO, José Luís, (1999), op. cit., p. 9: "Tal concierto estaba interpretado por 300 ovejas churras y sus instrumentos eran 60 esquilines, 43 esquilas, 37 piquetas, 31 cencerras cortas, 25 cencerras largas, 24 cencerras(pedreras), 8 zumbos y 16 zumbas apucheradas. […] Y la rítmica de tal percusión era la alternancia continua de sonido-silencio-sonido-silencio-sonido-silencio…, provocada por el ritmo del caminar, dependiendo de la mayor o menor lentitud de los pasos la variación en la viveza de tal música".

[200] JIMÉNEZ, José, (1986), *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, p. 81: "El concepto de obra de arte supone, ante todo, una delimitación de ciertos productos humanos frente a otros, respecto a las obras *no artísticas* [...] Nos situamos dentro de una categoría especial en el mapa de los objetos y situaciones producidos por el hombre".

de las ovejas, fueron la presencia de un público reunido allí con fines de disfrute estético, y el uso del azar[201].

***"Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando" de Nilo Gallego, 1999. (Archivo del autor).***

---

[201] HERNADO, Javier, (1999), *La solemnidad de lo ordinario*, en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, pp. 14 y 15: "De este modo el azar, esa condición incorporada por Cage a la música, desplaza en este caso a cualquier otro elemento, instalándose como verdadero motor de la acción sonora. Nilo Gallego limita su capacidad de control sobre aquélla a la previsibilidad del sonido producido por el número y los tipos específicos de cencerros elegidos. Más allá de esto las condiciones particulares de la circulación de los animales, marcadas tanto por su estado en el momento de la acción cuanto por las circunstancias climatológicas, definen el resultado final. Precisamente las adversas condiciones existentes el día de la realización lo determinaron hasta el punto de que el sonido generado por los cencerros movidos por el ganado -en principio el eje de la acción- quedó minimizado en beneficio de otros sonidos: el del viento huracanado que soplaba en dirección contraria a la marcha del rebaño y desde luego de la lluvia. Ambos castigaban además el avance paralelo de los asistentes que se convirtieron de forma involuntaria en protagonistas paralelos de un happening forzado por mor de la adversidad climatológica. Como en los actos rituales de tantas religiones, los asistentes se convirtieron en penitentes que pugnaban por alcanzar el santuario luchando contra tantos obstáculos: el barro, la lluvia, el viento, el frío. La a priori posición esencialmente contemplativa: seguir en paralelo la trayectoria del rebaño, deleitándose con el sonido que aquel generaría, se convirtió en actitud obligadamente activa: salvar el estado ambiental adverso y percibir la confrontación entre el sonido previsto (de los cencerros) y los elementos atmosféricos (lluvia y viento). Toda una inversión de medios. Estos últimos habían desplazado a los primeros. Pero en tanto que elementos sonoros adquirían de inmediato el valor de elementos musicales, no solo integrantes sino acaparadores de la acción sonora programada".

El tema de la música de Llorenç Barber es el espacio[202]. En sus *Conciertos de Campanas*, que ha ejecutado en ciudades por todo el mundo, hace sonar simultáneamente todas las campanas de una ciudad convirtiendo a los habitantes del lugar en participantes activos por el mero hecho de trasladarse de un lugar a otro de la misma. Con su obra *Naumaquia*, de2004, Barber invitó a los ciudadanos a escuchar los sonidos habituales del puerto. Un barco de vela repleto de músicos era el encargado de subir el telón de este concierto que buscaba *traer la contestación del mar al canto de la tierra*. El repiqueteo de las campanas de las iglesias vecinas confluía con las sirenas de los barcos y con el estruendo de algunas salvas y petardos lanzados desde el mar.

***"Concierto de campanas" de Llorens Barber, Buenos Aires, 2010. (Archivo Noticiario Sur).***

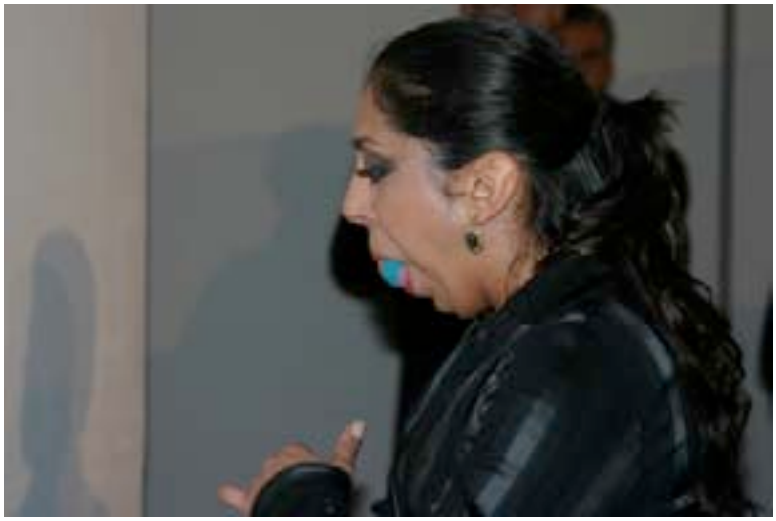
[202]BARBER, Llorens, (1999), *De te fabula narratur, el caso Nilo*, en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, pp. 21 y 22: "El espacio con sus dimensiones, recovecos, nudos, apelotones y huecos, ese es el tema de las músicas de hoy. (Viejo tema, pues ya Wagner, en su Parsifal, leía así la música: 'en espacio se convierte aquí el tiempo'). Pero el entorno, el hábitat, necesita ser no solo ocupado, sino compartido y reflexionado. Y no con ideas fijas sino con acercamientos en permanente adecuación y transformación (¿improvisación?). Eso sí, ninguna intervención es inocente o inocua: se impone, pues, el máximo de atención y cuidado. Compartir no es manchar ni imponer. Hemos de modificar nuestra forma de oír con, junto a. Para comenzar: huir de la idea de concierto. El quieto ahí, de frente, unifocalizando y atendiendo 'todo de un tirón', ha de ponerse en suspenso, así como el valorar la escucha más que la acción, y ésta siempre fragmentada, ricamente imperfecta y contaminada y crítica, reordenada, redispuesta. Hemos de modificar hábitos negativos de 'utilización del locus': este no se utiliza ni se lee: se abre, se acoge, nos recibe. La escucha deviene ecolocativa y plurifocal, esto es, nos vuelve a poner ante un repensar la música como fértil y complejo 'aire sónico' de va y ven, con sus residua (sic), sus reverberaciones, sus periferias de no-son que también son, sus lejanías, desplazamientos, etc. El 'contexto' no es algo preexistente, se crea al devenir tiempo".

Fátima Miranda es una de las principales figuras de la música española cuyo trabajo, si bien básicamente sonoro, se encuentra en lugares fronterizos entre la música, la *performance* y el espectáculo multimedia. Según su propia descripción de su *ArteSonado*, esta obra es *un concierto espectáculo que integra tres universos: musical, visual y escénico-dramático […] A lo largo del concierto la artista, mientras canta, va construyendo el espacio escénico tendiendo varias líneas de ropa blanca, que poco a poco irán adquiriendo vida propia al convertirse en soporte de las proyecciones de vídeo con las que la cantante interactúa durante buena parte del concierto. La superposición de imágenes como contrapunto de la música no son en "ArteSonado" ni decorado de fondo susceptible de distraer al espectador ni sincrónicos o fáciles videoclips, sino espacios virtuales que ponen a aquel en situación de activar su capacidad de percepción. La ropa blanca a su vez proporciona una base ideal para un exquisito diseño de luces. Todo ello convierte a "ArteSonado" en un lugar para la memoria y para la imaginación, caracterizado por una sutil belleza y hondura poética*[203].

***"ArteSonado" de Fátima Miranda, 2000. (Archivo de la artista).***

La obra *Comunicación* (2006) de Noemí Martínez, realizada para *Contenedores*, establecía un diálogo entre el flamenco y la *performance*. La artista utilizaba el "ruido flamenco" en una propuesta visual, sonora y performativa mediante la interacción de ocho bailarines, instalación y *streaming* de vídeo.

[203] MIRANDA, Fátima, (fecha de última consulta 4-4-2012), http://www.fatima-miranda.com.



***"Comunicación" de Noemí Martínez, 2006. (Archivo de Contenedores).***

Finalizaremos este breve repaso sobre trabajos relacionados con la música que se encuentran en los límite del arte de acción reseñando el trabajo, muy próximo a la teoría, de Oscar Abril Ascaso + SedContra avec les autres. En *La Mort Anonyme*, concierto que realizaron en 2008 en el marco de *Contenedores*, el repertorio de sus canciones viajaba a las profundidades categoriales de la filosofía francesa contemporánea. Las melodías típicas de la *chanson* acompañaban textos de Derrida, Klossowski, Blanchot, Lyotard, Levinas, Deleuze o Bataille.

***"La Mort Anonyme" de Oscar Abril Ascaso + SedContra avec les autres", 2008, (Archivo de Contenedores).***

Dado lo evidente del tema no creemos necesario extendernos insistiendo sobre la importancia del uso de la palabra, y del lenguaje en general, para la constitución y evolución del ser humano, y en la práctica de las diferentes artes sobre todo en la escritura, la música o el teatro a lo largo de la historia. Seguramente antes que la palabra fue el índice, el señalar las cosas, los gestos y los sonidos inarticulados. Sin embargo la concreción del lenguaje supuso un paso importantísimo hacia lo que hoy es el ser humano, como también lo fue más tarde la invención de la escritura. Por medio del lenguaje se pueden elaborar pensamientos, podemos expresarnos, transformarnos y transformar el mundo y podemos hacer actuar a las otras personas que comparten su conocimiento, incluso en contra de su propia voluntad.

El uso del lenguaje escrito y sobre todo el verbal en las artes plásticas y en las artes de acción es más reciente. Una de las formas que este toma en la *performance* es la de la conferencia o disertación. En este caso el discurso suele estar trufado de gestos, uso de objetos, variaciones vocales, ruidos, pequeñas acciones o giros temáticos imprevistos, etc. que claramente sobrepasan la contención de la conferencia tradicional. Algunos ejemplos son: *La perdida alarmante de audiencia televisiva puede provocar a corto plazo la extinción del medio* (1993) realizada por Jaime Vallaure junto a Arthur Verbiest y Daniela Mussico en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Esta *performance* comenzó como conferencia traducida simultáneamente al neerlandés y al italiano y terminó como una disputa entre los ponentes con participación del público sobre el método de traducción; *La ciudad,* 1993, de

***"Cabeza de artista" de Nelo Vilar, 2006, (Archivo de Contenedores).***

Valcárcel Medina, en la que el artista leía un fragmento de la conferencia a cada transeúnte que se encontraba; o las de Nelo Vilar, como *Cabeza de artista* (2006), realizada para *Contenedores*.

Aunque la mayor parte de la literatura que conocemos provenga de la escritura, sabemos que esta tiene su antecedente en la literatura oral. Sandra Santana (2009) vuelve a los orígenes cuando dice que *la escritura no termina en la letra impresa, ni en la superficie del papel: el texto (sea este un rastro de tinta, un fragmento de audio, una imagen proyectada o el gesto de un actor) es el umbral que nos permite atravesar la superficie del lenguaje para llevarnos a universos de sentido insospechados*[204].

Es complejo definir las diferencias internas entre las varias denominaciones que toma la poesía en su aproximación a las artes escénicas y la *performance*: poesía visual, acción o *performance* poética, poesía de acción, polipoesía, perfopoesía, poesía sonora o *"spoken word"*[205]. A decir de Manuel Rocha, catedrático y artista sonoro mexicano, citado por Susana González (2008), *en este campo se pueden hacer diferenciaciones todavía más específicas, reveladoras de una gama de intenciones que van de lo más musical hasta lo más plástico, pasando por lo esencialmente poético. Dentro de esta*

---

[204] SANTANA, Sandra, (2009), *Encuentros AVLAB: Escrituras no escritas: hacia una poética ilegible*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://medialab-prado.es/article/encuentros_avlab_escrituras_no_escritas_hacia_una_poetica_ilegible_: "Esta vocación de transportarnos al otro lado de la letra recorre los 'teatremas' de Patricia Esteban, los recitales polimórficos de María Salgado y las mutaciones lingüísticas de Peru Saizprez. Con rastros y herencias de la poesía visual, el teatro y la performance poética, la poesía sonora o el spoken word, en estas tres propuestas la voz, la presencia escénica y los objetos poéticos conviven con los textos y convierten a la poesía en un género híbrido, abierto a múltiples contaminaciones e intercambios. Este encuentro AVLAB nos permitirá tomar el pulso a una de las vertientes más sorprendentes de la escena poética actual y nos acercará a una literatura en la que el soporte no está determinado de antemano: cualquier punto de partida es bueno para aproximarse al sentido, para avanzar en la dirección de lo por decir. Tres propuestas poéticas distintas que, por igual, hacen al texto desprenderse del papel para salir en busca del espectador".

[205] "Spoken word" es un término utilizado para referirse a las obras o interpretaciones que consisten solo o fundamentalmente en la labor de una persona hablando como lo haría naturalmente. Musicalmente, esto es distinto del rap, en cuanto el rap incorpora ritmo y en ocasiones melodía.

*clasificación están, por ejemplo, las músicas electroacústica, electrónica y experimental, el paisaje sonoro, el radio arte, la escultura sonora, la instalación sonora, las acciones sonoras, los intermedia y los poemas sonoros. Las expresiones de poesía sonora, sin importar la naturaleza de su intención poiética, se han refugiado así, junto con aquéllas de las artes plásticas y las de las búsquedas musicales, en el todavía ambiguo nicho intermedial del 'arte sonoro". [...] Además de los guiños gráficos y visuales, entre las diversas estrategias que ha adoptado la poesía sonora en su desarrollo durante las últimas décadas -tanto la que se ha proyectado en papel como de la que se ha ejecutado para su reproducción sonora-, se pueden resaltar de manera somera cinco grandes ejes: 1. La creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras. 2. La creación de un lenguaje inventado, incomprensible, cuyo particular interés está en la textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales. 3. La potenciación de la musicalidad como parte del timbre y la dinámica de la prosodia verbal, ya sea por la exageración de gestos del habla, por juego con el volumen, con el tono y aun con la identidad derivada de la voz, misma que puede encarnar tanto una edad y un género determinados como intenciones comunicativas y estados de ánimo claramente diferenciados. 4. La integración de sonidos subsidiarios, incidentales, que por momentos se vuelven el centro de atención del poema (imagen sonora, paisaje sonoro). 5. La inclusión deliberada de la música como código semiótico paralelo o complementario al discurso verbal (sin buscar que se vuelva una canción). […] Los poemas y sus versos se han vuelto, así, "proyectivos", en un sentido visual-expresivo que trasciende los formatos poéticos más tradicionales. Podría considerarse entonces que la experiencia sensible, en su sentido más amplio, sinestésico e integrador, se vuelve el eje motor así como la esencia de estas identidades poéticas. Además de las características ya señaladas, cabe agregar una esencial e intrínseca de formas de arte también llamado alternativo, al que se afilia la poesía sonora: la "experimentación", misma*

*que apunta a su valor lúdico, de obra abierta*[206].

En la mayoría de sus *performances* poéticas, Bartolomé Ferrando utiliza la palabra en diferentes grados de fragmentación. En *Sintaxis* (1994), el *performer* aparece con un casco que lleva adherido un monitor de televisión donde vemos un primer plano de su boca que de manera desacompasada y sin sonido duplica su discurso entrecortado y enfático. Este discurso hace referencia a las vocales, consonantes, sílabas, párrafos. En otra pieza, *Jirones*, realizada en el IVAM de Valencia en 2002, el *performer* portaba un chaleco realizado a base de recortes de periódico. Los jirones cortados a este chaleco sirven de partitura a un recitado a veces silencioso, a veces limitado a un sonido, a veces casi derivando en canción, pero siempre descompuesto y fragmentario, y acompañado de gestos y entonaciones enfáticos que llegan a sustituir al discurso y a la palabra. El mismo Ferrando (2012) describe así la repetición que se da en *Sintaxis*, *Jirones* o *Línea sonora*: *...una repetición que produce tiempos circulares que detienen el proceso y lo concentran e intensifican al mismo tiempo. Repetición en la que el discurso se desvía y se engancha a si mismo, y crea recodos y focos de luz en lugares que son aperentemente de paso. Repetición en la que se acumula el tiempo, formando con él un remolino de instantes*[207].

También Ferrando (2009a) analiza la utilización fragmentaria de la palabra en las composiciones fonético-sonoras. La articulación y estructuración de gargarismos, gruñidos, ecos, repeticiones, permutaciones, superposiciones, gritos y gestos, se hacían abandonando e ignorando por completo el sentido, con base en el ritmo. Pero ese ritmo no era una marca impuesta: provenía del sujeto, de su latido, de su propia vivencia: *Al intentar comprender el procedimiento, si es que lo había, que pudiera desencadenar la fusión entre*

---

[206] GONZÁLEZ, Susana, (2008), *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis*, Acta poética 29 (2), México, D.F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, en actapoet@servidor.unam.mx, (fecha de última consulta 19/03/12).

[207] FERRANDO, Bartolomé, (2012), *Entre la escritura y la ación*, Efímera, nº 4, p. 15.

*dos prácticas artísticas distintas, me di cuenta de que en todos los casos de interrelación se producía una combinación entre fragmentos o parcelas específicas diferentes. Cada una de las obras específicas de origen, abandonaba de alguna manera su carácter global y se cuarteaba o abría para dar paso a la posibilidad de engarce con otra u otras. La obra, ya fragmentada, se hacía permeable y daba pie a gran número de posibilidades de combinación [...] Y es que el fragmento, separado del eje central de la estructura, no solo posibilitaba y era permeable a muy diversas articulaciones, sino que constituía un mundo aparte, irregular y asimétrico, y era en sí mismo contenedor de su propio sentido, o mejor, albergaba insinuaciones de sentido [...] Hans Richter decía que el sonido fonético estaba en relación con la respiración. Una respiración que no es diferente del cuerpo del emisor; forma, más bien, una unidad con este. De esta manera, la rotura, el jirón, el andrajo lingüístico, afectaba de manera directa al emisor [...] Por medio de esta transformación, favorecida por la fragmentariedad, el performer pasa a convertirse en una materia que emite, se mueve o articula, dejando de ser el centro o el eje de la pieza. Pero además, este proceso de de-saparición y disolución es, en sí mismo, uno de los rasgos que distancian y separan la práctica del arte de acción del ejercicio teatral, al que aquella no quiere verse ni identificada ni some-tida*[208].

***"Jirones" de Bartolomé Ferrando, 2002. (Archivo del artista).***

De una manera quizás más cerebral, Hilario Álvarez conseguía convertirse en esa *materia que emite* de la que habla Ferrando. En la acción *Palabras* (2008) realizada en *La Muga Caula* el accionista improvisaba un discurso coherente

[208] FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

sobre las palabras en el que el término ‘palabra’ era uno de cada dos o tres empleados. La dicción seguía el ritmo que le marcaba un metrónomo de manera que todo el discurso estaba dividido en sílabas. Sin marcar separaciones con el discurso iba variando el idioma, el volumen y el tono, introduciendo la musicalidad de un conocido romance popular y cantando en varias ocasiones. Por otro lado, se acompañaba con una gesticulación más o menos torpe que a veces reforzaba el sentido y otras se abstraía de él.

***“Palabras” de Hilario Álvarez, 2008. (Archivo Aire).***

Frecuentemente en las revistas caminadas que se han realizado en Madrid se han realizado obras fronterizas con la poesía. Una de ellas fue la acción poética contextualizada realizada por Julio Jara en la revista organizada para *Explorando Usera* en 2008. El artista cantó por seguirillas unas letras en parte de Alejandra Pizarnik y en parte propias, mientras se acompañaba taconeando sobre la tapa de una alcantarilla (con referencia en la letra de la canción). Al final, seguido por el público, se marchaba cantando por la calle Jerusalén otra canción cuya letra hacía referencia al nombre de la calle.

***Julio Jara, 2008. (Archivo propio).***

La polipoesía[209] aplica al recitado simple de un poema disciplinas como la *performance*, el ruidismo, la distorsión o desfragmentación fonética, los

---

[209] WIKIPEDIA, "polipoesía", (fecha de última consulta 20/03/12), http://es.wikipedia.org/wiki/Polipoes%C3%ADa: Originalmente este término nació en 1983, cuando el poeta italiano Enzo Minarelli (Venecia, 1951) lo utilizó en su ensayo Polipoesía, dalla lectura alla performance di poesia sonora, aparecido en el catálogo de arte Visioni, Violazioni, Vivisezioni. Aunque su concreción como tendencia poética no iba a verificarse hasta cuatro años más tarde, con la aparición en el catálogo Tramesa d'Art (Valencia, 1987) del Manifesto della Polipoesia: "1.- Solamente el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de la poesía sonora: los medios electrónicos y el ordenador son y serán los verdaderos protagonistas. 2.- El objeto lengua debe ser indagado en sus mínimos y máximos segmentos: la palabra, elemento básico de la experimentación sonora, asume las connotaciones de multipalabra, penetrada en su interior y recompuesta en su exterior. La palabra debe poder liberar su polivalente sonoridad. 3.- La elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo puro, un ruidismo significante: la ambigüedad sonora, sea lingüística como oral, adquiere sentido si explota al máximo el aparato instrumental de la boca. 4.- La recuperación de la sensibilidad del tiempo (el minuto, el segundo), debe ir más allá de los cánones de la armonía o de la desarmonía, porque solo el montaje es el parámetro justo de la síntesis y el equilibrio. 5.- La lengua es ritmo y los valores tonales son los verdaderos vectores del significado: primero el acto racional y después el emotivo. 6.- La Polipoesía es concebida y realizada para el espectáculo en vivo; tiene como 'prima donna' a la poesía sonora, que será el punto de partida interrelacionador entre: la musicalidad (acompañamiento o línea rítmica), la mímica, el gesto, la danza (interpretación, ampliación, integración del tema sonoro), la imagen (televisiva o por diapositiva, como asociación, explotación, redundancia o alternativa), la luz, el espacio, los vestidos y los objetos".

medios audiovisuales, la acción poética, la música y las nuevas tecnologías. Puede ser asimilada como una forma más de la poesía sonora y de la *performance*. Con Jordi Vallès como un antecedente, podemos mencionar entre sus practicantes a Xavier Canals, Xavier Savater, Noel Tatú, Jon Andoni Goikoetxea, Crisóstomo de Ibaibe, Accidents Polipoètics o Eduard Escoffet.

Próximas a la polipoesía, al *spoken word*, a los conciertos musicales o a números de cabaret están también las actuaciones de la micropoetisa Ajo junto a Nacho Vegas. En ellas se cuida especialmente la presentación mientras que la música se deja a la improvisación sobre las ocurrecias poéticas de la artista que, frecuentemente, dialoga con el público. Otro practicante de la micropoesía es Gonzalo Escarpa, pero sus humorísticas e ingeniosas composiciones poéticas no están tan influidas por la escena sino que se desarrollan en un ambiente más *casual*. Otro autor, Peru Saizprez describe así su obra propia *Un hombre mata a un hombre con un hombre*: *Me gustaría hacer una lectura donde se confundiera la parte reflexiva con la lectura poética y la exposición de algunos de mis poéticos artefactos, también conocidos como "peruanadas". La idea consiste en empezar con la lectura de un poema, complementado con el lanzamiento al público de alguna peruanada (un Avión poesía, una Bomba inofensiva, un Paracaídas para recaídas, una Piruleta poema, un Poema papelina, etc.) A continuación habría una intervención del público a modo de dos preguntas después de cada poema y peruanada y con relación a lo visto o leído anteriormente o sobre mi trabajo en general. Esto se repite poema tras poema y durará todo lo que el tiempo dé de sí*[210].

La poesía visual tiene en España sus inicios en las obras de los catalanes Joan Brossa, Guillem Viladot y Josep Iglèsias del Marquet y del uruguayo Julio Campal. En la poesía visual la imagen predomina sobre el resto de los componentes. Esta forma de poesía no verbal, constituye una disciplina diferenciada pero sus creadores se suelen mover en la frontera entre los

[210] SANTANA, Sandra, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

géneros literarios y las artes plásticas y de la acción. Cuando se relaciona con la pintura, la fotografía y la escultura da lugar a poemas objeto que pueden ser planos o tridimensionales. Cuando se acerca a la misma lírica discursiva, al teatro o a la música da lugar actuaciones que limitan con la acción poética y, a través de ella, con la *performance* y el arte de acción en general. Así podríamos mencionar, entre otros, a Rodolfo Franco, a Sergi Quiñonero o a Fernando Millán que en ocasiones se mueven en un terreno entre poesía y *performance* (en otras ocasiones su obra es poesía visual clásica). En la obra *El Clavel* (2005), realizada por Fernando Millán en el festival *Contenedores* de Sevilla, el poeta ofreció un espectáculo "teatral" de hora y media basado en la deconstrucción de la copla. Cantado, por supuesto, y con lanzamiento de clavel después de cada copla. Este artista define sus *performances* como *una escritura expandida y plurisensorial, que trabaja con la iconización a la vez que con la experiencia directa*[211].

***"El clavel" de Fernando Millán, 2005. (Archivo de Contenedores).***

La acción *Perforkaraoke* realizada por Yolanda Pérez Herreras en varias ocasiones está cerca de ser un *happening*, en tanto que necesita de un público participativo y suele conseguir una especie de comunidad momentánea entre el público. La acción modifica el *karaoke* japonés con técnica *low-tech*: la artista muestra sucesivos folios con la letra de canciones populares, siempre con mensaje escogido. El público las canta a coro.

[211] CAMPAL, José Luís, op. cit., p. 40.

***"Performkaraoke" de Yolanda Pérez Herreras. (Archivo de la artista).***

María Salgado ha presentado últimamente trabajos en los que la palabra hablada en directo es acompañada por grabaciones de radio. Aborda el tema poético desde la perspectiva de la economía de medios: *La poesía es el arte de partida menos producido, el más barato; y la lectura en alto no digamos, su concentración dura un segundo, es muy difícil de atender. Al mismo tiempo, resulta sencillo estar en ella; como ir al campo, como mirar un río: cosas fáciles y difíciles, contables e incontables, frías e íntimas. Me pregunto todo el rato por modos de leer y hacer poesía sobre un escenario aproximado. En un escenario me gustaría escenificar la desaparición, pero no puedo, cada vez no puedo, así que como he de estar ahí invento formas baratas de leer poesía (memoria, repetición, traducción, acción, no sé)*[212]. Su acción poética realizada en la Escuela de Tauromaquia de la Tabacalera de Lavapiés en 2010, acerca del tema de la educación, consistió en la elaboración de un libro de poesía visual dibujada con escuadra y cartabón que puso a disposición del público para que este lo copiara por los mismos medios manuales y pudiera así tener su propio ejemplar.

[212] SANTANA, Sandra, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

***"Libro" de María Salgado, 2010. (Archivo propio).***

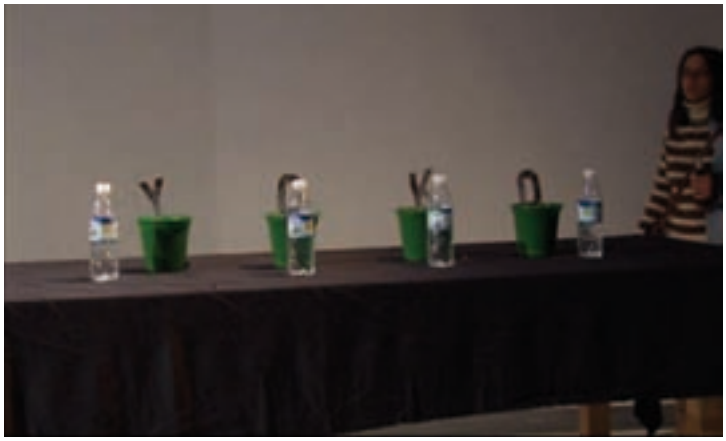
*Graffiti Poem* es uno de los "poemas encontrados" de Pere Sousa elaborado a partir de *graffitis* ilegibles recolectados en los muros de Barcelona. La partitura confeccionada a partir de fotos de dichos *graffitis*, está construida siguiendo el esquema de la *Ursonate* de Kurt Schwitters y así debería ser leída. Para las grafías que considere totalmente ilegibles el rapsoda debe buscar su propio ritmo al recitarlo, intentando encontrar una aproximación fonética[213].

La obra de David Ymbernon *Poesía visual culinaria*, realizada por primera vez en 1999, incorpora la acción en la manipulación con objetos poéticos tridimensionales. Este trabajo consiste en cocinar un plato en el que, en los alimentos utilizados, no hay relación entre continente y contenido. Pongamos por caso, de un huevo sale una ensalada; de un plátano, una butifarra, etc. Nada contiene lo que parece.

***"Poesía visual culinaria" de David Ymbernon, 1999. (Archivo del artista).***

[213] La partitura se puede encontrar en la revista Efímera, 2011, n.º 2, p. 36 y ss.

El *performer* asturiano Abel Loureda dijo en una ocasión que *la performance es poesía en cuatro dimensiones*. Con una frase similar define Nieves Correa las acciónes poéticas de Antonio Gómez: *lo que hace es tridimensionar la poesía visual, accionar la poesía visual*. En la obra *Homenaje a Yoko Ono,* realizada para *Acción!09Mad*, el artista comenzó ofreciendo un trago de agua de una botellita a alguien del público y tomándolo él mismo y diciendo: *Tú eres agua. Yo soy agua. Todos somos agua, en recipientes distintos. Por eso confluimos. Y es fácil que en algún momento nos evaporemos juntos*. Tras dirigirse a unas macetas con pinchos que se hallaban sobre una mesa clavó en una de ellas la botellita de agua. Tras repetir la acción completa otras tres veces con otras tres botellitas, desclavó las mismas y dio la vuelta a los pinchos con lo que fue legible la palabra YOKO.



***"Homenaje a Yoko Ono" de Antonio Gómez, 2009. (Archivo propio).***

La intervención de Juan Alcón, *Pensar, Hacer, Decir, Omitir,* que muestra la foto inferior, calificada por su autor como poesía visual expandida, fue realizada en el marco de la exposición *Metamorfosis* en el Palacio de la Mosquera, en Arenas de San Pedro, en 2008. Un par de años después se intervino en otra exposición en el mismo lugar y se observó que de las cuatro paredes en las que se escribieron las palabras, tres habían sido derribadas en el proceso de restauración del palacio, quedando solo la pared en la que estaba escrito "OMITIR". La nueva acción presentada en 2010 consistió en dejar la cosa como estaba.

***"Pensar, hacer, decir, omitir" de Juan Alcón, 2010. (Archivo del artista).***

J. M. Calleja, uno de los clásicos de la poesía visual española, dice: *Yo creo que el primer paso de la poesía visual a la performance, el paso intermedio, muy sutil, sería la acción poética. De una imagen fija a un movimiento corto y después ya se desarrollaría...*[214]. Calleja ha hecho también *performances* y poesía de acción, como las que realizó en A. C. Cruce. Una de ellas, titulada *Ir y venir,* consistió en llenar siete vasos con el agua de una botella y volver a rellenar la botella con el agua de los vasos. Otra, *Autógrafos,* en pedir a los asistentes que firmaran su autorretrato en un espejo ovalado hasta que este quedó lleno de firmas. Este autor no encuentra diferencia entre poesía de acción y acción poética, y entre ambas y la *performace* solo una cuestión de brevedad e intensidad[215].

A nuestro entender, la poesía de acción vendría a ser con respecto a los otros planteamientos del arte de acción como el dibujo a la pintura, algo más fugaz

[214] Entrevista 17-3-2012. En Anexos.

[215] Entrevista 17-3-2012. En Anexos: "Poesía de acción y acción poética para mi es lo mismo y la performance también es lo mismo. Quizás cuando la gente dice performance son acciones más largas en cuanto al tiempo de duración y la acción poética es como una cosa más corta, mas intensa".

y esencial, desarrollable posteriormente o capaz de tener vida y valor propio como visión global de un hecho emocional o racional explicable en un instante pero que ya incluye análisis y transgresión de la cotidianeidad de la que parte. Emplea para materializarse diferentes expresiones artísticas (música, gestualidad, escritura, plástica, etc.).

Canals (1999) nos ofrece algunas de sus claves formales: *Hay que señalar que, a pesar de la importancia de las relaciones del poema acción con el pensamiento y métodos arcaicos y orientales, la mayor parte de las veces no se trata de una influencia. Existen, desde un principio, ciertas coincidencias, puntos de partida en común: hechos que, con el tiempo, se van configurando como una cosmovisión similar; esto resulta especialmente destacable en las últimas décadas. Uno de los signos característicos de los últimos años es la apertura y ensanchamiento del intertexto, del silencio […]. Otra característica es la particular relación entre concreción y abstracción marcada por el carácter conceptual del discurso, relación parecida a la que transmiten los maestros zen […]. En el poema acción intervienen elementos informes (como los sonidos residuales) y también formas que se van configurando en nuestra presencia (como las secuencias de sonidos, de luces en relación con el espectador), e interviene el azar […]. También intervienen otras formas de carácter más rígidamente estructural (como la música y el espacio). […] Participan objetos con un carácter simbólico, o bien la música o algún elemento sugerente (como las capas, el atril, las entradas y salidas, los gestos). La figura humana es protagonista con su presencia colectiva. El público participa de una manera que se pretende sea integral, por la cualidad emocional del lenguaje. […] En el poema acción, el gestema, ideograma, símbolo o cualquiera que sea el elemento de lectura se destaca sobre el vacío. […] El metalenguaje está siempre presente. La sorpresa, lo inesperado se manifiesta por doquier: todo es, en última instancia, inesperado. […] Existe en el poema acción la voluntad de llamar la atención especialmente sobre aspectos que escapan a la sensibilidad adormecida estándar: actos cotidianos, objetos sencillos, menospreciados. […] Lo que se propone el poeta visual en el poema acción tiene una*

*intención diferente de las experiencias plásticas parateatrales, denominadas "performances" o acciones, que llevan a cabo algunos artistas contemporáneos. En el poema acción esta búsqueda de una comunicación poética esencial en los límites del silencio y de la palabra. […] Se quiere llegar al descubrimiento del juego comunicativo y constructivo de una identidad plena, en la experiencia directa del lenguaje poético más esencial*[216]. Matizaríamos este texto en varios puntos: 1. Las influencias pueden no ser conscientes. En todo caso, las formas de expresión tanto del pensamiento como de las emociones son paradigmáticas de las grandes culturas y no surgen por sí mismas aleatoriamente en determinados individuos; 2. Estructuralmente, la música y el espacio (escénico) pueden ser tan informes como las secuencias de sonidos, las luces, etc. y su categoría estructural dependerá de la importancia que adquieran en la acción; 3. Llamar la atención del público, despertarle de su adormecimiento, nos lleva a pensar en una labor de adoctrinamiento, de iluminación por contacto con el genial creador. Por otra parte, es mucho suponer que el público que asiste a un poema acción revista esas características de adormecimiento estándar; 4. El resultado de la puesta en práctica de toda una serie de elementos ya propuestos por filósofos del romanticismo para los que el "como si", el "juego del" y la "trascendentalidad", fue una creciente autonomía del arte y un distanciamiento entre arte y vida que precisamente el arte de acción trata, en general, de suprimir.

La poesía de acción es un hecho artístico cerrado en sí mismo que no busca tener público ni la aprobación de los supuestos espectadores interpelando la reacción de los asistentes. Aunque puede entrometerse de manera repentina en la vida del viandante, no lo molesta directamente. De ahí que, más que una acción poética, como la calificó su autor, Nel Amaro, *Próxima salida destino Malgrat de Mar - Barcelona. Último viaje de Zenobia Camprubí*, nos parezca una intervención poética. La obra se desarrolló en los *VII Encuentros de*

---

[216] CANALS, Xavier, (1999), *El poema acción con ecos polipoéticos*, Primer Congreso Internacional de Polipoesía, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.cyberpoem.com/text/canals_es.html.

*poetas en Moguer*, 2011, en la plaza del Marqués en Moguer, donde está la estatua en bronce de Zenobia, esposa de Juan Ramón Jiménez. La acción consistió en embalar la estatua para un supuesto e inminente traslado a Barcelona. Avisados por un ciudadano responsable, acudieron varios números de la policía local, que identificaron y retuvieron al autor durante más de media hora, ante el regocijo de unos, el enfado de otros que no querían que los catalanes se llevaran a Zenobia, y hasta los insultos por parte de los más exaltados.

Nel Amaro entendía la diferencia entre *performance* y acción poética como una cuestión de mayor o menor elaboración: *Entendemos por acción algo simple, en tanto que por performance entendemos algo más rebuscado, con hilo conductor y una cantidad de elementos distintos. Quizás, de entre las muchísimas y posibles definiciones válidas para "acción", la más idónea ahora mismo sea la que dio a un periodista (que le preguntó "una acción puede ser…") el histórico fundador del grupo ZAJ, Juan Hidalgo: "salir, ponerse delante del público, estar veinte minutos sin decir una palabra y al final exclamar: -¡Olé!"*[217].

***"Próxima salida destino Malgrat de mar –Barcelona.***
***Último viaje de Zenobia Camprubi" de Nel Amaro, 2011. (Archivo de Edita).***

[217] AMARO, Nel, (2006), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

Fuera de este argumento, no encontramos motivos para hacer de la acción poética o de la poesía de acción un género propio, más allá de la voluntad de sus creadores de señalar su actividad como mezcla de poesía y acción. Las diferencias son de matices demasiado sutiles para ello y responden, a nuestro entender, más a un deseo de diferenciarse por una fijación con el género de procedencia que a una realidad consistente. Por otro lado, la poesía está presente en muchas acciones que no se declaran poéticas y está ausente en otras que presumen de ello. Por ejemplo, en la descripción que Macarena Nieves hace de su acción poética *Que las palabras (me) perdonen* (2009), no encontramos ningún motivo para distinguir efectivamente a la acción poética de aquellas *performances* que utilizan la palabra, en solitario o en combinación con otras acciones corporales, como vía de expresión[218].

No observamos diferencias significativas que justifiquen la creación de un

---

[218] NIEVES, Macarena, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.gaseditions.com/pdf/MNacpo.pdf: "La accionista accede al espacio donde están dispuestos los elementos descritos para su acción. Se dirige a la mesa y mantiene, durante unos minutos, una toma de conciencia frente al público. Observa tanto el cristal como la mesa, bordeando esta última detenidamente, luego se acerca al lugar de la mesa donde inició la acción para tomar la pluma y escribir, minúsculamente, en el dorso de su muñeca: debo escribir. Avanza hacia el público y muestra lo escrito. Va hacía el espejo, se coloca el guante rojo minuciosamente, dispuesto para su mano derecha, mostrando, a través del cristal, sus manos abiertas de forma inversa. Recoge el huevo de obsidiana, se adelanta al público y lo observa a través del huevo, que sostiene con una mano en alto y lo hace girar, sobre sí mismo, con la otra. Manteniendo el huevo con una sola mano, mueve lentamente su cuerpo, unos 350 grados, para llevar a sus lugares correspondientes, primero el huevo y luego el guante. Utilizando los huevos de gallina, los observa y escribe palabras sueltas que componen un poema breve, (todo-lo que no es- temblor-es-tiempo-vencido) colocándolos en línea horizontal a la calavera, sobre la misma esponja. Igualmente, con cada observación anota un número en su muñeca, hasta agotar los huevos dispuestos para ello. Con el último huevo (vencido) golpeará ligeramente sobre la calavera hasta romperlo, definitivamente, sobre el cráneo, depositando sus cáscaras al lado. Posteriormente, guarda el huevo de obsidiana y la pluma en su bolsillo, va junto al cristal y escribe el breve poema más lo anotado en su muñeca, la cual muestra al público y presiona junto a la otra, a modo de pacto de sangre consigo misma, para terminar enseñando ambas muñecas, con sus manos abiertas. Se pone el guante, y adelantándose unos pasos hacia el público ejecuta unos movimientos-danza con el huevo de obsidiana al llevarlo a distintas partes de su cuerpo (la mano, la garganta, el ombligo, el pubis y las axilas). Nuevamente, se acerca al cristal y, sin rozarlo, hace movimientos de desdibujar lo escrito. Ahí permanece unos minutos quieta. La accionista inclina la mano derecha y da un golpe seco al cristal, lo suficientemente contundente para hacerlo añicos y concluir la acción".

género separado en el que entren trabajos como, por ejemplo, la *perfomance* de Rosa Casado, *Paradise 2* (2010), una lectura ilustrada sobre un texto (basado en el documental *Ilha das Flores,* de Jorge Furtado) en la que la artista genera un espacio sonoro con la amplificación y repetición de cada chasquido producido cuando se come parte de la isla de chocolate mientras dibuja sobre el suelo., o las "lecturacciones", que desde principios de los noventa realizan J. Seafree y Yolanda Pérz Herreras, acciones encadenadas entorno a un tema en las que se utilizan objetos diversos que llegan a cohesionarse a través de las acciones (los elementos pueden estar intervenidos/manipulados, o no). La lectura de poemas durante las acciones es fundamental, aunque los elementos utilizados no son "representación" de los poemas. Ni tampoco en "perfopoesías" como *La habitación transparente* (2009) de Gracia Iglesias, que permaneció encerrada en un cubo transparente leyendo poesía hasta que el volumen de las donaciones de libros por parte del público posibiliaron su salida por una trampilla superior. Ni en los "teatremas", formato escénico y poético promovido por Patricia Esteban, que van derivando hacia el "*collage* teatral" donde *lo textual se origina a partir de acciones ejecutadas por no actores que, desde una exterioridad a lo teatral, reinterpretan el complejo he-cho de "estar en escena" como una forma posible de escritura*[219].

Dejando ya el ámbito fronterizo con la poesía, pero aún en el territorio de la palabra y su utilización en intervenciones artísticas cuya adscripción al arte

---

[219] SANTANA, Sandra, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12): "El teatrema […] surgió a partir del ceñido diálogo entre integrantes de distintas disciplinas, diálogo que en un principio fue eminentemente teórico y que con el tiempo se materializó en un laboratorio portátil, coctelera disciplinada donde casi todo, con rigor, era posible. A partir de la hipótesis 'Y si no quisiéramos hacer teatro y sin embargo', se planteó la acción teatral como un territorio recorrido impropiamente, no mediante alternativas performáticas ni en la estela del *happenig*, sino enfrentando lo teatral como simulación desde el montaje en su sentido más literal. La serie Collages teatrales con música de fondo y sin actores continúa con la reflexión iniciada en los teatremas, pero alterando algunas de las pautas previas. En el 'collage teatral" lo textual se origina a partir de una sintaxis de acciones ejecutadas por no-actores que, desde una exterioridad de lo teatral, reinterpretan el complejo hecho de 'estar en escena' como una forma posible de escritura ".

***"Dedicado a..." de Marisa Marín, 2004. (Archivo de la artista).***

de acción podría ser discutible, hemos de mencionar la intervención *Una curva en su camino* realizada por Rafael Lamata en una plaza de Aranda de Duero en 1993. Consistió en la utilización de los bancos públicos para colocar en ellos plaquitas doradas con textos para que la gente les atribuyera significados especiales. Parecida formalización tiene la obra *Dedicado a...* (2004) de Marisa Marín, *resultado directo de una serie de preguntas concretas: ¿qué es el espacio público? ¿y el privado? ¿y el íntimo? La pieza se concreta en una intervención urbana específica: Se hacen dedicatorias personales (en este caso a mi familia y amigos más allegados) en los bancos de madera situados en las calles por las que transito normalmente*[220].

También hay que citar el trabajo de Rogelio López Cuenca, en cuya obra se reúnen elementos cotidianos de la sociedad con los que propone mensajes a la vez irónicos y poéticos. Este artista se apropia de elementos de los medios de comunicación, de la publicidad, de las señales y carteles urbanos, como en las intervenciones en la señalética de la Expo de Sevilla en 1992, y los interviene

[220] Comunicación de la artista (21-5-2012).

modificando su mensaje para realizar una crítica del entorno en el que se integran.

En parecido discutible límite con el arte de acción se encuentran varias intervenciones del grupo Democracia como *Subtextos* (2009), realizada en vallas publicitarias, marquesinas, mupis, etc. de Cartagena insertando mensajes escritos en árabe como: "Libertad para qué", "Arriba los de abajo", "La libertad debe ser para todos o para nadie", y otros que buscan el objetivo de visibilizar la heterogeneidad propia de la sociedad civil: si el idioma utilizado solo será legible para la propia comunidad marroquí, el resto de la ciudadanía tendrá presente la existencia de este grupo en el seno de la vida social con sus particularidades culturales. Otras intervenciones reseñables de Democracia, que ya sí se pueden considerar plenamente arte de acción son *Ne vous laissez pas consoler* que utilizaba como mediadoras las pancartas de los hinchas de futbol del Girondins de Burdeos para introducir en el campo mensajes filosóficos como "la verdad es siempre revolucionaria" o "no tenemos nada salvo nuestro tiempo"; "EAT THE RICH / KILL THE POOR", intervención sobre una limusina *hummer* dedicada a transportar coleccionistas y aficionados durante el Armory Show 2010, Nueva York; o, *Il n´y a pas d'spectaters*, realizada en *Art Brussels 2010*: todos los días a la salida de la feria de arte, un grupo de activistas, tras desplegar una pancarta donde se podía leer *"Il n´y a pas d'spectaters",* ("No hay espec-tadores"), se dirigía a los visitantes y a los coleccionistas decla-mando consignas recogidas de los manifiestos dadaísta y surrealista, así co-mo eslóganes del situacionismo y el *punk*.

***"Ne vous laissez pas consoler" de Democracia, 2009. (Archivo de los artistas).***

En este subgrupo de la utilización de lemas podemos citar los tatuajes en la planta del pie realizados en público por Luan Mart como *Religión* o *Dios es muerte,* o, finalmente y para concluir con las acciones basadas en la palabra escrita, la intervención *Ordem e Progresso* (2010) realizada por Fernando Baena para *Aberto Brasilia*. En este trabajo se escribió el lema que aparece en la bandera brasileña con latas de refresco ya usadas, las mismas que mucha gente recoge para sobrevivir con su venta por lo que el carácter efímero y autodestrucción de la intervención estaba asegurado.

***"Ordem e progresso" de Fernando Baena, 2010. (Archivo del artista).***

## c.5. Los límites con el activismo

Sayre (1995), celebra el poder transformador de la performance para el arte en estos términos: *La performance se puede definir como una atividad que genera transformaciones, como la reintegración del arte con lo que queda "fuera de ella", como una "apertura del campo"*[221]. Para Lebel (1966), los límites entre el arte de acción y la acción política en la presencia de una intención psíquica: *En cualquier dirección que se proyecte, la acción artística se ve obligada a sobrepasar los lastimosos límites de la legalidad. El factor político de su lucha, por determinante que sea, jamás debe reemplazar su intención psíquica. Pero desgraciadamente no faltan artistas que pretenden que tal factor o tal designio no existen*[222].

---

[221] SAYRE, Henry (1995), *Performance*, en: LENTRICCHIA, F., Critical *Terms for Literary Study*, Chicago, McLAUGHLIN, Th.(ed), Chicago University Press, p. 103.

[222] LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 58.

La relación con el activismo se dio ya desde los orígenes del arte de acción. Las veladas futuristas, dadaístas y surrealistas, que revolvían las conciencias del público burgués acabando muchas veces de manera violenta, tenían ese carácter agresivo, revolucionario y provocador. El arte comprometido con el cambio social no solo utilizó elementos plásticos como los carteles y la fotografía. En los orígenes de la intervención artística hay ejemplos como el *Escaparate ROSTA*, que en la Rusia revolucionaria supuso que las noticias telegrafiadas fueran, como recordó Mayakosvski, *inmediatamente convertidas en carteles y los decretos en eslóganes. Fue una nueva forma que tuvo su origen espontáneamente en la vida misma. Supuso que los hombres del Ejército Rojo miraran los carteles antes de una batalla y fueran a luchar no con una plegaria, sino con un eslogan en los labios*. Además de ROSTA, el teatro callejero y los trenes y barcos de agitación fueron solo algunas de las formas de un arte políticamente útil. Tras la Segunda Guerra Mundial, la estetización de las protestas aportada por el activismo artístico tuvo importancia en la lucha contra la guerra de Vietnam y por el fin de la discriminación racial en los EEUU; en las posiciones feministas, el situacionismo, el mayo del 68 francés y en los cambios políticos en Cuba y Sudamérica en los 70; en las de las acciones reivindicativas o de denuncia realizadas en torno a la pandemia del SIDA, el feminismo y a la pobreza en los 80; en la denuncia de los problemas provocados por las migraciones y el robo del espacio público en los 90, con iniciativas como ®TMark, a.f.r.i.c.a gruppe, Reclaim the Streets o Ne pas plier, y campañas como Nadie es ilegal y Hacking the Border; o, en las protestas contra la Guerra de Irak y los movimientos antiglobalización durante la primera década de este siglo.

En España el activismo artístico siempre fue bastante marginal con respecto a la corriente general, mediática y comercial del arte. En la década de los 90 podemos encontrar obras fronterizas entre arte de acción y activismo, algunas ya mencionadas como: las pegatinas que Preiswert editó con motivo de la Guerra del Golfo y sus *stencils* sobre problemas políticos locales; las obras de Agustín Parejo School, en 1992, en torno a los fastos del V Centenario; el *Carrying Proyect* (1993) de Pepe Espaliú; el *Manifiesto insumiso* de Nelo

Vilar; las campañas vecinales como *Érase una vez… Lavapiés (y otros cuentos)*, organizada por Maelström y la Red de Lavapiés en 1997, *Rehabi(li)tar Lavapiés* (en pleno proceso de gentrificación del barrio, en 1999, en Madrid), *Salvem el Cabanyal* (desde 1998, en Valencia), o *Alameda viva* (también desde el 1998, en Sevilla). En la década pasada se dieron la *Huelga de Arte* convocada por Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin para los años 2000-2001 en Madrid y Barcelona; las acciones de los Ex Amigos del IVAM desde 2002 dentro del ámbito de la cultura; las protestas contra la Guerra de Irak en 2003; la lucha por el Muy Disputado Parque de la Cornisa en Madrid, iniciada en 2006; y la continuidad de las acciones por evitar la destrucción del Cabanyal en Valencia y de la Alameda en Sevilla. La exposición *Desacuerdos* celebrada en el MACBA en 2005 y la creación de las Agencias supusieron el reconocimiento institucional de estas prácticas y las hizo atractivas para muchos nuevos artistas mientras que para algunos otros desactivaba la credibilidad de parte de sus protagonistas. Actualmente, la debilidad del mercado artístico nacional, el aumento de reconocimiento del arte de acción en general durante la década pasada, el crecimiento de los Nuevos Movimientos Sociales, la mayor importancia adquirida por los centros y redes sociales y las luchas ciudadanas antes y con el Movimiento 15 M de 2011, han provocado un resurgir de las vertientes más accionistas del arte, con cada vez más artistas interesados en la cuestión social, y ha hecho que se preste de nuevo atención a la capacidad del arte en general para concienciar y movilizar a las personas. Hoy es el tiempo del vídeo y de las redes sociales. La rápida propagación vía Internet de los acontecimientos captados en directo infinidad de cámaras de "aficionados" puede ser una de las mejores armas contra los abusos policiales y las mentiras mediáticas.

Podríamos diferenciar entre las intervenciones artísticas dependiendo del énfasis que se ponga en la propia acción o en los resultados objetuales de la misma. A nuestro entender, aunque los límites no dejan de ser difusos, para considerar la intervención como arte de acción la importancia debería recaer en esta última. También son confusos los límites entre el término general

intervención y las maniobras, un tipo de intervención "salvaje", a menudo fuera del mundo artístico, por su carácter interactivo y estratégico. La maniobra, propugnada en Quebec por el colectivo Inter/Le Lieu en 1990 en la búsqueda de una remarginalización del arte ante la normalización institucional de la *performance*, fue dada a conocer en España por Nelo Vilar en el número 5 de la revista *Fuera de* publicado en 1998. Son maniobras *todas aquellas propuestas desmaterializadas, aquellos procesos abiertos que toman vida en su medio (el "contexto real"), lo que permite su singularización (un término querido por Félix Guatari, pero también por la ecología), su reacercamiento al tándem arte-vida*[223]. A lo largo de estos años tuvo seguidores como el propio Nelo Vilar, Lucía Peiró, Domingo Mestre, Valentí Torrens, Preiswert Arbeitskolleguen, la Figuera Crítica de Barcelona o La Fiambrera.

Muntadas considera como intervenciones sus obras *que tienen como objetivo introducir algún elemento en una situación existente para perturbarla y transformarla. Para ello readapta un panel publicitario callejero, hace un vídeo para la televisión y lo inserta entre los programas habituales, utiliza una "limousine" para que circule en Nueva York con proyecciones sobre sus vidrios. La estrategia se funda en intervenir en un orden -público o privado- y crear otro orden (o desorden). Es una situación que obliga al espectador a una intervención diferente de algo ya conocido*[224].

Para Claramonte (2011), la intervención *tiene un claro carácter táctico y quizás por ello funcione como dispositivo de tergiversación. El hecho de que reclame toda una serie de recursos "pegados al terreno", no es sino un reconocimiento implícito de un estado de cosas en que no es lúcido organizar todo un montaje-otro que desplace o recambie al único-oficial*[225].

La intervención artística, pues, modifica alguna o varias de las propiedades de del lugar, que pasa a ser un espacio artístico por el hecho de que un artista

---

[223] VILAR, Nelo, (2010) op. cit., p. 8.

[224] LÓPEZ ANAYA, Jorge, (2007), op. cit., p. 107.

[225] CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit., p. 27.

desarrolle sobre él su actividad. Se suele ocupar parte del espacio público con objetos o con la acción del propio artista. Como la serie de intervenciones con jeroglíficos en teléfonos públicos, metro, balcones o pasos de peatones que Joan Casellas realizó en las calles de la ruta de la maratón olímpica en 1992, su condición de obra de arte no es evidente en un sentido material, puesto que la mayor parte de las veces estas intervenciones son arte efímero.

***"Jeroglífico para la maratón olímpica de Barcelona" de Joan Casellas, 1992. (Archivo Aire).***

En una intervención realizada en 1993 en un *pissoir* público junto a la cárcel de la Santé de París, Pepe Espaliú *invitó a ocho hombres, todos ellos homosexuales, que habían de acudir a una hora determinada… Los hombres propuestos entraron en el "pissoir" del Boulevard Aragó y pergeñaron en sus paredes garabatos y frases entrecortadas como si se tratara de un "cadavre esquís" fallido, pues, a la vista de quien entraba en el cubículo del mingitorio estaba lo que quien le precedía en el acto había escrito. Leerlos supone adentrarse en el lábil terreno del sexo, oír el agua deslizarse pared abajo, sentir un roce de braguetas, un resuello, y también la punzada de la fría soledad. Cumplido el acto, los participantes que hasta entonces habían mantenido el anonimato, se vieron las caras en un hotel de la rûe de Parme*[226].

Como dice Casellas (2009), refiriéndose a la acción en general, esta *energía de la provocación, que dadaístas y surrealistas cultivarán con entusiasmo, se asociará indisolublemente al arte de acción, mistificándolo y limitándolo a la vez. Las acciones más reconocidas suelen tener u n alto grado de riesgo,*

[226] ALIAGA, Juan Vicente, *Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.accpar.org/numero1/aliaga.htm.

*escatología, violencia o destrucción; acostumbran a ser "fuertes" de alguna manera que desborda los parámetros estrictamente artísticos*[227]. Así ocurre con las intervenciones escatológicas de La Fiambrera Sevillana en 1999 en su taller *Intervenir la ciudad. Un taller para un foro alternativo y una ciudad panza arriba*[228].

***Una de la obras del Taller "Intervenir la ciudad", La Fiambrera, 1999. (Archivo de los artistas).***

---

[227] CASELLAS, Joan, (2009) *Performance, hoy*, Madrid, Exit Express, n.º 47, p. 38.

[228] http://www.sindominio.net/fiambrera/sevilla.htm, (fecha de última consulta 20/03/12): "En Febrero y en Sevilla hubo una conferencia euromediterranea de ciudades sostenibles, de las ciudades tenemos nuestra propia opinión, pero lo de la conferencia resultaba del todo insostenible, aunque mas no sea por la absoluta falta de consideración y participación hacia cualquier colectivo de vecin@s, cualquier movimiento social que pudiera contrastar la imagen de una convocatoria cuyas conclusiones ya estaban escritas de antemano: Todo va muy bien. Se trataba, como suele suceder de trabajar sobre un medio ya saturado de señales, de reclamos, todo lo cual, como es sabido aumenta la vulnerabilidad de los locuaces emisores. En el taller se hizo especial énfasis en la importancia de dotar de una imagen común a las intervenciones a realizar, fue un taller muy práctico, en que desde el primer día se pusieron las manos 'en la masa': En varios tipos de masa, vaya. Las banderitas reproducían la imagen corporativa del Ayuntamiento de Sevilla, solo que levemente invertido, dado que donde quiera que ellos ponen NO -madeja- DO, nosotros jugamos con el indiscutible SI madeja DO, ante el muy sevillano jolgorio del vecindario y el personal en general. Esta intervención sobre escatologías urbano-perrunas, preparo muy bien el terreno para una serie de intervenciones y acciones posteriores en que se recurrió también al SI-madeja-DO. A esas alturas ya la gente del taller, estudiantes de arquitectura muchos de ellos, vecinos del barrio, participantes en el foro alternativo, ya iban viendo claras las posibilidades de movilización y cuestionamiento que podían echarse adelante con relativa facilidad. Había que ser permeables al barrio, unificar registros y preocupaciones. La gente ya comentaba que los barrenderos empezaban a venir al barrio después de no haberse dejado caer por allí en años, se decía que era por los banderines y la gente nos pedía ejemplares para fijarlos ellos también. Se debatía sobre el abandono y la inercia que genera, sobre todo en lo que a basura en rincones y mierdas de perro se refiere, pero la mierda que a nosotros más nos interesaba estaba en otra parte y hacia ahí fuimos yendo. Trabajamos sobre los vectores por los que circulaba el abandono del barrio, muros que se caían a cachos, política social que no existía, especulación a cielo abierto... Lo importante quizás haya sido el poder generar una dinámica de continuidades en lo que a instrumentos de intervención y colaboración…".

La polémica que suele acompañar las intervenciones es considerada como parte del resultado artístico buscado y como medio para suscitar la reflexión sobre los límites del arte mismo y su relación con las instituciones y el mercado de arte, así como con los mismos conceptos demercado, poder y sociedad. Esa polémica es el principal objetivo de la obra *Sin Larios* de Agustín Parejo School de 1992 en la que los artistas pretendían recrear la acción de un grupo de anarquistas que en 1931 arrojaron al mar la estatua del del Marqués de Larios y la sustituyeron por una bandera republicana primero, y después una estatua que simbolizaba el mundo del trabajo. La obra no llegó a realizarse por falta de los permisos necesarios pero el proyecto causó el ruido necesario tanto a nivel mediático y de opinión pública como institucional. También se busca la polémica en la maniobra realizada por Preiswert en la Plaza de Chueca de Madrid el 18-VI-1997, y la campaña lanzada con el panfleto que acompañamos en Anexos, en la que proponía una "erección monumental" en protesta por la estatuaria urbana y chi-rimbolos que invadían la ciudad.

***"A Cipri" de Preiswert, 1997. (Archivo Preiswert).***

En otra de las intervenciones del grupo Preiswert, antecedente de las YOMANGO de La Fiambrera, se intervino sobre un panel del Corte Inglés en el metro de Sol y, apoyada por "Tendero Luminoso", se repartieron dípticos publicitarios falsos que invitaban a los clientes del gran almacén a coger todo lo que pudieran llevarse puesto. La convocatoria provocó el 17 de octubre de 1993 un saqueo y un alboroto en la citada tienda de Madrid.

A destacar también, entre este tipo de acciones que utilizan la táctica de convocar a un público de convencidos que se convierten en colaboradores

necesarios de la obra, las de Ariadna Pi en Barcelona. En la del 31 de Marzo de 2005 consiguió que una turba de gente entrara en un autobús turístico reclamando que les llevaran al barrio de la Verneda para ver el Centro de Internamiento[229].

***"Saqueo" de Preiswert, 1993. (Archivo Preiswert).***

La campaña *Rehabi(li)tar Lavapiés* tuvo un sentido reivindicativo en pleno proceso de gentrificación del barrio, en 1999, con intervenciones como el *Concurso de ruinas*, en que un público-jurado recorrió diferentes corralas y viviendas dándose finalmente un premio a la finca más ruinosa; o la acción la de La Fiambrera, *Campaña por la participación ciudadana y la democracia directa en lo que a fachadas refiere,* cuya propuesta fue tomada en serio por muchos que votaron pensando que el Ayuntamiento por fin se dignaba consultarles algo, aunque fuera tan absurdo como

***"Campaña para la participación ciudadana y la democracia directa en lo que a fachadas se refiere" de La Fiambrera Obrera, 1999. (Archivo de los artistas).***

---

[229] DELGADO, Manuel y HORTA, Gerard, (2007), *Ariadna Pi y el olvido*, en PARRAMÓN, Ramón, "Arte, experiencias y territorios en proceso", Calaf/Manresa, IDENSITAT, p. 111.

el revestimiento de todas las fachadas del barrio; o *Monumento a la propiedad privada,* intervención de Fernando Baena que consistió en dorar las maderas que apuntalaban un edificio con el que se estaba especulando. Al cabo de muy poco tiempo, el edificio fue rehabilitado. No sabemos si la acción tuvo algo que ver con ello.

También El Lobby Feroz[230], surgido de las jornadas *Rehabi(li)tar Lavapiés,* trabajó en el ámbito de la colaboración[231] con asociaciones y movimientos sociales del barrio de Lavapiés y de las Vistillas, en Madrid, en la lucha (victoriosa) para conseguir que el Parque de la Cornisa pasara a ser un parque público frente a los deseos de la alcaldía y el obispado.

Para entender una intervención, pues, es fundamental tener en cuenta el contexto, que siempre ha de ser público, en que se realiza y la intención de sus accionistas. Como veremos, y menos en el caso de las intervenciones no es posible diferenciar taxativamente los ámbitos político y artístico. La mera pretensión de diferenciarlos puede denotar, por una parte, la suposición de que el Arte no es político, y por otra, la tendencia a concebir una autonomía especial donde se desarrolla el Arte en ausencia de perturbaciones, influencias y retroalimentaciones sociales. Es más, si una gran parte del arte de acción surgió tanto como propuesta de intervención contra la hegemonía política imperante, como así mismo, contra el hegemonismo, caducidad y anacronismo del Arte legitimado, resulta problemático insistir en la búsqueda

---

[230] Texto de presentación de la campaña por el Parque de la Cornisa, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.sindominio.net/fiambrera/#castilla: "El Lobby Feroz es un proyecto de trabajo surgido a raíz del trabajo realizado en la Convocatoria de Intervenciones *reHABI(li)TAR Lavapiés*. El Lobby (ELF) no sería un colectivo (social, artístico, etc.) sino una metodología de trabajo El modo de hacer y las *cosas* que se hacen es la búsqueda que define los *hechos* - por no decir ni las acciones ni las intervenciones ni las maniobras ni nada conocido- ELF- Hablando de hechos, se me ocurre que podríamos llamarle *presiones*. Si somos un grupo de presión lo que hacemos son *presiones*. Esta manera de trabajar no es asistencialista-representativa (bomberos decoradores/teatret) ni institucional-marginal (alternativo/maletilla). En esta forma de trabajar las motivaciones y las finalidades surgen de la realidad social y no de una asunción existencialista del rollo artístico. Esta forma de trabajar no sera ni diferencia ética y estética. La forma de trabajo es colaborativa".

[231] http://www.sindominio.net/fiambrera/colaborat.htm, (fecha de última consulta 20/03/12).

de una frontera radical entre lo político y el arte. No es este nuestro caso: intentamos ver la relación entre arte y activismo y establecer una gradación desde aquellas intervenciones en las que tanto los objetos y espacios intervenidos como sus objetivos se encuentra dentro del marco de lo artístico, aunque tengan o quieran tener resonancias políticas, hasta aquellas en las que objetos y espacios son públicos en general y cuyas metas son más bien políticas que artísticas.

Comenzamos el recorrido por la obra de David Bestué y Marc Vives, que actuaban directamente sobre el medio urbano, entendido este casi como *objet trouvé*, para descubrir escenas a medio camino entre el surrealismo y el situacionismo, acciones e intervenciones aparentemente inofensivas que, como por ejemplo, *Charco dedicado a Félix González Torres*, 2003, son para sus autores *una acción política simbólica disidente, no una manifestación retórica y estética*[232].

***"Charco dedicado a Félix González Torres" de Betsué y Vives, 2003. (Archivo de los artistas).***

*Intramuros* de Rubén Santiago, realizada en 2011, estaba com-puesta de dos partes. La primera de ella es un vídeo que muestra como dos personas escalan el monu-mento que homenajea a los abogados asesinados en la calle Atocha en 1977. El mo-numento, *El abrazo*, obra de Juan Genovés, está situado en la plaza de Antón Martín de Madrid y su forma básica es un cilindro hueco. Tras permanecer unos minutos en el interior del monumento, las personas vuelven a salir al exterior portando una bolsa negra de las de recoger la basura. La segunda parte de la obra se sitúa en un espacio expositivo.

[232] EL TERRIBLE BURGUÉS: (2003), *La omisión del medio – artístico - laboral*, Acciones en Mataró, ed. Fundación 30 Km/s.

Pudimos verla en el MAG de Elche en 2012, y consistía simplemente en la misma bolsa negra de basura colocada en el suelo de la sala. Esta obra puede ejemplificar el tipo de intervención que entra de lleno en el ámbito de lo artístico tanto por el objeto intervenido como por el destino final de la basura sustraída. Así mismo, y esto es corroborado por su presencia en una exposición celebrada en una sala de arte, la bolsa con los residuos recolectados es una pieza de arte apoyada por el vídeo documento de referencia que la acompaña y dota de acreditación artística, no como huella de la acción sino como objeto de una acción en obra de efecto diferido.

***"Intramuros" de Rubén Santiago, 2011. (Archivo del artista).***

Como leemos en el blog de Industrias Mikuerpo: *El atentado estético es una forma de irrumpir en el espacio público con mensajes que promueven la agitación, el descreimiento, la violencia psíquica. Todo intento crítico de interacción con la red de significados puede interpretarse como un atentado estético contra los hilos institucionales que legitima y legitiman ese lenguaje*[233]. En *Fucking*, realizada en 2006, Carlos Felices interviene armado de un grotesco falo de gran tamaño simulando el acto sexual con un elemento de escultura, un Botero, situado en el entorno urbano. En este caso no existe un residuo de la acción y solo podemos conocer el atentado por su registro en vídeo. Próxima a la acción privada y a la acción poética no tuvo más público que los viandantes ocasionales y el policía que le multó.

[233] *Los modos de acción*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://mikuerpo.blogspot.com/2011/02/los-modos-de-accion.html.

***"Fucking" de Carlos Felices, 2006, (Archivo del artista).***

Con la acción *Microchip* (2002) Javier Núñez Gasco mostraba la manipulación de los medios[234], un ejemplo de intervención artística en el espacio mediático. En esta obra el artista, fingiendo tener implantado un chip que permitía su seguimiento, se paseó por los platós de televisión dando versiones cada vez más peregrinas de su motivación y provocando cada vez una mayor desvirtuación de su relato. Este tipo de intervenciones no es nuevo, ni siquiera en España. Sin ir más lejos, en 1996 del grupo EMPRESA

---

[234] *Javier Núñez Gasco*, Paper Blog, (fecha de última consulta 20/03/12), http://es.paperblog.com/javier-nunez-gasco-36706): "Microchip es el proyecto más extenso de la serie Desde Dentro, un work-in-progress performativo en el que Núñez Gasco, caracterizado según distintos estereotipos sociales, juega con los criterios de verdad y mentira dentro del universo mediático incitando o promoviendo la fabricación de noticias, artículos y reportajes en distintos medios de comunicación. El proyecto Microchip en particular empezó con el implante de un microchip de identificación -idéntico a los utilizados con los animales de compañía- en el brazo izquierdo del artista […]. El artista se convirtió en 'el primer ser humano' en España en tener implantado un chip de perro. Utilizando este 'gancho de audiencias' Núñez Gasco captó la atención de varias cadenas de televisión y agencias de prensa con el objetivo de penetrar virulentamente en sus procesos de tratamiento de la información e iniciar una 'epidemia noticiosa' y un debate público en torno al asunto. En cada entrevista que le era solicitada, el implantado […] ofrecía justificaciones diferentes del porqué de su insólita decisión, poniendo en tela de juicio el rigor en la verificación de las noticias por parte de los medios de información. Por otro lado, los propios medios -que componían sus noticias basándose no solo en los testimonios del artista sino también en los distintos puntos de vista de la concurrencia- acabaron por promover una alteración progresiva del relato en cada una de las versiones ofrecidas al público".

introdujo la falsa noticia "Artistas españoles crean polémica en USA" en el siste-ma informativo de la agencia Efe.

***"Microchip" de Javier Núñez Gasco, 2002. (Archivo del artista).***

Para la intervención festiva, pero no exenta de crítica al uso del espacio público, *Madrid Beach-Party N.º1* (2005) de La Ternura (Johanna Speidel y Luís Elorriaga), los componentes del grupo convocaron a montar una playa en la plaza situada delante del MNCA Reina Sofía en una hora y fecha determinada. Niños, arena, toallas, bikinis, bronceador, balones, meriendas… Incluso con duchas de agua corriente contó la playa hasta que la autoridad ordenó el desalojo al cabo de varias horas. Una acción muy tipo *happening* en la que los detalles fueron dejados al criterio de los participantes y a la que se sumaron no pocos transeúntes.

***"Madrid Beach-Party N.º 1" del grupo La Ternura, 2005. (Archivo propio).***

***"Ataskoa" de Maider López, 2005. (Archivo de la artista).***

Maider López organizó en 2005 en la localidad Navarra de Intza, un atasco en mitad del campo con más de ciento cincuenta coches atrapados. Para su intervención, titulada *Ataskoa,* convocó a decenas de espontáneos que participaron conscientemente en un acto un tanto absurdo y fuera de contexto próximo a las *flash mob* que finalmente fue presentado en formato fotográfico.

***"Banquero" de FLO6X8, 2011. (Archivo de los artistas).***

En una *flash mob* existe una convocatoria previa de los organizadores con unas directrices muy sencillas y, tras la acción, una publicidad de la acción a través de Internet. Se considera que la principal razón para organizar estos encuentros es la diversión, pero también es la manera más fácil, operativa y menos peligrosa de mostrar la opinión pública o llamar la atención hacía algún problema existente. Las *mob* no son la versión más novedosa, como hemos visto por los antecedentes, del género intervención pero sí la más popular y mediática en la actualidad. El colectivo FLO6x8 ha realizado varias intervenciones del tipo *flash mob*. Una de ellas, *Banquero*[235] (2011), fue realizada en una sucursal del Banco Santander en Sevilla. Los participantes cantaban y bailaban una rumba con letra reivindicativa ante el asombro y complacencia de los usuarios accidentales de la sucursal.

Hemos de mencionar otros muchos nombres de artistas practicantes de la intervención como los de Francesc Abad, Marcelo Expósito, Pedro G. Romero, Carlos Rodríguez Méndez, Federico Guzmán o Lara Almárcegui, pero concluiremos reseñando dos obra anónimas.

***"AcampadaSol", Anónimo, 2011.***

[235] http://www.diagonalperiodico.net/FLO6x8-flamenco-y-activismo.html, (fecha de última consulta 15-4-2012).

La primera realizada por incontables espontáneos que puede ser considerada obra de arte independiente-mente de que sus autores al realizarla no estuvieran pen-sando en arte sino en polí-tica. Nos referimos al fenó-meno de AcampadaSol y, en particular, a sus procedi-mientos plásticos de inter-vención colectiva.

La segunda obra, de cuyo autor o autores desconocemos el nombre, fue re-alizada en Girona, ya en 2012, la hemos encontrado en las redes sociales. Más modesta en tamaño pero muy efectiva simbólicamente, como Puello (2011) nos señala que deben ser las imágenes que en-tran dentro de un "régimen ético": *Rancière repara en el poder ético que define a estas imágenes en virtud del destino pragmático que les corresponde. Su valoración debe regirse por criterios de "eficacia" más que de simple criterio estético: de eficacia en lo relativo a su incidencia ética y política. La razón de existencia de estas imágenes es que funcionen simbólicamente, esto es, que intervengan en la conformación ética de los receptores*[236].

***Anónimo, Girona, 2012.***

[236] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 109.

## d. Elementos formales

Como hemos ido viendo, para muchos artistas y teóricos la *performance* se define y diferencia por atender a las características del tiempo, del espacio y de la presencia del artista. Pensamos que tratándose del arte de acción en general, además de estas tres categorías formales se hace necesario ocuparse de las características de los objetos, del contexto y de la relación artista/ público. En el caso de los objetos, por ser muchas veces el propio artista sujeto y objeto de sus acciones y por el empleo generalizado de cosas en el arte de acción, tanto por ellas mismas como por su capacidad de construir el espacio de la acción. En el caso del contexto, por la importancia que este tiene muchas veces en el establecimiento de un aquí y ahora que sitúa a la acción artística en el presente y por la evidente y consustancial implicación del contexto en la parcela del arte de acción que correspondería a las intervenciones. Y, finalmente, en el caso del público, por la evolución participativa que ha tenido en los últimos años debido, entre otros motivos, al particular tratamiento que el arte de acción le ha dispensado.

### d.1. Los sentodos, el cuerpo y la presencia

Collado (1998), hablando de las acciones de ZAJ, privilegia la presencia frente al espacio y el tiempo como componentes de toda acción porque los fuerza a manifestarse como un hueco del sentido, como elementos contenedores de un vaciado metódico[237]. Para Esther Ferrer, *en la performance hay presencia y no representación. El performer no es un actor, sino un elemento corporal que ejecuta la acción, con neutralidad, sin que exista improvisación, sin embargo, los hechos azarosos se incorporan a ella.*

[237] COLLADO, Gloria, (1998), op. cit., p. 39: " …el tiempo y el espacio eran, en ellas, obvio; la presencia también, pero de otro modo: era ella la que catalizaba la reflexión sobre las otras. No son tres lados iguales de una figura regular, la presencia arquea los otros dos parámetros, los fuerza a manifestarse como un hueco del sentido, como elementos contenedores de un vaciado metódico. Es el estar desplazando al ser: lo que está dejará de estar, lo que es tiene vocación de seguir siendo. Las lenguas que no diferencian estos dos modos del verbo quizás precisen de un rodeo conceptual para alcanzar análoga comprensión de esta idea".

*Lo que sucede en la performance es real, como lo que ocurre en la vida. El performer, elemento corporal de la acción, es a su vez, un instrumento de esta, un ejecutante*[238].

Puesto que finalmente es el cuerpo del artista el que sustenta su presencia, antes de abordar este elemento fundamental debemos hacer un recorrido por el uso que de aquel se hace en este tipo de arte. Pero, previamente, debemos hablar de los sentidos, la puerta de entrada de la información que más tarde será procesada por la mente. Dado el carácter marcadamente experiencial del arte de acción, son los sentidos los que nos aportan la información más destacada sobre la obra. En el arte de acción se presta atención no solo a la vista, sino también a los "sentidos menores", y muchas veces existe una coparticipación de varios y no va dirigido a uno solo como en el caso de la pintura con la vista o la música con el oído[239]. Todos los sentidos tienen cabida en él, dando lugar a obras híbridas con componentes musicales, de danza, plásticos, teatrales, de las artes de la imagen, etc.

La acción implica a todo el cuerpo y con ello se cuestionan los privilegios del ojo: *El cuerpo es el lugar metamórfico del efecto sensorial, pero también actúa como instancia crítica contra los privilegios del ojo, y, por tanto, de las formas a distancia. Ir contra la contemplación pasa por recuperar (o inventar) el cuerpo sensible y la afirmación del cuerpo contra el ojo estático de la contemplación*[240]. Según Jay (2007), a lo largo del siglo XX, se realizó un profundo cuestionamiento de la vista como sentido privilegiado de la Modernidad. Desde Platón, la luz se había constituido en metáfora de la verdad, y el ojo, en el elemento que permitía acceder a dicha luz. Este oculocentrismo comienza a ser desacreditado a finales del siglo XVIII con el pensamiento romántico, y ya en el siglo XX, y particularmente en el contexto francés (Bergson, Bataille, Lacan, Foucault, Debord, Irigaray, Nancy,

---

[238] AIZPURU, Margarita de, (1998), *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, en *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, p. 17.

[239] LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 74.

[240] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 236.

Baudrillard o Derrida), se produce una especie de desconfianza o sospecha de la visión como la herramienta privilegiada para el conocimiento del mundo[241]. Por poner un ejemplo, Baudrillard (1993) nos dice que, *cuando la organización jerárquica del espacio real bajo el privilegio de la visión, cuando esta prospectiva simulada —pues no es más que un simulacro— se deshace, surge otra cosa que, a falta de algo mejor, expresamos en términos de tacto, de una hiperpresencia táctil de las cosas, «como si fuera posible tocarlas y llevárselas». Pero no nos engañemos, este espejismo de presencia táctil no tiene nada que ver con nuestro sentido real del tacto: es una metáfora de la «aprehensión» correspondiente a la abolición de la escena y del espacio representativo. De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo «real» circundante, revelándonos que la «realidad» nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual*[242].

Artaud (1986), ya decía que *una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica o difícil. [...] Ese lenguaje es todo cuanto ocupa la escena todo cuanto pueda manifestarse y expresarse materialmente en una escena y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje. [...] Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio, que habrá de resolverse en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras*[243]. También para González (2007), la

---

[241] JAY, Martin, (2007), *Ojos abatidos, La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Barcelona, Akal.

[242] BAUDRILLARD, Jean, (1993), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, pp, 30 y 31.

[243] ARTAUD, Antonin, (1986), *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, pp. 29 4 41.

implicación del mundo de los sentidos en el arte de la *performance*, tanto en el emisor como en la percepción que el receptor tiene de esta, tiene como principal consecuencia que la afectación se haga por vía sensorial y no por vía racional[244]. Puig (2002) añade que *ahora no hay nada que interpretar: se ve, se palpa, se escucha, se huele, se saborea. Si se quiere "entender" conceptualmente, entonces se tiene que seguir otro camino, iniciar un proceso de estudio, de investigación… Si palpo esto o veo aquello, sobre lo que tengo que entretenerme es en la cosa concreta, ya que en la conceptualización perceptiva se pierde el contacto directo con el hecho que, en cambio, es lo que se capta cuando vivimos*[245]. Y para Aznar (2000), *de alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales*[246].

F. W. Heubach señala a propósito del nombre de la revista *Interfunktionen* (editada entre 1968 y 1975), nacida para documentar la protesta de un grupo de creadores ante la falta de espacios para el arte multimedia y otras manifestaciones innovadoras y que se convirtió en testimonio de una época: *queríamos evocar cualquier cosa que hable de la función auditiva, de la función visual, de la función táctil. Pero también encontramos ahí las funciones que no son exclusivamente visuales, ni exclusivamente auditivas, por ejemplo funciones donde los dos sentidos participan juntos (…) Lo que significa que esto no es eso ni aquello; es algo intermedio que no es fácil de definir. La razón que está detrás de ese término era que no queríamos hacer algo puramente visual ni puramente auditivo… Queríamos traspasar las barreras*[247].

Pasando a los ejemplos concretos, en la obra *Prueba de acción sobre la*

---

[244] GONZÁLEZ, Leonardo, (2007), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

[245] PUIG, Arnau, (2002), op. cit., p. 10.

[246] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 8.

[247] MOHKTARI, Sylvie, (2010), *Dossier: Joseph Beuys, Celtic +--- dans la revue Interfunktionen, 1971*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, p. 183.

*erótica torpe II* de Eva Pérez realizada en Off Limits dentro del marco de *Acción!Mad09*, la artista nos daba un ejemplo de trabajo basado en varios sentidos, predominando el del oído y el del tacto e incluida la nocicepción, que están relacionados con la presión, más el de la vista. Había multitud de pequeñas conchitas que sonaban al caer desde cierta altura, que se adherían a su cuerpo, que se incrustaban en la planta de sus pies impidiéndole caminar sin dolor mientras se dirigía a imprimir la huella de su pie en una pella de barro, y que, finalmente, retiraba de su cuerpo mediante un micrófono que ampliaba el sonido de la operación.

***"Prueba de acción sobre la erótica torpe II" de Eva Pérez, 2009. (Archivo propio).***

Para Pep Aymerich, *una acción es una propuesta nueva para los sentidos. Un conjunto de percepciones de entrada inconexos pero eso provoca una cierta inseguridad. Si tenemos la paciencia de observar todo lo que se despierta en nuestro interior, o bien lo recibimos, o bien intentamos buscarle una explicación. Necesitamos entender, relacionar las diversas percepciones. La dificultad está en mantener la atención en el sentimiento*[248]. Muchas de las acciones de este artista buscan trascender la mera percepción de los sentidos.

[248] AYMERICH, Pep, (fecha de última consulta 20-8-2012), http://www.pepaymerich.com/acciones/el-fer-cap-al-tot-2_es.html.

Así se suspede cabezabajo en *Síntesis de la conciencia* (1992) o *Perdido en el yo* (1994), se desplaza con los ojos tapados sobre un artilugio con ruedas en *Cosmos* (1994), toca y se deja tocar en *A dónde* (2004), etc. Es común en su obra el recurso a trabajar a ciegas tapándose los ojos. Esto ocurre en obras como *El equilibrio de la nada* (1995), *Por encima de la realidad* (1996) o *Caos sensible* (2003).

Veamos ahora diferentes ejemplos de la participación de los diferentes sentidos en solitario o en un papel privilegiado. Empezaremos por la visión, la capacidad de detectar mediante los ojos las ondas electromagnéticas de la luz, información que es interpretada por el cerebro para finalmente darnos la imagen como vista. En este proceso significativo se descartan cambios y de la nueva información, tras ser esta comparada con los recuerdo de la información sensitiva almacenados previamente, se selecciona solo lo necesario para categorizar los objetos y las acciones.

Muchas acciones artísticas son realizadas para ser captadas principalmente por medio de este sentido. Algunas incluso tienen en su utilización o en el impedimento de su uso el medio más importante para su realización. En su obra *Paréntesis* (2008), realizada en el festival *Xamale X*, Victor Bonet, dispuso una bicicleta estática. Tras apagarse la luz y durante un rato solo era perceptible el ruido del pedaleo. El efecto de una dinamo conectada a la rueda hizo posible ir viendo poco a poco la figura del artista iluminada por una bombilla roja que llevaba en la boca y otra blanca subida a una pértiga. Finalmente tras un pedaleo furioso se hizo de nuevo la oscuridad al dejar el artista de alimentar la dinamo.

***"Paréntesis" de Víctor Bonet, 2008. (Archivo del artista).***

En la acción titulada *La confianza* (2010) realizada por Fernando Baena, una persona invidente guió a una fila de unas 40 personas videntes cuyos ojos estaban tapados por una venda a través de las calles de Madrid. El artista delegó la dirección de la misma en una persona invidente ya que por ahora él no es ciego. Los espectadores hicieron dejación de su mirada depositando su confianza en la audición orientada de la persona ciega. Quizás en esta acción, los asistentes abandonando su mirada dejaron también en parte su función de espectadores.

***"La confianza" de Fernando Baena, 2010. (Archivo propio).***

El acto de la mirada, la visión orientada, no se agota en el momento, como, por otro lado, tampoco lo hace la escucha. Como señala Puelles (2011), *"regard",* la palabra francesa para mirada: *remite a estados bien significativos de la subjetividad del espectador: la espera, la consideración, el cuidado, la vigilancia. […] No solo afirma la continuidad de la apariencia en su estar ahí, sino que establece con lo "mirado" (que son los aspectos del objeto) indefinidas relaciones de mayor tensión y complejidad. Se pregunta por lo que ve y trasciende su inmanencia aparencial fascinante*[249].

El sentido del oído nos permite percibir de vibraciones del medio que oscilen

[249] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., pp. 134 y 135.

entre 20.000 y 20 Hz. Las situadas por arriba y por debajo de estas frecuencias solamente se detectan mediante el tacto. La música es el arte que más uso hace del sentido de la audición, pero en el arte de acción, como arte híbrido que es, no es extraño que se utilicen elementos musicales o sonoros como parte constitutiva de la acción, y que el oído sea el sentido único o priorizado en las acciones sonoras. Y cualquier sonido o ruido puede ser usado en una acción artís-tica. Como en *Acoplamiento en Bere* (1992) de Pedro Bericat, en la que el artista realizaba interferencias en dos radiotransistores imantados e inyectados mediante jeringuillas.

***"Acoplamiento en Bere" de Pedro Bericat, 1992. (Archivo de El Ojo Atómico).***

También se utiliza de manera prioritaria el sonido en *Irrintzi* (2007), una *performance* realizada por Itziar Okariz en el Museo Guggenheim de Bilbao: La artista se desplazaba por los espacios del Museo lanzando irrintzis, un grito ancestral vasco de alegría y júbilo en el que no se articula ninguna palabra concreta. De este modo el recorrido acústico de Okariz por el Guggenheim, exploró elementos opuestos o contradictorios como la tradición del irrintzi y la vanguardista modernidad de las galerías en las que transcurre la acción.

Y, por supuesto, también es habitual en las acciones artísticas el sonido de la palabra hablada como, por ejemplo, en la intervención sonora *Mailing list song* de Fernando Baena realizada por primera vez en el exterior de la sala Overgaden en Copenhague en 2000 en la que una voz artificial convocaba mediante un altavoz a todos los invitados a la inauguración llamándoles por sus nombres y apellidos.

El olfato es uno de los dos sentidos químicos del cuerpo. Existen en la nariz centenares de receptores olfativos, cada uno de los cuales se une a una molécula de característica particular. El olor es uno de los elementos más potentes para construir atmósferas ya sean atrayentes o repelentes. En la acción *Diligencias previas* realizada por Domingo Mestre en 1993 en la galería El diente del tiempo, dentro del marco de la serie de acciones e intervenciones que se estaban realizando en el Barrio del Carmen, roció el perímetro de la galería con zotal de manera que el potente olor obligó al público a abandonar la sala y "sumergirse en el barrio". El sentido del olfato se encuentra muy asociado con el del gusto. Como ejemplo, mencionaremos la *performance* que Fausto Grossi, piz-zero de profesión además de accionista, realizó en el Centro Conde Duque dentro del marco *Acción!Mad03* titulada *Frac-asado*. El artista, que apareció vestido con un frac confeccionado con pelleja de cerdo, invitó al público a degustar una parrillada realizada con trozos del mismo[250].

***"Frac-asado" de Fausto Grossi, 2003. (Archivo Acción!Mad).***

[250] GROSSI, Fausto, (2003), catálogo de Mad03, AVAM (ed.) p.40: "Con FRAC-ASADO he querido proponer un juego. Un juego lingüístico que solo en castellano tiene sentido. Por un lado un FRAC. Un vestido solemne, como lo definen en un autodefinido. Un vestido que indica la pertenencia a un rango muy elevado en nuestra sociedad. Por otro el ASADO. Un ritual ligado al ámbito culinario, relacionado más bien a la cultura popular. FRAC y ASADO, juntos hacen una nueva palabra: FRACASADO. Pero volvamos al FRAC en cuestión. Este está hecho de pelleja fresca de cerdo, como si esta fuera piel sobre piel: la nuestra. Lo que vestimos nos define como sujeto social. Es como decir que somos lo que vestimos, lo mismo que somos lo que comemos, en nuestro caso el ASADO. Esto era un poco lo que decía mientras el carbón en la barbacoa se hacía brasa. Todo un ritual, parecido a cuando alguien viste un FRAC para participar en una ceremonia. Durante la ceremonia de FRAC-ASADO llovía… Llegó el vino y también el pan. Empecé a cortar el FRAC que llevaba encima para asarlo. La gente estaba entretenida, era curiosa, hacía preguntas, hablaba entre ella, mientras bebía vino y comía pan. El olor de la pelleja asada estimulaba el apetito. Había hambre".

El gusto es el otro sentido químico del cuerpo. Reside en la lengua donde cinco tipos de receptores detectan las sensaciones de sabor dulce, salado, amargo, ácido y umami. Es bastante recurrente en las *performances* por su relación con la comida. Podemos mencionar las múltiples acciones realizadas por Antoni Miralda; las comidas de celebración de Rubén Barroso como *Evento N1,* cercano a los eventos fluxus, en la que participaron Bartolomé Ferrando, Nieves Correa, Jaime Vallaure, Joan Casellas, Roxana Popelka, Fernando Millán, Rubén Barroso y Felipe Ortega; la acción *Hambre*, realizada en varias ocasiones por Domix Garrido, en la que el artista se comía las letras que componían el título; o, la que Isabel León realizó dentro del marco *Picnic Acciones 2011* titulada *El gusto*, en la que la artista probaba diferentes alimentos y bebidas, y escribía sobre las sensaciones y las imágenes que le habían sugerido. Después saboreaba la piel de algunos asistentes y leía lo escrito antes de pegarlo sobre una puerta. Especial mención merece la acción realizada por Joan Casellas en el Museo Vostell de Malpartida en 2007 en la que el artista bebió su propia orina, algo en lo que le había precedido Jordi Benito bastantes años antes, después de girar varias veces en torno a la copia del urinario de Duchamp.

***"Hambre" de Domix Garrido, 2008. (Archivo del artista).***

El sentido del tacto es la percepción de la presión, generalmente en la piel. Pueden ser consideradas percepciones táctiles la propiocepción (percepción del conocimiento del cuerpo o de la situación de las diferentes partes de nuestro cuerpo), la equilibriocepción (las tres cavidades semicirculares que contienen líquido en el oído interno, permitiendo la detección de los tres ejes del espacio; arriba-abajo, izquierda-derecha y adelante-hacia atrás), la termocepción (percepción del calor y de su ausencia que tiene su origen en los termorreceptores de la piel y los termorreceptores homeostáticos) y, la nocicepción (percepción del dolor a través de receptores situados en la piel, las articulaciones y huesos y las vísceras).

En su acción *El beso* (2010), realizada en el Espacio Mediodía Chica, Christian Fernández Mirón investigaba en el significado del mismo. Se trataba de una obra entre lo íntimo y lo público con implicaciones de acción sentimental. El tacto era el sentido principalmente implicado: el artista invitaba a las personas del público a besarle, continuando el tipo de beso que el integrante del público comenzaba.

***"El beso" de Christian Fernández Mirón, 2010. (Archivo del artista).***

En relación con la termocepción mencionaremos la acción *Luz Fría*, de Alberto Lomas en la que el artista jugaba con la referencia mediática del medio televisivo al introducirse dentro de un frigorífico en marcha, desnudo y con una cámara de vídeo que emitía la imagen del interior a la sala de exposiciones, de esta manera el espectador quedaba atrapado entre su posición pasiva de *voyeur* o la posible intervención para acabar con esa autotortura.

En la acción *Invertidos* de Isidro López-Aparicio realizada por primera vez en 2008 el artista cuelga cabeza abajo de una grúa un grupo de personas, con lo cual su sentido del equilibrio queda alterado, para que juntas miren la realidad desde un punto de vista no acostumbrado.

***"Invertidos" de Isidro López Aparicio, 2008. (Archivo del artista).***

Trataremos un poco más extensamente la nocicepción por ser el arte acción el único arte que aborda este sentido. Hablando de la representación en los gestos de dolor, Flusser (1994) dice: *Lo "artificioso" en los "acuerdos" representados es ante todo un problema estético. El juego de estos en cuanto "acuerdo" confiere al mundo y a la vida un significado estético. Si queremos criticar el "acordamiento" tenemos que hacerlo con criterios estéticos. La escala de valores que sirve a la manera de patrón, no ha de oscilar entre verdad y error, ni entre verdad y mentira, sino entre verdad (autenticidad) y kitch (sic). […] El kitch (sic) de un observador puede ser para otro un "acordamiento" perfectamente verdadero*[251]. Es en ese ámbito estético,

[251] FLUSSER, Vilèm, (1994), *Los gestos*, Barcelona, Herder, p. 15.

puesto que se trata de representaciones del dolor aunque pudieran tener intención de compromiso ético, en el que debemos comentar las dos acciones que exponemos a continuación. La primera de ellas fue realizada por primera vez por Analía Beltrán en 2007 y la llamó *18 mujeres*. Con ello hacia referencia al número de mujeres asesinadas por violencia de género en España en los primeros meses de ese año. La artista iba diciendo los nombres de las mujeres y con cada nombre que pronunciaba arrancaba un pedazo de papel de la pared y lo clavaba en un tronco. Al retirar el papel poco a poco fue descubriendo una fotografía de su propia cara con signos que hacían pensar que ella misma había sufrido violencia.

***"18 mujeres" de Analía Beltrán, 2007. (Archivo de la artista).***

La segunda es la *performance* realizada por Paco Nogales en Off Limits en el marco de *Acción!Mad08*. Buscaba en ella la empatía y la participación del público en una representación del dolor que coronaba en ritual[252]. El artista

[252] Primero pidió a los asistentes que durante varios minutos pensaran y escribieran en unos papeles sobre aquellos momentos de su vida que les hubieran producido dolor. Estos papeles fueron colocados en círculo. Continuó la *performance* golpeándose los glúteos varias veces y profiriendo gritos mientras se estrangulaba con una corbata. La fase más metafórica de la acción consistió en desparramar tomates por el suelo para posteriormente pisar algunos mientras se dirigía al otro extremo de la sala. De un hatillo que portaba extrajo un tronco de madera con algunos papeles clavados y un ordenador que emitió diferentes sonidos mientras el

señala que trabaja sobre *las pérdidas y los mecanismos biológicos que los seres humanos tenemos para integrarlas en nuestra vida y obtener así el bienestar que nos permita la posibilidad de vivir; la muerte no como fin sino como estadio de un ciclo; las distorsiones emocionales que provoca no reconocer el propio dolor; los mecanismos culturales (prohibiciones y normas) transmitidos por generaciones que autentifican la supremacía masculina*[253].

***Sin título de Paco Nogales, 2008. (Archivo propio).***

En estas dos acciones comentadas no aparece un dolor propiamente como

artista se ataba los pies, los genitales y el cuello con la soga que antes sujetaba el hatillo. Más tarde, tras deshacerse de la soga que colocó alrededor del ordenador portátil y cortar la corbata con unas tijeras, se colocó sobre la cabeza una bolsa con agua que al ser presionada soltó chorros demostrando estar agujereada. Tumbado en el suelo puso azúcar sobre un tomate pisado y sobre él una cruz de vendas y esparadrapo. Acabada la "cura" lo besó y se colocó un apósito similar sobre su propio pecho. Colocó una velita encendida cerca del ordenador, se situó en el centro del círculo de papeles y se vistió un arnés que sujetaba tubos de plástico goteantes que más tarde unió a la punta de sus dedos. Tras desembarazarse del arnés y los tubos colocó en círculo 10 platos en los que vertió agua y mojando en ellos dos esponjas se las acercó a los ojos y las estrujó simulando lágrimas. Otras 9 personas del público fueron invitadas a realizar la misma acción.

[253] CAMPAL, José Luís, (2010), op. cit., p. 39.

forma sino como tema y de manera simbólica. Aunque normalmente los artistas españoles no son muy dados a infligirse heridas reales como hicieran los de la generación de los 70, los accionistas vieneses, Gina Pane, Marina Abramovic o Chris Burden, sí lo hacía Lola Petit en una acción en la que, envuelta en un plástico y tras pedir al público que la escupiera mientras le decía "te quiero", se hacía cortes en las piernas. O Angélica Liddell en su espectáculo *Desobediencia* (2008), en el que se producía cortes en las rodillas; o, Nieves Correa en *Biografía 10.1* (2010) realizada en el *Interakcje Festival* de Piotrokov Tribunalsky, Polonia. La artista utilizaba 50 alfileres de cabeza negra pinchados en un alfiletero de muñeca. Cogía uno a uno esos alfileres y los clavaba sobre su hombro desnudo. Después volvía a colocarlos en el alfiletero. De esta *performance*, que supone una experiencia primera para la artista, dice Correa (2010): *No estaba segura de poder soportar el dolor, de como iba a terminar este trabajo; es algo que descubrimos juntos la audiencia y yo. Me gusta trabajar con estructuras de trabajo muy claras en las que sucede algo que no sé si voy a ser capaz de controlar*[254]*. Por otro lado me interesa también la idea de una comunicación mas allá de la imagen y creo y que con*

***"Biografía 10.1" de Nieves Correa, 2010. (Archivo Aire).***

[254] CORREA, Nieves, (2010), (fecha de última consulta 12/03/12), http://www.nievescorrea.org/performances/performance18.htm.

*el dolor, como con el humor, se establece esa comunicación. Quizás más que dolor es una cuestión de autoagresión, de saber que te tienes que agredir y no tienes escapatoria*[255].

Sobre el proceso experiencial de *performer* y público en presencia del dolor y sobre la transformación del dolor para lograr experimentar un rechazo o cercanía fisiológica y primitiva hacia la experiencia vivenciada como fragilidad emotiva de valor podemos leer las palabras del psicólogo y *performer* chileno Leonardo González (2007): *...podemos notar en algunos trabajos la presencia del dolor físico no estando este ligado en un principio a la experiencia vivenciada como "dolor orgánico", pero que de igual forma se ejecuta sobre el propio cuerpo a nivel más primario de lo agradable y desagradable, para lograr experimentar un rechazo o cercanía fisiológica y primitiva hacia la experiencia vivenciada como fragilidad emotiva de valor. Esta sustitución del dolor emotivo por la autoflagelación para el artista pasa a ser la resignificación de lo emotivo de la experiencia. Por lo tanto el cuerpo es el referente yoico de la narrativa personal, el que sirve para "mostrar" ante los ojos del otro este "dolor" a través de la búsqueda intencionada de la tensión, de la presión más pragmática que aquel registro más sutil e imperceptible a nivel afectivo. Al parecer se busca, como lo decíamos anteriormente, volver al sentimiento original pero para traerlo el artista es capaz de enfrentarlo y generar un estado masoquista donde logra obtener placer a través del control del dolor sobre su cuerpo (secundario) donde este simboliza el dolor mas sutil (primario) por tanto lo utiliza para alcanzar la coherencia que requiere para elaborar esa flagelación de su mundo afectivo*[256]. Este podría ser en parte el caso de la obra auto-abusiva *Some Like It Cold* (2010) de Jana Leo. La *performance*, que trataba sobre las maneras en las que renunciamos el control de nuestros cuerpos, constaba de tres partes. En la primera la artista aparecía vestida con faldita de niña y hacía moverse un *hula hoop* en su cintura mientras lameteaba un condón relleno de

[255] Comunicación de la autora (22-5-2012).

[256] GONZÁLEZ, Leonado, (2002), op., cit.

un líquido helado de color rojo hasta que este se deshizo. En la segunda intentó extraerse sangre con una aguja hipodérmica pero no encontró la vena. En la tercera aparecía tumbada sobre su espalda desnuda, con un grueso cristal sobre su cuerpo, mientras un hombre también desnudo y tendido sobre el cristal se masturbaba, también sin éxito[257].

***"Some Like It Cold" de Jana Leo, 2010. (Archivo de la artista).***

Para Fischer-Lichte (2011), desde la perspectiva de las artes escénicas y la *performance* es a partir de los 60 cuando se experimentan nuevos modos de emplear el cuerpo. Se hace partiendo de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo y es en la oscilante focalización entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico donde se da la percepción estética. Para la autora hay cuatro procedimientos que se han mostrado particularmente productivos: la inversión de la relación entre actor y papel; el realce y la exhibición de la singularidad del (cuerpo del) actor; el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor); y, el *cross-casting*. El

[257] SUTTON, Benjamin, (2010), (fecha de última consulta 13-4-2012), http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2010/09/20/a-long-time-coming-jana-leos-self-abusive-performance-art.

papel deja de ser el objetivo y la intención última de la actividad del actor para convertirse en un medio para otro fin: dejar que el cuerpo mismo aparezca como algo mental en lugar de encarnar la mente del autor. Para la autora, fue Grotowski quien creó las condiciones para la "corporización", *hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que solo existe en virtud de él*, de manera que el personaje llega a existir a partir de los actos performativos y de la singular corporalidad del actor: *El físico estar-en el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser considerado como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales*[258].

El *body art* o arte del cuerpo, determinante en los orígenes y en el desarrollo del arte de acción, trabajaba en los 60 con el cuerpo como material plástico. Era en él donde, como si fuera un lienzo, se desarrollaba el trabajo artístico. *El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen del significado y valor del movimiento moderno, se ha mostrado […] de una forma cada vez más agresiva como un locis del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y tiene sentido*[259]. Hoy, en su acepción más popular, el *body art* se identifica con el *piercing*, los tatuajes o la pintura corporal. En estos casos se suele tratar de vulgarizaciones con fines comerciales del arte de los primitivos y de algunas acciones artísticas, como pueden ser, en el caso de las "estatuas humanas" de nuestras calles y plazas, las de Gilbert and George o Stephen Taylor Woodrow caracterizadas por la inmovilidad de los actores.

Tras una primera época (Gutai, Rauschenberg, Kaprow, Carolee Schneemann…) en la que el cuerpo del artista era un cuerpo gestual y existencial, siguió otra (Barbara Smith, Janine Antoni, Martha Rosler, Suzanne Lacy, Ana Mendieta…) en la que el cuerpo del artista servía de

---

[258] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 169 a 184.

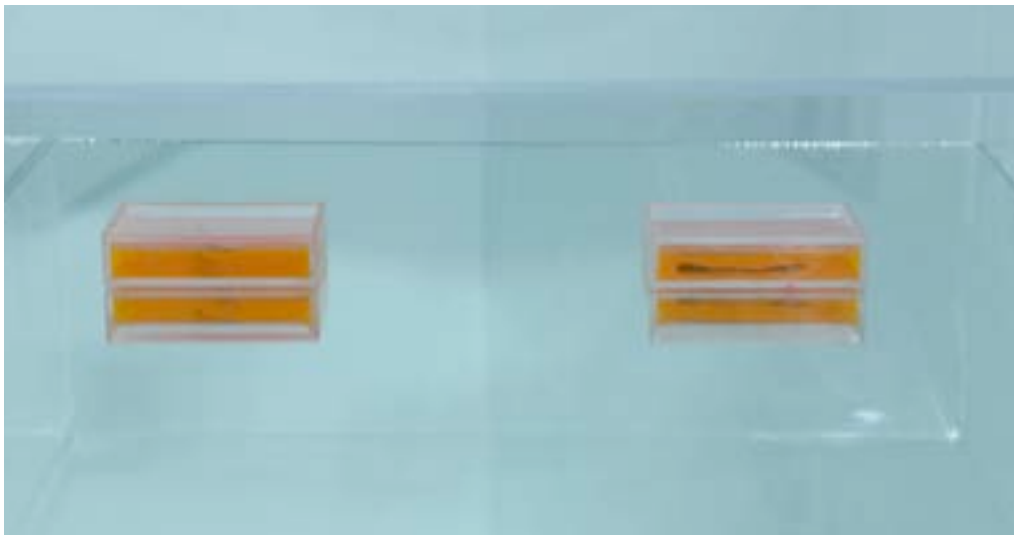
[259] JONES, Amelia, 2006, *Estudio*, en *El cuerpo del artista*, WARR, Tracy (ed), Nueva York, Phaidon Press Inc. p. 20.

terreno para diferentes reivindicaciones. Después fue la época del cuerpo doliente del Accionismo Vienés, Michel Jouriac, Gina Pane, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramòvic y Ulay, y más tarde la del cuerpo simulado de Cyndi Sherman, Koons o Morimura y la del cuerpo tecnológico de Rebeca Horn o Stelarc.

En España el *body art* llegó tarde y no ha sido muy practicado salvo en el caso de Jordi Benito, que se lo tomaba en serio, y algún otro como Los Rinos, grupo que realizaba escenificaciones irónicas de sacrificios o rituales de iniciación en los que los cuerpos de los participantes eran sometidos a diferentes ejercicios de resistencia. Los rastros que encontramos en el arte de acción español del periodo que estudiamos, usan la ironía y el humor, la violencia es frecuentemente representada y no real, o se trata de re-interpretaciones. Félix Fernández utiliza la parodia en su acción *Puro teatro* (2003), realizada dentro del taller *Cleaning the house* impartido por Marina Abramovic en el Centro Galego de Arte Contemporánea. En la acción el artista aparecía tumbado de espaldas y atado a una silla en una posición de tortura mientras cantaba la canción que dice: "Teatro, lo tuyo es puro teatro…".

***"Puro teatro" de Félix Fernández, 2003.***
***(Archivo del artista).***

La obra *2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices* (2005-2010) de Antonio de la Rosa, presentada en *Proyecto Juárez* consiste en las huellas de las intervenciones quirúrgicas a las que de la Rosa se sometió para implantarse y desimplantarse dos tetas. El artista las llevó durante cinco años mientras investigaba sobre las diferencias corporales y biológicas del cuerpo y las distinciones construidas a partir de la cultura y el entorno social. Su conclusión final, expresa en el título de la obra, fue la confesión del fracaso de dicha investigación.



***"2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices" de Antonio de la Rosa, 2005-2010. (Archivo del artista).***

En *Acción-a-dos* (2007), realizada por Alberto Chinchón y Miguel Palancares para el *Festival Do not disturb Menosuno*, los artistas que portaban máscaras de gas conectadas a una gran bolsa, leían un texto hasta que el agotamiento del aire de la bolsa les hacía desistir para no morir de asfixia. Vemos en este caso como el imperativo involuntario de sobrevivir limita la voluntariedad de la acción y se constata la primacía del instinto sobre la cultura.

***"Acción-a-dos" de Alberto Chinchón y Miguel Palancares, 2007. (Archivo propio).***

***"Últimas palabras de un traidor" de John Otazu, 2010. Foto Oskar Montero.***

En esta misma línea de confesión del fracaso, John Otazu, realizó en 2010 una *performance* en la que se sometió a un atrapamiento mediante cuerdas colgadas del techo: *El público se encontró a Otazu expuesto físicamente ante él, como objeto artístico, y pudo intervenir en la acción, estirando de las cuerdas y moviendo al artista. Durante la acción, titulada "Últimas palabras de un traidor" […] John Otazu realizó una confesión por escrito en la que afirma ante el público que toda su obra es un fraude, un auténtico fracaso, porque no ha conseguido llevar a cabo ninguna de las performances que ha planteado a lo largo de su vida, bien por falta de presupuesto, de medios o de logística*[260].

También utiliza el dolor, y una cierta dosis de humor, Pilar Albarracín en su obra *Lunares*, realizada en 2004, para hablarnos de los tópicos y clichés sobre la mujer del sur. La artista vestida con traje típico de sevillana perfora su vestido con un alfiler hasta que la sangre dibuja lunares rojos sobre la tela blanca.

***"Lunares" de Pilar Albarracín, 2004. (Archivo de la artista).***

[260] http://www.noticiasdenavarra.com/2010/10/21/ocio-y-cultura/cultura/john-otazu-se-expone-al-publico-en-la-ciudadela, (fecha de última consulta 13-4-2012).

En la acción *Tiempófaga* de María Rosa Hidalgo el dolor está presente físicamente. La artista se tatúa una pequeña espiral cada vez que alguien del público accede a comerse una rosa. Se trata de un intercambio que es más bien un don que, como ella misma dice en su texto *Qué es Tiempófaga*: *grita al lado de la "mujer", de todas: las escondidas, las maltratadas, las olvidadas, las ...* [261].

***"Tiempófaga" de María Rosa Hidalgo, 2010. (Archivo de la artista).***

---

[261] PDF promocional de la artista: "Subasta su cuerpo a cambio de un poco de memoria. Recolecta instantes que no deben ser olvidados. Espirales tatuadas. El cuerpo como un contenedor de recuerdos colectivos, el dolor como llamada de acercamiento, protección, cuidado, consuelo, caricias... Polaroica se plantea esta Acción como algo Vivo. El arte es una forma de ser, un síntoma y una consecuencia del ser humano. Ella sabe alterar la sensibilidad del público Quiere explorar el carácter efímero del arte escénico en esta acción-instalación, donde la arquitectura visual se realiza con los que están presente, con los que miraban Una Acción Viva, como define la artista su trabajo, que grita al lado de la 'mujer', de todas: las escondidas, las maltratadas, las olvidadas, las ... 'siento el dolor que me provocas...te doy una flor y me como otra' La influencia del espectador no desaparece cuando se marcha…queda marcada en ella Secretos desvelados + ser o parecer + signos decodificados + de lo analógico a lo digital +la basura del consumo… TIEMPOFAGA: es un trabajo en proceso, una acción viva que se va desarrollando 'sobre' la artista en cada representación, siempre es una performance nueva, pues depende de la interacción con el público para el desarrollo de la misma. La idea nace para ser realizada durante tres años, tiempo en el cual el cuerpo de la artista se irá transformando tanto físicamente como en la propia Acción Viva (su cuerpo se tatúa en zonas distintas cada vez que ella acciona)".

Refiriéndose a la utilización de la violencia por parte de muchos artistas de la acción de los sesenta, Aznar (2000) dice algo que sigue siendo aplicable a los practicantes actuales de este tipo de acción: *Hay un fuerte elemento de espectáculo en todas estas acciones. Y la verdad es que están arrastrando una contradicción: al negar el objeto artístico para salvarlo de su muerte segura en el mercado, y al afirmar la vida tal cual, todos estos artistas no han hecho otra cosa que exagerar el viejo mito del artista, que venía arrastrándose desde finales del siglo pasado como maestro y único autor. Hay algo irónico en toda esta exageración, como hay algo irónico en muchos de los temas que estos artistas escogen para sus acciones: desde su supuesto papel chamánico o iniciático, siempre dispuesto a enseñar a los demás lo que por sí mismos no pueden ver, hasta sus identificaciones con figuras como la de Cristo (en Beuys, por ejemplo, pero en tantos otros también), con sus evidentes implicaciones de "salvadores" de los demás*[262].

***"Las noticias se escriben con sangre" de Cuco Suárez, 1998. (Archivo del artista).***

[262] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 75.

Esta violencia, en el arte de acción español, suele ser más representada que real como en *Sangre en la calle* (1992) de Pilar Albarracín, en la que varias modelos yacen ensangrentadas en una calle céntrica sevillana simulando ser victimas de algún crimen ¿pasional?, o en *Las noticias se escriben con sangre* (1998) de Cuco Suárez. La descripción que se da de esta ultima en la página web del artista es la siguiente: *Una performance en contra de las guerras postcolonialistas. Utilizando como concepto el terrorismo poético. Sin duda, el performance en el que Cuco Suárez lanza cohetes en un solar sobre unas construcciones que representan una ciudad iluminada, es un extraordinario exorcismo de la violencia, un desmantelamiento de las pulsiones bélicas por medio del cual se quiere ir más allá de la inherencia del cinismo contemporáneo*[263].

***"Zona interior" de Andrés Pereiro, 2000. (Archivo del artista).***

También es el caso de *Zona inferior*, realizada en 2000 por Andrés Pereiro, en el que el artista es conservado en sal en compañía de un cerdo descuartizado. En su página web el autor dice de esta obra: *Por un lado se*

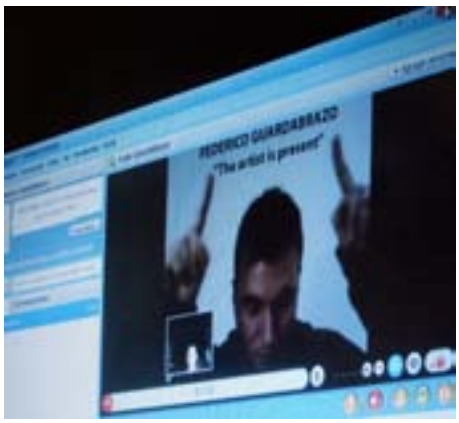
[263] SUÁREZ, Cuco, (fecha de última consulta 13-4-2012), http://www.cucosuarez.com/obras/1998thenews.php.

*crea una situación irreal, una imagen fantástica impropia de la performance, en tanto que el hecho performático se torna en una escena teatralizada y por tanto parece falso lo que está sucediendo en el tiempo real. La realidad cruda y dura ocurre en la proyección del documental, o sea en el cine. Por otro lado quiero hacer una reflexión sobre la manipulación y el sometimiento a que es propenso el hecho creativo, de ahí, el artista conservado en sal como los cerdos que queda anulado y es inofensivo. El documental muestra como tres hombres del pueblo matan un cerdo. le clavan un cuchillo de carnicero en el corazón y muere desangrado*[264].

La presencia el artista es imprescindible en el *body art*, pero fuera de su ámbito ha sido trabajada de una manera menos corporal y más conceptual en cuanto a que se reflexiona principalmente sobre los conceptos de representación y delegación. Comentando la *Querelle de la moralité du théâtre,* que tuvo lugar en el siglo XVII, Fischer-Lichte (2011) dice: *Los detractores del teatro distinguían entre […] la actualidad que crea y posibilita el cuerpo semiótico del actor al interpretar las apasionadas acciones de un personaje y la actualidad como solo la puede generar el cuerpo fenoménico del actor con su comparecencia. Mientras el cuerpo semiótico ejerce una fuerza de contagio sobre el espectador, el cuerpo fenoménico consigue el mismo efecto con la fuerza de atracción erótica que le confieren sus específicas características.* La autora denomina el segundo caso como "concepto débil de presencia" y llama "concepto fuerte de presencia" al dominio del espacio por parte del actor y a su capacidad para centrar la atención en sí. A través de esta presencia fuerte el espectador siente la inusualmente intensa actualidad del actor y él mismo se siente inusualmente actual. Así pues, la "magia" de la presencia consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía mediante ciertas técnicas y prácticas como los movimientos corporales y modo de hablar

[264] PEREIRO, Andrés, (fecha de última consulta 13-4-2012), http://www.pereiro.org /performances.html.

rítmicos en Schleff, la concurrencia de impulso y reacción en Grotowski, o las técnicas de *slow motion*, graduación de ritmo y repetición en Wilson. La autora defiende que *la presencia es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de cuerpo/mente o cuerpo/conciencia. […] Cuando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia él mismo aparece como 'embodied mind', es decir, como un ser en el que cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables.* Cuando la energía circulante es percibida por el espectador como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital, aparece lo que denomina "concepto radical de la presencia". Como el concepto de aura, los conceptos fuerte y débil de presencia pueden aplicarse a cosas, pero el de presencia radical solo podría decirse de las personas y supone el cumplimiento momentáneo de la *promesse de bonheur* de la civilización. Por otra parte ninguno de estos conceptos sería aplicable a productos de medios tecnológicos y electrónicos por mucho que hagan surgir la apariencia de actualidad mediante su realismo. Ellos mismos son actuales pero no lo que en y con ellos aparece. Ellos también buscan satisfacer la *promesse de bonheur* y, no por la materialidad sino por la desmaterialización, consiguen intensas reacciones en el espectador. Pero con ello siguen la lógica del proceso de civilización y no la cuestionan como las realizaciones escénicas, que son capaces de subvertir esa lógica, mostrar sus carencias y acabar con ella [265].




Veamos la aplicación de estas teorías en un par de acciones concretas. La acción *The artist is present* de Federico Guardabrazo realizada dentro del marco de *Acción!Mad10*, pue-

***"The artist is present" de Federico Guardabrazo, 2010". (Archivo propio).***

[265] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 195 a 206.

de ejemplificar un intento de presencia aplicando la tecnología. La acción consistió en el establecimiento de una videoconferencia por medio de la cual el artista se hacía presente en la sala. Eso era todo, no había presencia física ni suficiente realismo en la imagen o ficción a través de la cual empatizar, solo un concepto. El público así lo entendió y rápidamente dejó de prestar atención a la *performance*.

La segunda acción es *Una mala acción*[266]*,* de Isidoro Valcárcel Medina. Como en la publicidad de *Acción!Mad10* se anunció la participación del artista, ese día el *hall* del Círculo de Bellas Artes de Madrid estaba a rebosar de espectadores deseosos de presenciar un trabajo del reciente ganador del Premio Nacional de las Artes. El autor realizó la obra consistente en pasearse entre los asistentes durante una media hora saludando a los conocidos y charlando con todo aquel que le dirigía la palabra. Al cabo del tiempo previsto se marchó discretamente. Esta acción tiene mucha relación con otra de 1996 en el marco de *Sin Número* que consistió en estar presente en todos los actos del festival. Su asistencia era anunciada en el catálogo: *Todos los actos contarán con la presencia de Isidoro Valcárcel Medina*[267]. Ambas acciones iban dirigidas a señalar como arte, o al menos como acción artística la presencia del artista. Un "concepto débil de presencia", si seguimos la terminología de Fischer-Lichte. Si bien en *Una mala acción* habría que añadir el plus de fascinación que la fama y/o la aureola de sabiduría otorgaba al artista, en contraposición a la acción de 1996, cuando Valcárcel Medina era

---

[266] Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos: "¿Sabes qué era en esto fundamental? El que se entregara al público el título de la acción. Para que luego no dijeran, hombre... Bueno, pues no entregaron el título, con lo cual, una cosa exterior completamente exterior, osea, fue la acción. Porque la acción era que supieran que se llamaba Una mala acción. Como no lo sabían, pues claro, resultó un chusco aquello".

[267] Entevista realizada el 11-3-2012. En Anexos: "…en lo del 96, yo es que ni siquiera me presentaba, es que sencillamente estaba, estaba en todos lo sitios. ¿Quién podría haberse percatado de eso? Alguien que estuviera en todos los sitios, y además, digamos que a la vez que yo, porque había cosas tenían un desarrollo temporal largo, ¿no? Entonces ese es el que se hubiera enterado, el que no, no se hubiera enterado de nada. Por eso era tan importante que al final se dijera, y fulano de tal ha estado en todas las acciones".

conocido solo por unos pocos. Un "concepto fuerte de presencia", si seguimos la misma terminología. Es interesante señalar el énfasis en la cotidianidad y en la asistencia a los actos como trabajo de la acción de 1996 y la deformación que se produce en la de 2010, en la que el centro de la atención es el propio autor. Quizás así se pueda explicar el título, *Una mala acción*: el artista rechaza esta situación de expectación y, en consciente contradicción, la utiliza como material de su trabajo. Lo que sí es cierto es que no vimos aparecer por ningún lado el "concepto radical de presencia" ni su *promesse de bonheur*.

***"Una mala acción" de Isidoro Valcárcel Medina, 2010. (Archivo propio).***

La presencia del artista se hace explícita mediante su aspecto, sus gestos, sus movimientos, o bien por su omisión. Las motivaciones para delegar la realización de una pieza pueden ser variadas. Simplemente puede uno encontrarse enfermo como ocurrió con la obra *Conciencia*, 1996, de Pedro Garhel[268]. Pero también la delegación puede tener una finalidad investigativa

[268] En http://www.pedrogarhel.net/index_web.php?idw=15. (fecha de última consulta 20/03/12), Pedro Garhel decía de su obra *Conciencia*, realizada en 1996 en el Círculo de Bellas Artes: "Por estar en cama con gripe no podía asistir a la realización de la performance y decidí que la ejecutaran dos personas que jamás habían participado en alguna performance, ni siquiera sabían del tema. Se lo comenté al vecino que accedió y a una amiga recién llegada de Inglaterra que venía entre otras cosas a ver mi intervención. Cuando los espectadores llegaron, se encontraron con ella bailando acompañada de un radio casete con las músicas más

sobre la técnica de la acción. Este es el caso de *Teoría y Práctica de la Acción*, una iniciativa de Nieves Correa en 1996 que desembocó en la edición de un libro compuesto de partituras de acción y en la realización delegada de esas mismas partituras en la A. C. Cruce de Madrid. Correa (2007) explica el proyecto como *un intento de investigación y formalización en la práctica de la acción*[269]. En el prólogo del libro vemos que esa finalidad investigativa es el resultado de hacer de la necesidad virtud[270]. El breve texto *Los nuevos materiales*, en el mismo libro, describe algunas de las partituras:...*Por lo que respecta a la acción y/o performance, y por el propio material que la*

---

nuevas que me había traído de Inglaterra, justo en el salón de baile en el centro debajo de la cúpula, con un gran foco que iluminaba al escenario desde arriba. Al rato apareció el vecino y se reunió con uno de los organizadores en el centro del círculo, firmó el documento recibo del honorario de la performance y recibió todo el dinero de la misma en una caja. Recogió el radiocasete y se fue caminando subiendo las escaleras, mientras ella se quedaba abajo filmando en vídeo todo el acontecer. Cuando él llegó a la cuarta planta comenzó a tirar todo el dinero en monedas de cien desde lo alto de la cúpula. El dinero caía como desde el cielo cimbreante y sonoro al chocar con el suelo ante los espectadores. Lógicamente se armó algarabía y muchas personas cogían las monedas y se las guardaban. Cuando finalizó la caída del dinero, el vecino descendió las escaleras con el radio casete sonando, lo dejó en el suelo y se dispuso con un recogedor a amontonar las monedas. Cuando terminó se dispuso a contarlo. Una vez finalizado comentó que todo esto era lo que había cobrado Pedro Garhel por la intervención, dijo la suma que había recibido y la que había recopilado que lógicamente no correspondían. Algunas personas devolvieron dinero y otras acrecentaron el regodeo, cogiendo monedas ya contadas, comentando por ejemplo: 'Gracias a Pedro Garhel voy a tomarme una copas esta noche'. El vecino puso el dinero restante en una mochila, cogió de nuevo el radiocasete y se fue con la misma".

[269] CORREA, Nieves, (2007), *La Acción Visible: 10 años en la práctica de la acción en España*, en BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Casos de estudio*, Sevilla, p. 7.

[270] CORREA, Nieves (ed.), (1997), *Teoría y práctica de la acción*, Madrid, Cruce, p. 9: "Si Public-Art hubiera tenido dinero suficiente, este ciclo habría contado con la presencia de los artistas cuya ausencia ha sido programada. Habríamos organizado un festival en sentido clásico. Esta falta de recursos materiales puso en marcha nuestra imaginación, y es así como surgió la idea de un encuentro sin presencias, un programa en diferido, en el cual cada participante enviaría la *partitura* de su acción por correo para ser *ejecutada* por el mismo o por otros siguiendo sus instrucciones. De esta manera hemos tenido la oportunidad de ofrecer una programación en la que se ha incluido trabajos de artistas de Madrid, Barcelona, Valencia, Asturias, Salamanca y Zaragoza con un coste mínimo; además de crear la posibilidad de trabajar para un entorno específico: *el otro* y abrir una puerta a la reflexión sobre el único material que parecía imprescindible para la práctica de la acción, el propio accioner (sic)".

*conforma, parece difícil, si no imposible, que pueda acercarse a este ideal, estandarizado, indiferenciado y despersonalizado; pero pueden rastrearse algunas actitudes que nos hablan de esta tendencia en trabajos recientes y que tratan de relegar a "el que hace" en beneficio de "el que piensa", aunque sean la misma persona; como pueden ser la elección de trajes neutros, la recreación de ritos cotidianos y generales, la tendencia a huir de las manifestaciones de especial habilidad corporal... La aceptación prácticamente unánime del programa TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ACCIÓN, pone también de manifiesto el deseo de poder dejar en manos de otro la materialización del proyecto performático y el pensamiento implícito de que es la idea y no el gesto la que encierra el carácter artístico de las propuestas. Explotando esta posibilidad del otro, entre las partituras que componen este programa hay algunas especialmente interesantes por el tratamiento que el "ejecutor" recibe y que va más allá del de ser simplemente eso, ejecutor, para convertirse en un material más a tener en cuenta con las peculiaridades que como "humano" puede aportarle a la acción. En este sentido la partitura de Jaime Vallaure ya de entrada admite la necesidad de ser repetida por un número cuanto más grande mejor de personas y, aunque da instrucciones muy precisas sobre los pasos a ejecutar, el "actante" tiene posibilidad de elegir, y sobre todo le capacita para extraer sus propias conclusiones sobre la propuesta y su desarrollo en un texto "de libre redacción". En este sentido, el autor deja de controlar este material para aceptar la propia de expansión de este y su, en principio, impredecible comportamiento. [...] La propuesta de Nelo Vilar ofrece al "actor" la posibilidad de "hacer" o "no hacer", aunque le fuerza implícitamente a tomar esta segunda opción que conduce a "el que hace" a tomar el papel de "el que piensa" al verse impelido a explicar las razones de su negativa a realizar la acción; de esta manera el ejecutor se convierte en figura protagonista compartiendo con el autor la capacidad de decisión sobre el resultado y el desarrollo del trabajo. [...] Laia Bedós y Susana Fernando exigen de los ejecutores todo un trabajo previo de discusión y toma de decisiones, una fase de relación anterior a la materialización, más*

*importante que esta última y que es la que da verdadero sentido a su propuesta*[271].

***"Programa" de Fernando Baena, 1996. (Archivo del artista).***

Veamos ahora algunos casos concretos de acciones delegadas. La obra *Programa* (1996) de Fernando Baena, realizada para festival *Sin Número*, consistió en la colocación de un palé de ladrillos a la entrada del Círculo de Bellas Artes de Madrid y de un texto que daba las instrucciones sobre qué hacer con los ladrillos. Finalmente había ladrillos por todos los rincones del edificio llevados por la creatividad del público colaborador. En este caso la delegación de la realización de la *performance* era una condición necesaria para la existencia de la propia obra.

En el caso de la acción *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* de Santiago Sierra, la delegación es fruto de una oferta de empleo para realizar un trabajo que él no querría hacer (ni nos parece que hubiera tenido sentido). El artista explicaba así los preparativos de

[271] CORREA, Nieves (ed.), (1997), op. cit., pp. 17 a 20.

la obra: *En la última planta de un edificio de oficinas semiocupado de la ciudad de Gautemala, se elaboraron e instalaron ocho cajas de cartón residual, separadas y equidistantes entre sí. Junto a estas cajas se dispusieron 8 sillas y se realizó una oferta pública de empleo en la que se solicitaron personas dispuestas a permanecer sentadas en el interior de las cajas cuatro horas, pagándose por el trabajo 100 quetzales, unos 9 dólares. Habiéndose obtenido una considerable respuesta por parte de los trabajadores, se les introdujo en las cajas a las 12 del mediodía y salieron de ellas a las 3 de la tarde, acortándose una hora el tiempo previsto debido al fuerte calor. El público no pudo ver el momento en que los trabajadores fueron introducidos en las cajas*[272].

***"8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón" de Santiago Sierra, 1999. (Archivo del artista).***

Una artista que habitualmente delega sus acciones es Dora García. En su obra *The Romeos*, como leemos en la página web del MUSAC dedicada al proyecto *Acciones intangibles*, planteó para Frieze 08 *un evento en el que jóvenes actores pasearán por el recinto estableciendo contacto, aparentemente casual, con diferentes tipos de "habitantes" de la feria: exhibidores, comisarios, estudiantes de arte, artistas… Su comportamiento será siempre respetuoso y amable, pero el encuentro casual evolucionará, si el interlocutor es receptivo, hacia un contacto más cercano, como una conversación larga, un chiste compartido, una cita, o una nueva amistad. El espectador nunca sabrá el resultado de dichos encuentros pero sí que será*

[272] http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php, (fecha de última consulta 20/03/12).

*consciente de la existencia de esta perfomance. El fin último de crear una sensación permanente de sospecha en torno a cada encuentro casual que se produzca en Frieze. ¿Cuántos encuentros reales potencialmente amistosos se descartarán por la sospecha de pertenecer a la performance? ¿Cuántos serán identificados como parte del evento y aún así continuarán? ¿Y cómo afectará la sospecha a las relaciones?*[273].

***"The Romeos" de Dora García, 2008. (Archivo de la artista).***

### d.1.1. Aspecto

Dada la relevancia de la característica de la presencia para establecer los límites de la *performance*, el propio cuerpo del artista y de los asistentes, y los comportamientos sociales que tienen que ver con el cuerpo adquieren una importancia especial. Así pues es requerido el estudio del aspecto externo y la manifestación del interno que presenta el accionista.

Aunque a toda acción le sigue una reacción, a veces no es necesario realizar voluntariamente ninguna acción para conseguirla. A alguien con personalidad

[273] http://www.musac.es/index.php?ref=68100, (fecha de última consulta 20/03/12).

(ángel o duende) o presencia (ese magnetismo provocado por la belleza, la bondad y la sabiduría y sus contrarios), le basta con estar, no necesita hacer nada más. Podríamos decir que en esa persona el hacer se ha hecho cuerpo. Si admitiéramos esto la acción artística más sencilla sería, simplemente, exponerse y su efectividad dependería de la capacidad de fascinar o repeler que tuviera el individuo expuesto, de la capacidad de ser fascinado o repelido que tenga el receptor, y de la pureza, irresistibilidad impensada, de esa corriente de fascinación o repulsión establecida por el aspecto.

Como afirma Restany (2004), *actualmente lo verdaderamente estético no es sin duda solo el producto de la lógica de la evidencia sino un sistema, un device, un dispositivo extremadamente complejo de apariencias que tienden a darnos, ante tal o cual manifestación, tal o cual instalación, tal o cual performance, la sensación gratificante de lo verdadero. Para experimentar esta sensación ante una performance o una instalación hace falta que lo verdadero sea verosímil. Y para que lo sea hace falta que sea un poco más verdadero que la realidad […] en el impulso, la implicación de los artistas que la realizan, en la elección del espacio de la intervención, en la elección de la implicación con el público*[274].

En 2007, la artista Amaya González realizó en el festival *Chamalle X* la acción titulada *Proyecto para una performance que no se realizará,* que fue recogida en vídeo, en la que confesaba que nunca había hecho *performances* sino acciones en la calle para ser grabadas, que no iba a hacer una *performance* (en este punto podríamos hablar de una acción por omisión) y que el motivo para presentarse ante el público en esa ocasión era superar su miedo escénico estando y dejándose ver. La artista se muestra nerviosa y dubitativa y no lo esconde. Habla de que había pensado escribir y aprenderse un guión, traer cosas para hacer algo… A medida que avanza el tiempo va explicando que la camiseta que lleva puesta con una fecha escrita no significa nada especial, hace referencia a la cámara que le está grabando… Todo lo que

[274] RESTANY, Pierre, (2004), op. cit., p. 82.

va ocurriendo refuerza la sensación de su presencia y de tiempo real. Surge el diálogo con el público y al ser preguntada por el porqué de decir que no está haciendo una *performance*, responde que lo único que está haciendo es hablar de porqué no la hace. Entre comentarios sobre lo que está sucediendo y silencios el tiempo pasa hasta cumplirse el que la artista había previsto.

***"Proyecto para una performance que no se realizará" de Amaya González, 2007. (Archivo propio).***

Si en una acción artística la no representación es un valor, el comportamiento del accionista ha de mostrar la verdad de su actuación, que no está representando. Puede suceder que una *performance* bien diseñada no funcione ante el público porque el lenguaje corporal del *performer* denote una inseguridad que no concuerda con la seguridad que se le presupone a una manifestación de algo que debería tener asumido. Una actuación defectuosa por no parecer verídica cuando debería, rompe la ilusión y nos evidencia que nos encontramos ante una ficción. Aunque en el teatro y el cine convencional el actor incorpore un pensamiento de otro y en el de la *performance* una verdad propia, el resultado de esta ruptura de las reglas del juego que nos saca de situación es el mismo: no nos lo creemos. Esta situación incómoda parece más frecuente según el tipo de acción realizada se halle más próxima a lo teatral y más dependiente del cuerpo del artista, pues necesita de mayor precisión en los detalles y de mayor seguridad en los gestos que connotan verdad y confianza en las formas y contenidos del mensaje. Se hace más rara en las intervenciones por ser éstas menos menos teatrales.

En la construcción del aspecto participa de manera importante el vestido que porte el artista. Habría que mencionar como antecedentes de su uso muchas

acciones realizadas en las vanguardias clásicas o, más recientemente, los *Parangolé* de Hélio Oiticica o los vestidos de Lygia Clark en los años 70. El atuendo es un elemento de expresión misma en el trabajo performativo de Denys Blacker[275] y de varias obras de Pilar Albarracín, como ocurre en *Prohibido el cante* (2000) o *Viva España* (2004), en la que la artista se hace seguir por una banda de música por las principales calles de Madrid, como irónica parodia de los tópicos sobre la mujer española.

***"Viva España" de Pilar Albarracín, 2004. (Archivo de la artista).***

Nel Amaro comentaba su propia acción de travestismo *De la vida (sentimental) de Elle Macpherson "el cuerpo"*, realizada en un escaparate del barrio de Chueca de Madrid dentro del marco de *Mad03*, como una necesidad de salir del armario (no sabemos si se trató de algo real o de algo ficticio) de manera ejemplificante[276].

---

[275] CORREA, Nieves, (2009), *¿Porqué el arte de acción hecho por mujeres es siempre tan interesante?*, Madrid, Exit Express, n.º 47, p. 41: "Vestidos que diseña y confecciona personalmente utilizando cerámica, telas y otros materiales que son, en primer lugar y al margen de cualquier moda, elementos de expresión de sí misma. Con el paso del tiempo estos trajes se han vuelto cada vez más interactivos, al principio consigo misma -como protagonistas activos de sus acciones-, y más recientemente con la audiencia de trajes colectivos que tienen que ser 'vestidos' por siete u ocho personas al mismo tiempo".

[276] AMARO, Nel, ( 2003), Catálogo de Mad03, pp. 28 y 29: "Búsqueda pues de la 'identidad sexual' hurgando nuestro 'Yo' más recóndito y mejor protegido de los voyeurismos externos, aunque bien es verdad que ahora mismo precisamente aparezca expuesto como mercancía de compraventa y alquiler en los medios de comunicación y en horarios de máxima audiencia, sin tapujos ni pudor y por un puñado de euros y los quince minutos aquellos de fama de los que nos hablara Andy Warhol. Esa identidad (sexual) que a estas alturas de la vida del ser humano sigue siendo el gran tabú y causa de grandes catástrofes [...] O como decía Gabriel Celaya, 'a la calle que ya es hora', de 'pasearnos a cuerpo' y de decir que 'somos quién

"***De la vida (sentimental) de Elle Macpherson, "el cuerpo", de Nel Amaro, 2003. (Archivo del artista).***

Presentarse ante los demás sin ropa es algo contrario a las convenciones occidentales. El uso del desnudo como transgresión o como intento de dejar que el cuerpo se exhiba tal como es o que los vestidos no impidan el desarrollo de la acción se manifiesta sobre todo en el caso de la *performance* y el *happening* y también en muchas intervenciones reivindicativas que suelen estar próximas al activismo. María Alvarado Aldea, que realizó para *Chamalle X* la acción *Las prendas de mi historia* (2007), se apoyaba en un largo discurso autobiográfico en las prendas

***"Las prendas de mi historia" de María AA, 2007. (Archivo de la artista).***

somos'. Pues, en efecto, basta ya de engaños, de mentiras, de máscaras y de mostrar un perfecto decorado que disimula las auténticas ruinas. A la calle, pues a mostrar nuestras verdaderas miserias y grandezas, si las hubiera, sin ninguna clase de disimulos, ni mentales ni tampoco físicos. Abierto el armario, el mío propio, pero que bien pudiera ser ejemplo de muchos otros, quedan en libertad y a su albedrío todos esos fantasmas, en gran medida heredados generacionalmente, que me han habitado a jornada completa. Magnífica y bendita utilidad la del arte de acción que te permite exorcizar de esta manera ese tenebroso rincón interior. ¡Fuera monstruos! Y bienvenido sea ese otro "YO" al que tenía injustamente olvidado y secuestrado".

de ropa que se iba quitando hasta quedar desnuda. Ter-minó la charla con estas palabras: *el desnudo es el mayor grado de honestidad o de acercamiento con los demás porque todo lo que soy está aquí. No puedo ocultar nada… Mi cara, mi postura refleja mi actitud ante la vida*. La obra *Relación* (1997), de Joan Casellas era formalmente similar. El accionista se desnudaba y colocaba la ropa en diagonal en el suelo. Antes de volver a ponerse la ropa, Casellas contaba sobre la procedencia de cada prenda: regalada, robada, heredada, con ocasión de una boda, de un divorcio… de manera que según se vestía se desnudaba sociológicamente. El empleo de las prendas de vestir, la disposición en línea y el relato autobiográfico a partir de las prendas en las dos acciones descritas anteriormente tienen un precedente en *All My Diety Blue Clothes* (1970) de Howard Fried, solo que este acababa desvelando que solo una de las prendas era suya con lo que desmentía el relato autobiográfico que previamente había hecho y parodiaba al artista como personaje extraordinario que convierte en fetiche todo lo que toca.

De la actuación de Albert Vidal en la vídeo-*performance Humano humano* (1992) dice Escobedo: *...el actor desaparece y se hace vacío, transparente. Esta es su función y su destino: ser un médium, un vehículo. En este sentido, Vidal desaparece detrás de su propio cuerpo desnudo que se convierte en una máscara. El actor interpreta el estado de una máscara. Solo por medio del estado de la máscara el sujeto humano -el artista- puede mirar a su humanidad sin ser subjetivo*[277].

Vemos que si comentamos la importancia del vestido y del desnudo en la construcción del aspecto del *performer* es también necesario señalar la importancia del uso de la máscara. Esta se utiliza para ocultar el rostro de la persona de manera que esta no sea reconocible o para añadir significados. Esto último ocurre en la acción realizada por Sofía Misma en 2008 en el *k-salon* de Berlín donde la artista utilizaba una máscara de espejo porque *todos*

---

[277] ESCOBEDO. V, citado por SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b) en *La estética de la catástrofe*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 175 y 176.

*los rostros son el mismo rostro*[278]; en la serie de acciones *Antifazismos* (2006) realizadas a veces en formato acción y otras en formato foto-acción por Pepe Murciego*;* o en la serie *La inutilidad de (todas) la batallas* (2011), en la que Yolanda Pérez Herreras utilizaba una máscara tipo veneciano y pegaba en ella textos (escogidos según el lugar y la situación) que luego recortaba y entregaba al público. Comenzaba con la máscara "limpia" sin que se le viera la cara, y acababa de manera que se le veía parte de ella. La máscara también es empleada para mostrar identidades, como en el caso de Nieves Correa que se paseó entre los *stands* de *Arco95* realizando diferentes posturas sobre una silla siempre con una careta de Hans Arp y una fotografía del padre de la artista con monóculo dadá.

***"Antifazismos" de Pepe Murciego, 2006. (Archivo del artista).***

[278]www.performerstammtisch.de/index.php?option=com_content&view=article&id=309:berlin-sofia-misma-at-k-salon&catid=37:berlin&Itemid=55, (fecha de última consulta 7-7-2012)

Es el caso también de la vídeo-acción *Kill yr Idols* (1996) en la que Estíbaliz Sádaba se empapelaba el rostro con titulares recortados de la prensa femenina creando una máscara que, en lugar de ocultar, revelaba la ideología de la artista al denunciar el modo en que los discursos imperantes "nos taponan", impidiéndonos ver más allá, mientras proponen una idea del cuerpo y de la feminidad que en muchas ocasiones sigue asentando en valores conservadores.

***"Kill yr Idols" de Estíbaliz Sádaba, 1996. (Archivo de la artista).***

Por último mencionaremos el uso de la máscara para incorporar personajes como, en el caso de Ramón Churruca, el Tecnoaldeano Urbano, el Olentzero Farlopero, el Siamés Separatista y, actualmente, Negruri bajo una máscara de anciano: *Muchas veces los tópicos son realidad. Me manejo por el lenguaje de los tópicos. De ahí viene lo de Negruri. Es el demonio. Cómo la Euskal Herria del PNV ve a la antigua sociedad de Neguri. Soy yo con cien años. Tiene que ver con el funcionamiento del sistema de castas sociales en Bilbao y en el mundo del arte. Para que unos triunfen otros tienen que fracasar*[279].

### d.1.2. Gesto

Para Glusberg (1986), *al transformar el cuerpo en signo, simultáneamente se transforma una virtualidad en una actualidad. Lo potente es lo patente. Pero, la potencia en acto creativo, no en simple acto. De allí la palabra actuación, que destaca el momento de pasaje fundamental en la experiencia del performer. Pasaje en el que se transcurre de la conciencia a la plenitud de la*

[279] http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=209, (fecha de última consulta 29-11-2012)

*manifestación corpórea, y de esta manera se engendra el signo corporal […]. Con el concurso de todos los programas gestuales, el performer, adosando prácticas y movimientos no asociados hasta entonces, alcanza el nivel del arte, y logra el signo corporal artístico, que ya está en germen en la danza, el teatro, la magia y los ritos y las pinturas del cuerpo […]*[280]. Es decir, una vez logrado que a través del gesto el cuerpo del performer se convierta en signo artístico, el artista y la performance pueden ser integrados en el curso de la genealogía del arte.

Todos utilizamos los gestos y el lenguaje corporal además de las palabras cuando hablamos. Un gesto es una forma de comu-nicación no verbal ejecutada con alguna parte del cuerpo y producida por el movimiento de las articulaciones y los músculos. El lenguaje de los gestos permite expresar una gran variedad de sensaciones y pensamientos, desde desprecio y hostilidad hasta aprobación y afecto. Algunos gestos pueden ser considerados cultural-mente aceptables o no, dependiendo del lugar y contexto en que se realicen pues tienen una dimensión cultural[281] pero muchas veces son involuntarios y comunes a todos los humanos como se hace evidente en la vídeo-acción *Vídeo del deseo* de Fernando Baena, realizado en Madrid en 2001: El re-gistro muestra como las caras de las personas a las que se les ha pedido que pi-ensen en un deseo reflejan

***"Vídeo del deseo II" de Fernando Baena, 2001. (Archivo del artista).***

[280] GLUSBERG, Jorge, (1986), op., cit.

[281] FLUSSER, Vilém, (1994), op. cit., p. 32.: "…es preciso diferenciar los gestos de los movimientos condicionados por la naturaleza, toda vez que en los gestos está en juego la libertad".

ese acto de desear. Algunos gestos y movimientos se repiten en casi todas ellas. La acción repetida en Taiwan y Río de Janeiro con personas de diferentes edades originó resultados equiparables. En otra obra del mismo autor, *15 artistas intentando mantener la mente en blanco* (2011), ocurre algo similar. No queremos con estos ejemplos afirmar que no exista en los gestos un componente cultural, que podría hacerlos reconocibles solo para una determinada esfera de cultura, irreconocibles por otras esferas o ser valorados de muy diferente manera por unas u otras culturas, pero sí señalar lo que de innato y universal pueda haber en los gestos generados por las acciones de desear o de intentar no pensar.

Flusser (1994), llama gesto a *un movimiento del cuerpo o de un instrumento unido al mismo, para el cual no se da ninguna explicación causal satisfactoria. A fin de poder entender los gestos así definidos es necesario descubrir sus "significados" [...] La definición de gesto aquí propuesta supone que de lo que se trata en la misma es de un movimiento simbólico [...] Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo solo se trata de dar sentido a alguna cosa*[282]. Una búsqueda fenomenológica del significado del gesto como la que propone Flusser es llevada a cabo por Anna Gimein en su vídeo-acción *La foto* (2009) mediante la repetición de un gesto recordado: *es una exploración de un movimiento, una búsqueda interior, un intento de devolver el recuerdo que tengo de un gesto, captado por mi abuelo en una foto de la segunda guerra mundial, desde su estado fijo a una existencia como acción*[283]. Y es en la existencia de este gesto como acción en un entorno determinado, donde la artista encuentra el significado. Como dice Ferrando (1996), cuando el *gesto, actitud o mueca se repite y reproduce sin descanso, el territorio del sentido cambia. De este modo, un movimiento de pierna, de brazo o de cabeza es capaz de convertirse, al multiplicarse por sí mismo, en una cierta narración, en un ejercicio ritual o en un concierto de gestos. Y cada uno de ellos estaría provisto de un significado distinto, cuando*

[282] FLUSSER, Vilém, (1994), op. cit., pp. 10 y 11.

[283] Comunicación de la artista (27/03/12).

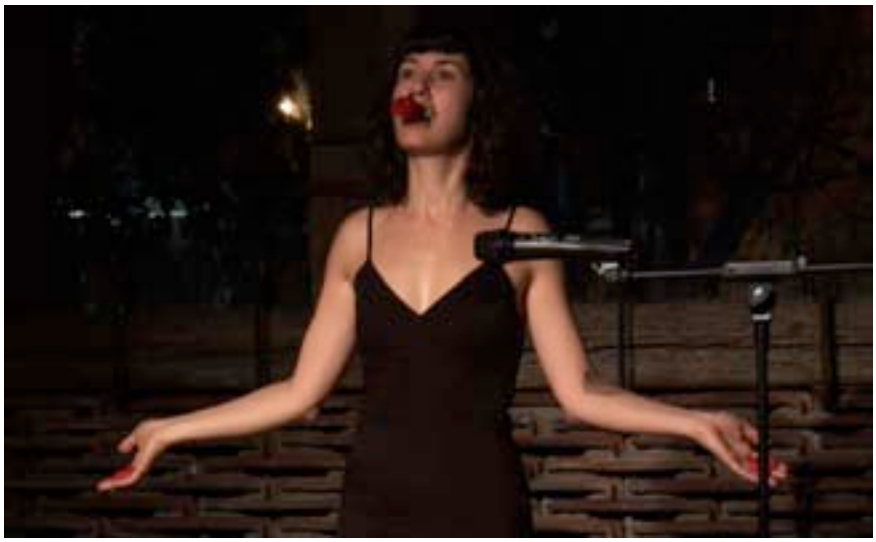
*la aparente identidad del gesto se anulará a sí mismo en cada una de las repeticiones, o tal vez, cuando el vaivén del mismo acumulara intensidades diferentes y variadas, o cuando el duplicado de lo insignificante se produjera tantas veces, cuantas de forma paralela la repetición sucediera*[284].

***"La foto" de Anna Gimein, 2009. (Archivo propio).***

Utilizamos la expresión facial para: expresar el estado de ánimo, indicar atención, mostrar disgusto, bromear, reprochar, reforzar la comunicación verbal y, en general, para regular la interacción. Paul Ekman y Wallace Friesen (1969) distinguen cinco categorías de gestos: gestos emblemáticos: son señales emitidas intencionalmente y que todo el mundo conoce su significado; gestos ilustrativos: son los gestos intencionados que acompañan a la comunicación verbal para matizar o recalcar lo que se dice, para suplantar una palabra en una situación difícil, etc.; gestos reguladores de la interacción: con ellos se sincroniza o se regula la comunicación y el canal no desaparece, utilizándose para tomar el relevo en la conversación, para iniciar y finalizar la interacción, para ceder el turno de la palabra…; gestos que expresan estados

[284] FERRANDO, Bartolomé, (1995), *Esto no es una anécdota*, en Fuera de Banda n.º 3, Valencia, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre, p. 3.

emotivos: que reflejan el estado emotivo de la persona y son el resultado emocional del momento, como los gestos que expresan ansiedad o tensión, muecas de dolor, triunfo, alegría, etc.; y gestos de adaptación: aquellos que se utilizan para manejar emociones que no queremos expresar, para ayudar a relajarnos o tranquilizarnos, etc. También pueden ser inconscientes como los de morderse una uña o chuparse el dedo[285]. En esta clasificación de Ekman y Friesen no están considerados una serie de gestos que podríamos llamar gestos sin sentido o gestos formales que aparecen conscientemente realizados en algunas acciones artísticas. Son gestos que no corresponden a una finalidad comunicacional en sentido estricto, ni buscan expresar estados emotivos.



***Silvia Antolín, 2011. (Archivo propio).***

En una *performance* es conveniente el control de todos los gestos corporales, como los realizados con las manos, pues son capaces de dar mucha información, a veces indeseada. De la acción de Silvia Antolín realizada en Matadero Madrid en 2011 dentro del marco de *Acción!Mad11*, lo que nos llamó la atención fue el control gestual y la delicadeza con los que la artista deshojó una rosa cuyos restos acabó comiéndose.

---

[285] EKMAN, Paul y FRIESEN, Wallace (1969). *The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, en Semiotica 1. pp. 49-98.

El gesto más significativo es la mirada, que además de ser una fuente de información, expresa emociones y sirve para regular el acto comunicativo. Para Merleau-Ponty (1964), la mirada colabora con el tacto: *la mirada envuelve, palpa y se ciñe a las cosas visibles […] Hemos de acostumbrarnos a la idea de que todo lo visible está cincelado a partir de lo tangible, que todo ser táctil está ya en cierta manera pensado para la visibilidad, que no solo hay superposiciones y rebasamientos entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible. En lo visible está incluido lo tangible de igual modo que, a la inversa, lo tangible no carece de visibilidad, de existencia visual. El mismo cuerpo ve y toca, razón por la cual lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo.* En las realizaciones escénicas, al contrario de lo que ocurre con el tacto, la mirada ayuda a la ilusión y la ficción: *Son el rostro y los gestos del actor los que, mediante la percepción visual, la mirada, son capaces de "tocar" al espectador, suscitando en él un sentimiento de proximidad al personaje de ficción. La cercanía física al actor, el contacto directo con él, haría que el espectador centrara su atención en el actor. Ello daría al traste con la ilusión y con todas las emociones relacionadas con el personaje, incluido el anhelo de tocarlo producido por la mirada. De ahí que el teatro ilusionista descarte un contacto real, un contacto físico directo entre actores y espectadores*[286]. La decisión de dirigir o no la mirada al público durante la realización de una *performance* es fundamental en el desarrollo de la acción. Mirar al público y, sobre todo si la mirada se dirige a los espectadores individualmente, invita a una participación más próxima que normalmente busca la empatía y la creación de comunidad. Pero además, el tipo de mirada que se lanza proporciona al espectador información relevante sobre su grado de ficción, y por tanto de toda la *performance*, y sobre las intenciones y, en definitiva, el grado de "verdad" del actuante.

La sonrisa, la risa y la carcajada, aunque pueden ser forzadas, muestran

---

[286] MERLEAU-PONTY, Maurice, (1964), *Le visible e l'invisible*, Paris, pp. 175 y ss., citado en FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 129 y 127.

normalmente felicidad y alegría. La sonrisa tiene un parecido peligro y por los mismos motivos, en cuanto a su manejo por actuantes inexpertos o falseadores pues da al espectador una gran cantidad de información muchas veces incontrolable. Este puede ser uno de los motivos por los que muchos *performers* mantienen en sus actuaciones un rictus serio e impasible. Los Torreznos dieron en su obra *Tratado de algunas emociones,* de 2005 (también en *La risa,* 2008, y en otras) una muestra de profesionalidad actoral en su tratamiento de los gestos de manera que, aunque se trate de un espectáculo ensayado, llegamos a no saber donde empieza la representación y donde acaba la realidad. Como dice Ferrando (1996), refiriéndose a lo no anecdótico de algunos gestos: *En otros casos el acontecimiento real se muestra intrínsecamente unido a su simulacro, a su ficción, formando una única unidad, allí donde la diferencia se nos manifiesta únicamente mediante un guiño o la insinuación de uno de los dos componentes entrelazados. El contagio, a veces es instantáneo; otras es procesual. La realidad y la ficción son capaces de darse la mano de modos muy distintos*[287].

***"La risa" de Los Torreznos, 2008, (Archivo de los artistas).***

### d.1.3. Movimiento

Aristóteles define el movimiento, lo dinámico (το δυνατόν ) como la realización (acto) de una capacidad o posibilidad de ser (potencia) en tanto que se está actualizando. Si estoy sentado (acto) y tengo la posibilidad (potencia) de estar de pie, el movimiento consistirá en el paso de la

[287] FERRANDO, Bartolomé, (1995), op. cit., p. 3.

posibilidad (potencia de estar de pie) al hecho de estar de pie (acto) mientras dura el proceso. El movimiento acaba cuando ya estoy de pie (acto).

***"S/T" de Ángela García, 2009. (Archivo propio).***

En mecánica, el movimiento es un fenómeno físico que se define como todo cambio de posición en el espacio que experimentan los cuerpos de un sistema con respecto a ellos mismos o a otro cuerpo que se toma como referencia. Todo cuerpo en movimiento describe una trayectoria. La física describe seis tipos simples de movimiento que se pueden combinar consiguiendo movimientos mixtos: 1) Movimiento rectilíneo uniforme7cuando se describe una trayectoria recta y uniforme y su velocidad es constante en el tiempo, como la acción realizada por Hilario Álvarez caminando 1 km. en línea recta. 2) Movimiento rectilíneo uniformemente acelerado, en el que un cuerpo se desplaza sobre una recta con aceleración constante como en la caída libre de un cuerpo. Un ejemplo es la acción *De las seis direcciones del espacio hay una que es la hostia,* realizada por Fernando Baena en la galería El Gayo Arte en 1996, en el marco de la segunda *Revista Hablada* de Madrid, en la que el accionista lanzó un ladrillo hacia arriba por encima de la cabeza apartándose con mucha torería solo un momento antes de que este le golpeara. Este tipo

de movimiento también pudo ser apreciado en la acción sonora *Tirar la casa por la ventana* realizada por David Krapoola en 2010 durante la cual el artista arrojó por la ventana todos los muebles de su casa[288]. 3) Movimiento circular, basado en un eje de giro y radio constante cuya trayectoria es una circunferencia, como en la *performance* de Ángela García realizada en Off Limits en el marco de *Acción!Mad09*, en la que la artista giraba circularmente sobre un lecho de letras de pasta para hacer sopa que quedaban adheridas a su ropa. Posteriormente hacía girar gran cantidad de platos en el suelo sobre su propio eje como en un número circense. O, para poner un ejemplo de la danza, la obra *Corol.la* de Angels Margarit (1993) en la que los giros, círculos y espirales de todo tipo eran la base formal de la pieza. 4) Movimiento ondulatorio, corresponde a la trayectoria ideal de un proyectil que se mueve en un medio que no ofrece resistencia al avance y que está sujeto a un campo gravitatorio uniforme. Este movimiento es difícil de percibir por el ojo humano e imposible de realizar por cualquier persona pero sí por un objeto como ocurre con la flecha disparada por un arco en la *performance* de Eduardo Hurtado que describiremos más adelante. 5) Movimiento parabólico, cuando la trayectoria describe una parábola como en algunos ejercicios gimnásticos y circenses. 6) Movimiento pendular, presentado algunos sistemas físicos como aplicación practica al movimiento armónico simple. Verbigracia, el de un columpio o el de un ahorcado.

Normalmente los movimientos que se realizan en el arte de acción no son solo estos movimientos simples sino una mezcla de ellos. En el caso de la acción de Joan Casellas realizada en Off Limits, dentro del marco de *Acción!Mad10*, el artista desplazaba un pedestal propio de sala de exposiciones empujándolo a través del espacio, primero entre el público y después por el resto de la sala en círculo, produciendo diferentes ruidos.

---

[288] http://es.groups.yahoo.com/group/discosalehop/message/2441, (fecha de última consulta 16-5-2012): "Despues de 3 años e infinidad de morralla akumulada en aras del konfort y el buen vivir... me voy de El Desvan de La Vigilia, para celebrarlo voy a tirar la kasa por la ventana para ke las kriaturillas vuelvan a la via publika donde algun dia fueron objeto de hallazgo. El festival ARTe SONoro auspicia este evento aprovechando la gravedad..... (ke reviste el asunto)".

Finalmente acababa usándolo como ayuda para colgarse, sin pendular, agarrando con las manos una barandilla colocada a cierta altura. Para finalizar la *performance* el artista se dejaba caer.

***"Sin título" de Joan Casellas, 2010. (Archivo propio).***

En el caso de la obra *Hasta que mi cuerpo aguante* (2006), realizada por María Marticorena para *Contenedores*, la artista sometía su cuerpo a un esfuerzo continuo de desplazamiento forzado. Sus manos y pies estaban embutidos en sendas cajas de madera, que le le dificultaban el movimiento. Incorporandose y deslizándose avanzaba por el suelo en un arrastramiento que trasmitía su esfuerzo y agotamiento progresivos.

***"Hasta que mi cuerpo aguante" de María Marticorena, 2006. (Archivo de Contenedores).***

A la hora de plantear una clasificación formal de las acciones según el movimiento también habremos de tener en cuenta la naturaleza de este. La

danza estudia esta tipología en toda su amplitud de variantes: cotidiano, natural, forzado, estereotipado, extraordinario, rítmico…

Para Merce Cunningham el movimiento, objeto de la danza, debía ser separado del cuerpo convirtiéndose en autónomo. Desde un particular punto de vista, este es el caso de Cesc Gelabert y su obra *Augenlid* (1993) el cuerpo era manejado como por una visión externa. Nos dice Sánchez (2006d): *De repente detención, momento reflexivo, quietud, algo que lo llevaba hacia otro punto de la escena, que recorría caminando lentamente, como si el punto del movimiento hubiera salido de su cuerpo y estuviera ahora en el aire. Retrocedía como si lo hubiera hallado. Su movimiento se hacía entonces mecánico, como el de un autómata, incluidos los labios y los ojos. Hasta perder por completo la movilidad. Su danza había sido resultado de una visión corporal, una mirada corporal que no coincidía con la de la vista, sino con la de una percepción diversa situada en la totalidad del cuerpo*[289].

También tendremos que mencionar, aunque sea brevemente, la importancia del tiempo en la realización del movimiento cuando este se realiza fuera de su duración habitual como es el caso de las ralentizaciones y aceleraciones, o en un encadenamiento producido por entrecortamientos y/o repeticiones a partir de patrones rítmicos y geométricos. Con ellos, *la atención del espectador se centra […] en el "tempo", la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos, y con ello en la materialidad del cuerpo-performador, en la especial singularidad de su corporalidad*[290].

### d.1.4. Omisión

La existencia de una omisión solo puede ser inferida al contemplar unos resultados y deducir de ellos que la no acción ha sido la causa determinante. Así por ejemplo en la figura jurídica de omisión de socorro. Podemos

---

[289] SÁNCHEZ, José Antonio, (2006d), *Trayectorias*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 247.

[290] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 174.

encontrar ejemplos en que en una acción se omiten palabras, objetos, espacios o movimientos, o en los que la acción omite hacer lo que se presumía (como en *Omisión,* 1991, de Valcárcel Medina, que su autor define como acción de carácter electrónico no consumado, en la que tras pedir para su acción la provisión de varios aparatos electrónicos hizo gala de no utilizarlos), o en los que falta el mismo accionista, o la misma figura del accionista. Pero no es posible encontrar ejemplos en los que se omita la propia acción a no ser que identifiquemos la omisión con el rechazo a participar en tal o cual evento o que se tenga en cuenta como omisión el que el espectador no tenga conciencia de ella aunque esté ocurriendo en su presencia. Esto último fue lo que ocurrió en la acción de Jaime Vallaure *El sistema 3331 es muy exigente pero es para listos* (1995): aprovechando que su físico era desconocido por el público, realizó el trabajo de camarero durante dos horas hasta que se anunció su acción.

Es posible hacer no haciendo, pero alguna noticia nos tiene que llegar de tal omisión de acción para que podamos enterarnos de que algo no se ha hecho. Lo que no quiere decir que tal omisión no se haya dado y que además pueda tener efectos importantes. Ferrando (2004) señaló en Zaj la presencia de *presupuestos ideológico-artísticos como el de que, para ellos, el hecho de actuar no estuviera se-parado del no actuar, que alteraba por com-pleto la esclerótica re-lación artista-público*[291].

Hay casos en los que el accionista no aparece a la hora fijada para la acción y se escusa o señala su ausencia con una nota como hizo Borja Zabala en el primer *FIARP* de 1991, o que se niega a producir otros contenidos que no sean la constatación de su voluntad de dejar vacío un contenedor pensado para el arte, como, en un terreno ciertamente limite entre el arte de acción y las artes plásticas, ocurrió en *Desaprovechamiento de 128.948.580 cm$^3$ +/- 1% del espacio expositivo de la Zona de Acción Temporal,* (1998), de Fernando Baena. Esta obra consistió en la medición de un espacio de ZAT (Madrid), la segregación mediante una mampara y el desaprovechamiento

[291] FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit., pp. 232 y 233.

subsiguiente como espacio expositivo de los cm.$^3$ de espacio que fueron dejados fuera de la vista y acceso del público.

***"Desaprovechamiento de 128.948.580 cm$^3$ +/- 1% del espacio expositivo de la Zona de Acción Temporal" de Fernando Baena, 1998, (Archivo del artista).***

Otros autores han realizado también obras que omiten, o cancelan, el espacio buscando una respuesta activa del espectador. Así, en 2003 la idea de desaprovechamiento fue "aprovechada" por Josechu Dávila en su instalación *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo,* que consistió en desaprovechar el tiempo y el espacio al que se le había invitado a exponer. El día de la inauguración en The Art Palace, dentro del *Festival MAD 03*, la asistencia de público fue prácticamente nula a pesar de que se convocó y organizó la inauguración como en todos los eventos realizados anteriormente.

Igualmente, en su intervención en la *Bienal de Venecia* de 2003, Santiago Sierra dejó vacío y accesible solo para españoles, y por la puerta de atrás, el pabellón español de cuya fachada, como remate, tachó la palabra "España". Aunque el autor no dejó de sacar partido comercial a los registros

documentales con varias fotos como *Palabra tapada* o *Muro cerrando un espacio*, estas otras piezas deberían ser consideradas obras derivadas y la importancia de la acción previa no queda menoscabada ya que la intención provocadora de esta intervención, como de casi toda intervención, tuvo los efectos esperados. Mencionaremos también la que algunos consideran la mejor acción artística de este autor, su negativa a aceptar el Premio Nacional de las Artes en 2010.

***"Palabra tapada" de Santiago Sierra, 2003. (Archivo del artista).***

Rafael Sánchez-Mateos dejó vacía una de las dos vitrinas de su exposición en el MUSAC en 2011, *procurando extender la consigna, aunque sea en el espacio expositivo, que leímos en la puerta del Museo Nacional de Arte de Atenas. La expectativa de un Museo en huelga, de una parada artística que pudiera dar lugar, o ser acompañada de un trabajo colectivo-imaginario (segunda vitrina) permitía establecer una dialéctica que sigue la siguiente proposición: Huelga - Katalypi (ataque, ocupación...)*[292].

Otro caso de llamamiento a la huelga es la *Huelga de Arte* convocada por el múltiple de múltiples Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin para los

[292] Comunicación personal (22-5-2012).

años 2000-2001 en Madrid y Barcelona. Sin embargo, aquí realmente la acción determinante es la propia convocatoria y no su contenido, con lo que la acción no es realmente una omisión sino una acción efectiva. En realidad, LB&KE&MC no hicieron en un principio sino adherirse a un boicot contra la candidatura de Barcelona para la Capitalidad Cultural Europea en el año 2001. Con su adhesión el boicot se transformó en una huelga total de arte y se amplió a dos años extendiéndose pronto a Madrid, donde no tardó en constituirse un Comité de artistas kontra el Arte (CakA) sin otro fin que adherirse a la huelga y destinado a disolverse una vez consumada dicha adhesión. Para la difusión de la convocatoria se utilizaron todos los medios que han permitido tradicionalmente la difusión de las ideas alternativas y que han mantenido la "guerra de baja intensidad" contra la ideología del espectáculo: encarteladas, sellos, pegatinas, envíos postales, reparto de octavillas, apariciones en radios libres y en publicaciones *do it yourself*, pintadas…e Internet, la que propició que el debate sobre la huelga de arte trascendiese sus límites naturales y se implantase en círculos institucionales progres y/o de vanguardia. En *ARCO'99*, Doce Luthers infiltrados en la inauguración interrumpieron la recepción mediática a la infanta Cristina para lanzar un llamamiento. Cada Luther era portador de una letra en su camiseta, y todos juntos formaban la expresión HUELGA DE ARTE.

## d.2. Los objetos

Para responder a la pregunta: ¿qué es un objeto?, Cirlot (1986) acude al *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora y destaca que, por un lado, objeto es lo opuesto a sujeto, y por otro, objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real, pudiéndose hallar fuera o dentro del sujeto pero como "algo que no es él". Destaca también que para Ferrater los objetos son ilimitados pero agrupables en cuatro grupos: 1) objetos reales: físicos (espaciotemporales) y psíquicos. Su nota común es la causalidad entendida como interacción; 2) objetos ideales: objetos matemáticos y relaciones

ideales. Sus notas son la inestabilidad, la intemporalidad y la ausencia de interacción; 3) objetos cuyo "ser" consiste en el valer. A este grupo pertenecen los valores. 4) objetos metafísicos, cuya función consiste en unificar los demás grupos pues el objeto metafísico contiene necesariamente como elementos inmanentes todos los objetos tratados por la ontología regional[293]. De todos ellos, para este estudio, nos interesan los objetos reales y entre ellos especialmente los objetos físicos, pero antes de ocuparnos de ellos debemos realizar algunas consideraciones respecto a los objetos reales psíquicos, los constructos.

Todo objeto debe un constructo o una cosa, pero ninguno tener ambas naturalezas a la vez. En epistemología y semántica, un constructo, objeto conceptual u objeto ideal es la clase de equivalencia de procesos cerebrales[294]. En otras palabras, *si nos abstraemos de la ideación, que es un proceso concreto del cerebro, y también de la comunicación, que es un proceso físico y social concreto, obtenemos constructos: conceptos (en particular, predicados), proposiciones y cuerpos de proposiciones, por ejemplo, teorías*[295]. Las ciencias formales (la matemática y la semántica filosófica) estudian los constructos y sus propiedades conceptuales como si fueran autónomos, pero sin suponer necesariamente que existen realmente, lo cual sería el postulado fundamental del idealismo.

Son pensamientos todos los productos abstractos, racionales, creativos, artísticos, etc. que la mente puede generar respondiendo a una motivación originada en el sujeto pensante o en el ambiente natural, social o cultural. Puesto es provocado por otras acciones y tiene la potencialidad de generar otras nuevas, el pensamiento debería ser considerado como una forma de acción. La proyección del pensamiento se puede realizar sobre el exterior,

---

[293] CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, p. 25.

[294] BUNGE, Mario, (1974), *Treatise on basic philosophy, volumen 1, Semantics I: Sense and Reference,* Dordrecht, D. Reidel Publishing Company.

[295] BUNGE, Mario, (2008), *Tratado de filosofía. Volumen 1. Sentido y referencia*, traducción de Rafael González del Solar, Buenos Aires, Gedisa, p. 37.

sobre cosas y personas o sobre el interior de uno mismo provocando nuevos pensamientos y acciones que incluso pueden desembocar en cambios en las propias actitudes y personalidad.

La existencia de un pensamiento no sucede antes de su formulación. De darse ese pensamiento artístico, en la mente del artista existiría en forma de constructo pero al no materializarse al exterior se podría decir que hay una acción artística, pero no una obra artística. A pesar de no ser comunicada, esa acción artística puede modificar el mundo como cualquier otra obra artística. Para Ferrando (2000): *Si el pensamiento de uno mismo era motivo de consideración, también lo era la forma de desarrollar una idea cualquiera. Y así, algo no realizable constituiría también una obra, en tanto que la atención sobre lo imposible era posible*[296].

En 1969, Robert Barry llevó a cabo su *Pieza telepática*, que en el catálogo comentaba así: *Durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no pueden aplicarse a lenguaje ni a imágenes*[297]. Un sentido parecido, en tanto que se pretendía realizar una acción solo con el uso del pensamiento, tuvieron los reiterados intentos fallidos de Fernando Baena en sus *Prácticas de invisibilidad*. Sin recurrir a acciones parapsicológicas, en serio o en broma, quizás sería posible encontrar acciones artísticas realizadas con el pensamiento siguiendo la definición de arte que desde Duchamp dice que arte es lo que un artista designa como arte. En una charla sobre la obra de Nacho Criado con presencia del artista, declaramos que los pensamientos artísticos contenidos en la mente de este artista eran "arte". Años más tarde, ante la pregunta de si podíamos considerar que los pensamientos artísticos que estaban en su propia mente eran arte, Isidoro Valcárcel Medina respondió

---

[296] FERRANDO, Bartolomé, (2000), *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico, Campus Universitario Sur. Universidad de Santiago de Compostela, p. 221.

[297] Citado por PARREÑO, José María, (1998), *De la mani a la obra*, en Fuera de, Valencia, A. C. forade, p. 10.

entre risas: *Diría que estás obligado a ello.* Este artista defiende *las acciones no documentadas -esto sería el ejemplo máximo-, tan no documentada que no ha llegado a realizarse. Entonces, en ese sentido, me gusta esa propuesta de una cosa que se ha pensado, que se ha elaborado no físicamente, y que da lugar, por ejemplo, a que se cuente. Que se diga, he pensado esto. Lo que no puede hacer el que ha viso la acción es decir que no la ha visto, y el que ha oído la idea decir que no se ha enterado. Entonces eso está allí depositado ya*[298].

En la acción *Copyright*, de 2005, Javier Núñez Gasco se tatuó en el lado derecho de la cabeza el símbolo ©, seguido de la palabra *"forever"* y de su nombre artístico, reclamando la protección del *copyright* eterno de sus ideas pasadas, presentes y futuras. Las leyes de derechos de autor o *copyright* no protegen las obras que existen únicamente en la imaginación de una persona. Solo cuando una idea está plasmada, por ejemplo escrita en papel, grabada como sonido, introducida en la memoria de un ordenador o de cualquier otro modo que se pueda percibir, reproducir o comunicar a través de un medio de expresión tangible, se aplica la protección del *copyright*. Asimismo, desde el punto de vista formal, un aviso de *copyright* correcto debe incluir siempre tres elementos para ser totalmente funcional: el símbolo de *copyright*, el año de divulgación y el nombre del propietario de los derechos de autor.

***"Copyright" de Javier Núñez Gasco, 2005. (Archivo del artista).***

[298] Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos.

No existen acciones no necesitadas de objetos, pero sí pueden existir acciones no necesitadas de cosas, basadas en constructos. Padín (1973) nos habla sobre su descubrimiento del arte inobjetual y posterior abandono porque comprendió que la información necesita de un objeto para transmitirse y porque no funcionó la pretendida distinción de objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, pues las connotaciones dependen del interpretante[299].

---

[299] PADÍN, Clemente, (1973), *De la Représéntacio a l'Action*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://boek861.com/padin3/lenguaje.htm: "Puestos a la búsqueda de un sistema artístico capaz de superar los vicios y fallas visibles del arte de hoy y enfrentados al hecho de que en su conjunto, las normas más o menos racionales que cada vanguardia se establece para su actividad adolecen del mismo defecto, es decir, constituir un sistema de representativo de la realidad con la finalidad de evitarla; nosotros hemos querido establecer otro que evite el malentendido. Y, realmente, existe otro sistema más coherente y representativo que cualesquiera de los que el arte actual presume: el arte sin objetos, sin la obra, el arte inobjetal.
El objeto, creado en esta función estética, se opone a la indisoluble unidad arte/vida, se levanta como un muro entre el hombre y su medio y le impide una relación adecuada: si ama debe amar y no expresarlo simbólicamente, utilizando para ello uno, muchos o todos los sistemas representativos a su disposición. Eliminando el objeto de arte, el arte se transporta al punto del cual nunca debió salir, la unidad, la sinapsis pensamiento/acción. El arte inobjetal al dejar de lado a la obra elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el 'status' en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amorales, de privilegios de clase. Las únicas etapas que se mantendrán en el arte inobjetal serán la concepción o proyecto y el mecanismo de ejecución y todo lo que se presente como fruto de la ejecución y no del funcionamiento de su mecanismo, no será inobjetal, es decir, la no-obra o la obra que 'dice que no lo es' serán, aún, objeto-obras […]. Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no ver: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante: un zapato sirve tanto para calzarse como para clavar un clavo en la pared, según la función que uno le quiera dar y si, sobre todo, son usados generalmente para calzarse se debe a que su rasgo determinante es ese, impuesto por el uso y la convención, es decir, un objeto para proteger el pie. Sin embargo, la experiencia INOBJETAL no deja de ser provechosa aunque más no sea por haber permitido el nacimiento de otros posiciones más coherentes y adecuadas a la realidad".

En ontología, una cosa, objeto concreto u objeto material es un individuo sustancial dotado con todas sus propiedades sustanciales, en particular la propiedad de cambiar[300]. El concepto de cosa sintetiza los conceptos filosóficos clásicos de sustancia y forma. Según el materialismo, el mundo está compuesto exclusivamente por cosas; y ser, existir realmente, es idéntico a ser una cosa (por lo que no ser es idéntico a fallar en ser una cosa).[301] Por ejemplo, los átomos, los campos, las moléculas, las células, los sistemas nerviosos, los seres humanos, las máquinas y las sociedades son cosas. Todas las cosas poseen propiedades, las cuales se pueden llamar propiedades sustanciales para diferenciarlas de las propiedades (formales) de los constructos[302]. La propiedad esencial que comparten todas las cosas es la mutabilidad o energía[303]. Es decir, todas las cosas tienen, al menos, dos estados distintos. En consecuencia, todas las cosas tienen historia. Si en la historia de una cosa emergen propiedades sustanciales o clases naturales nuevas, entonces la historia es evolutiva. Una cosa, de tener nombre, debe mantener su nombre a lo largo de su historia hasta que incluya cambios en su clase natural[304]. En ontología, la nada es el individuo nulo o, para abreviar, es el individuo cuya yuxtaposición con alguna cosa equivale a esta última (es decir, la deja igual) y cuya superposición con alguna cosa anula a esta última. En general, la tradición realista materialista, desde los atomistas griegos hasta Mario Bunge, ha asociado, cuando no identificado, el concepto de cosa a los conceptos de sustancia, ser, ente, materia y realidad; y la tradición idealista lo ha contrapuesto al concepto de idea, minimizándolo o, de plano, negándolo.

Las cosas pueden yuxtaponerse unas con otras formando una tercera cosa. Así, las cosas puedan ser simples o compuestas, sistemas. Quizá la propiedad

---

[300] BUNGE, Mario, (1977), *Treatise on basic philosophy*, volumen 3, en *Ontology I: The furniture of the world*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company.

[301] BUNGE, Mario, (1999), *Diccionario de filosofía*, México, Siglo XXI, pp. 40 y 158.

[302] BUNGE, Mario, (2006), *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*, Barcelona, Gedisa, p. 35.

[303] BUNGE, Mario, (1999), op. cit., p. 60.

[304] BUNGE, Mario, (1977), op. cit., p. 221.

más conocida de las cosas sea su posición en el espacio-tiempo. Según la concepción relacional del espacio, sugerida por la teoría de la relatividad general, la relación espacial fundamental es la interposición de una cosa entre dos cosas. El espacio-tiempo es la estructura de la colección de todos los cambios de estado de las cosas. Existe una cosa suprema, tal que cualquier otra cosa es parte de aquella, a la que designamos mundo, universo. Así como las partículas elementales son las únicas cosas que no poseen estructura interna, el mundo es la única cosa que no posee estructura externa, pues no tiene entorno.

Aristóteles (2004) atribuyó sus cuatro causas a las cosas: *Se distinguen cuatro causas. La primera es "la esencia, la forma propia de cada cosa", porque lo que hace que una cosa sea, está toda entera en la noción de aquello que ella es; la razón de ser primera es, por tanto, una causa y un principio. La segunda es "la materia, el sujeto"; la tercera, el "principio del movimiento"; la cuarta, que corresponde a la precedente, es "la causa final de las cosas, el bien", porque el bien es el fin de toda producción*[305]. Los escolásticos concibieron la cosa como uno de los cinco modos de ser (identificando cosa con ente), y el concepto de cosa como trascendental[306]. En contraste, para Alfred North Whitehead (1929), y sus seguidores, las cosas son solo eventos y procesos[307]. El existencialismo y el sentido común identifican la cosa con "el objeto" y "lo que en general de algún modo es"[308]; de ahí la consideración por parte de Heidegger (1953) y Sartre de que la nada es una cosa. Finalmente, para Baudrillard (1993), *vivimos en un universo extrañamente parecido al original -las cosas aparecen replicadas por su propia*

---

[305] ARISTÓTELES, (2004), *Metafísica*, 16.ª ed., México, Editorial Porrúa, pp. 10 y 11.

[306] FERRATER MORA, José, "Cosa", en *Diccionario de filosofía*, 5.ª ed., Buenos Aires.

[307] NORTH WHITEHEAD, Alfred, (1929), *Process and Reality*, Nueva York, Macmillan.

[308] HEIDEGEER, Martin, (1953), *La cosa*, traducción de Rafael Gutiérrez Girardot, en Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, XI, pp. 3-20.

*escenificación*[309]. Dos principios regirían actualmente el sistema de los objetos: el principio personalizador, que se articula como democratización del consumo de modelos por la vía de la serialidad y la ética novedosa del crédito y la acumulación no productiva. Ambos redundan en la caducidad del objeto.

***"Polifonía: Dejarme las uñas" de María Marticorena, 2006-2007. (Archivo de la artista).***

Las cosas pueden ser naturales o fabricadas por el hombre. En el arte de acción ambos tipos son utilizados. Las segundas pueden tener un interés adicional dado que su proceso de construcción puede ser incluido como un elemento más de la acción. Así, María Marticorena en *Polifonía: Dejarme las uñas* (2006-2007) transfigura su cuerpo en un instrumento sostenido por sus propias uñas perforadas.

Ilaria Mauro también construye el objeto en la acción *Ingredientes: agua, harina, sal y levadura*, realizada para *eBent 2007*, en la que, como en una lucha, la artista amasaba estos ingredientes con el cuerpo. La acción terminaba cuando la masa de pan estaba bien formada y amasada y el cuerpo caía inmovilizándose sobre ella (en otras versiones repartía trozos de masa entre el público).

Hablando del uso del objeto en sus acciones Bestué y Vives comentan: *Ambos somos herederos de la práctica de unos artistas que desde la performance o desde lo conceptual iban añadiendo acepciones al termino*

[309] BAUDRILLARD, Jean, (1993), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, p. 22.

*"acción". Si bien es cierto que existen objetos, éstos tienen un valor de uso y son una suerte de mecanismo cuyo sentido es su misma utilización*[310].

***"Ingredientes: agua, harina, sal y levadura" de Ilaria Mauro, 2007. (Archivo eBent).***

***"Transformar silla de cocina en silla Barcelona" de Bestué y Vives, 2003. (Archivo de los artistas).***

[310]http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24144/David_Bestue_y_Marc_Vives, (fecha de última consulta 20/03/12).

Según la teoría económica, las cosas tienen un valor de cambio y un valor de uso. El valor de cambio, que puede ser asociado al don, al trueque o al intercambio dinerario. Así, por ejemplo, Jaime Vallaure, utilizaba el dinero que había recibido por realizar una acción en la Facultad de Bellas Artes de Madrid para pagar con él a las personas del público asistente que quisieran realizar una acción.

En la obra *Soltando lastre* de Kamen Nedev realizada en el marco de *Ardearganda* en 2002, el accionista proponía a los viandantes un trato: *Un trago de agua por mi pasado. Compartid vuestro agua conmigo para quitarme el peso de la memoria*. El público en este caso se vuelve copartícipe y la acción en un trueque entre cosas muy dispares pero simbólicamente enlazadas. Incluso podríamos decir que este intercambio sirve de medicina al artista[311]. Ambas obras ponen en cuestión la acepción marxista del valor de cambio. En ninguno de estos casos existe una valoración mercantil que aliene la acción como mercancía fuera de su ser. Es decir, la acción sigue manteniendo sus características de uso. A pesar de que hay un intercambio, incluso mone-tario en el caso de Vallaure, este no responde a un extraña-

***" Soltando lastre" de Kamen Nedev, 2002. (Archivo del artista).***

[311] NEDEV, Kamen, catálogo de Ardearganda 02: "Soltando lastre consistió en un dispositivo que permitía establecer una relación social con los habitantes de Arganda del Rey basado en el derroche […]. En uno de los contenedores coloqué los objetos que me pesan, en el sentido de su valor añadido de recuerdos, asociaciones con personas y lugares de los que me ha costado desprenderme. El otro contenedor estaba vacío y se fue rellenando del agua que solicité a los transeúntes. A cambio de su regalo […] les fui relatando la historia que escondía cada objeto, que lo había introducido en mi vida, y porqué no había conseguido desprenderme de él hasta ese momento. Al terminar regalé el objeto al transeúnte. El proceso siguió hasta que el peso del contenedor lleno de agua sobrepasó el peso de los objetos fetiche y consiguió levantarlos física y simbólicamente."

miento o a un plusvalor de la acción, aunque sí exista una ganancia simbólica fruto del proceso artístico.

El objeto utilizado puede representar al mismo artista como sucede en la *obra Vendajes*, de 1992, en la que Eulalia Valdosera instalaba un proyector de cine y varios espejos en una cama de hospital que desplazaba en los dos sentidos a lo largo de un muro de 18 metros que era barrido por las imágenes de ella misma en esa misma cama. Para la artista: *Nuestra dependencia hacia los objetos es la sustancia de los rituales que nos sobreviven. Ellos definen nuestros papeles. Tan pronto nos atamos a ellos, dedicándoles especial cuidado, como los odiamos maltratándolos. O los dejamos dormir a veces como una terapia que los preserva, que nos previene y nos limpia para poder observarlos de nuevo, viendo restablecido su poder. "Vendajes" plantea la servitud del artista respecto a su producción. Lo que hasta ahora se ha venido entendiendo por performance aparece en esa obra totalmente mediatizada por un objeto, lo que socaba el lenguaje propio de este medio.*

*Mi actuación en 'Vendajes' no puede considerarse una representación, sino que me limito a la presentación de un objeto que me representa, sometiéndome a este, exhibiéndome como un resorte más de la máquina que he construido. El acto creativo visto como una extensión del propio cuerpo*[312].

***"Vendajes" de Eulalia Valdosera, 1992. (Archivo de la artista).***

[312] VALLDOSERA, Eulalia, (fecha de última consulta 20/03/12) http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/eulalia_valldosera.pdf.

La obra actúa como deconstrucción del fetichismo de la mercancía (principal característica del valor de cambio y causa de la alienación del valor de uso de los objetos) y habla, en ese sentido, de los objetos en cuanto a su valor de cambio pero también de la relación fetichista que desde un punto de vista psicológico se establece con ellos.

***"Cinema-solo" de Alicia Framis, 1997. (Archivo de la artista).***

Desde Sigmund, y posteriormente con Lacan, el concepto de fetichismo se usa para describir una forma de parafilia donde el sujeto de afecto es, o es representado, por un objeto, ya sea cosa o persona, o una parte del mismo. La obra *Cinema-solo* de Alicia Framis, de 1997, es fruto de una acción privada luego mostrada públicamente a través de fotografías. En ella la artista utiliza de manera fetichista un maniquí al que llamó Pierre. Dada la necesidad que Framis sentía de establecer un vínculo comunicativo más allá de la presencia física de un muñeco con ese Pierre imaginado, buscó a través de una agencia a un gigolo que le diera vida momentáneamente y con el cual recrear su historia de amor. De esta manera, la fantasía podría hacerse realidad y el modelo pasar a ser sujeto afectivamente deseado por, en este caso, la autora[313].

[313] CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, *Sujetos imprevistos*, (fecha de última

Para el surrealismo lo importante del objeto es su carga subjetiva, su dimensión simbólica. Como en la frase de Lautreamont, *"bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una maquina de coser y un paraguas"*, el collage surrealista busca el extrañamiento sistemático. Con los *ready-made* de Marcel Duchamp ese extrañamiento llega por elección y descontextualización. Para Bretón *no hay que buscar la surrealidad en un mundo distinto al de las cosas, sino en su "ser mismo", la surrealidad es inmanente a los objetos*[314]. Pero no importa si el objeto es elegido o construido, lo importante es que el objeto se sitúe entre lo objetivo y lo subjetivo convirtiéndose en un mediador, en una herramienta del pensar.

Para Gómez Moreno (1964)*, el objeto se convierte en una especie de categoría ontológica reveladora de la relación del hombre con el mundo. Al surrealismo le interesa el objeto en general pero es a través del objeto en particular como se pone en juego la concepción de realidad y al mismo tiempo se desencadena todo aquello que toca la existencia. Revolucionar el mundo del objeto es acceder al mundo de las cosas que le suceden al hombre y al mismo tiempo experimentar ese proceso de cambio, es un desdoblamiento como pensamiento.* Para este autor el hombre acaba por quedar atrapado por los imperativos de la técnica y *si bien es cierto que en*

---

consulta 20/03/12), http://www.estudiosonline.net/texts/imprevistos.html: "En Darkroom y Cinema-solo, esta artista vuelve a tratar el tema de la soledad desde un punto de vista más personal y emocionalmente autobiográfico. Framis tuvo que residir en una barriada conflictiva de la periferia de Grenoble y ante el miedo que le producía el hecho de que los demás fueran conscientes de que era una mujer que vivía sola en la casa, recurrió a uno de sus *sistemas anti-miedo*, que en esta ocasión consistió en alquilar durante un mes un maniquí masculino al que llamó Pierre, para situarlo en la ventana de su apartamento y así solucionar los problemas de convivencia. De su relación queda la huella documental que compone la pieza Cinema-solo. Con el tiempo, el modelo Pierre acabó convirtiéndose en algo más que un fetiche y un representante ideal de la mascarada de la masculinidad adquiriendo un importante papel en la vida de la artista. Dada la necesidad que Framis sentía de establecer un vínculo comunicativo más allá de la presencia física de un muñeco con ese Pierre imaginado, buscó a través de una agencia a un gigolo que le diera vida momentáneamente y con el cual recrear su historia de amor. De esta manera, la fantasía podría hacerse realidad y el modelo pasar a ser sujeto afectivamente deseado por, en este caso, la autora".

[314] BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p. 298.

*esos proyectos se hace coincidir la razón con el deseo, este queda atrapado por la normatividad de la racionalidad, es decir, el deseo queda enjaulado entre los barrotes de la racionalidad técnica. […] La técnica y el verbo racionales, al poetizar, al producir objetos, terminan produciendo solo máquinas, que atienden a "funciones" de pensamiento y de uso que ocultan otras funciones igualmente válidas, pero desconocidas para este modo de producción. Ahora bien, este objeto–máquina, entendido como un agregado de relacionabilidad y posibilidad, termina convertido en un conjunto de cualidades, leyes y constantes que, al ponerse en juego entre sí, lo solidifican. Así, podemos decir que el lenguaje lógico deviene en modo de solidificación de los objetos que los vuelve impenetrables (banales) para todo aquello que no sean las relaciones de finalidad utilitaria. El objeto, entendido de ese modo, solo atiende a una parte de su potencia de relación (función) y descuida su carácter enigmático, su potencia de revelación. En cierto modo, esa forma de objetivación hace de las cosas unos seres que interponen una barrera, un opuesto, que propicia más una forma de enfrentamiento que un modo de contacto o comunicación. [...] Esa supremacía de la capacidad de hacer del objeto un instrumento, es la del poder de significación sobre los objetos, es decir, "hacer cosas para", y prima sobre las cosas, sin dejarlas ser ellas mismas ni hacer-se*[315].

Cirlot (1986) define el objeto físico, la cosa, como *una existencia corporal y material, originariamente desplazada de su destino natural y sometida a un proceso de transformación, a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible, función y aspecto propio. Esa existencia es usada con indiferencia completa a su mismidad, en atención a los fines previstos [...], a sus valores derivados […] o es destruida o abandonada*[316]. Cita, del número de mayo de 1936 de *Cahiers d'Art*, una exposición de objetos surrealistas: objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales,

[315] GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo, (1964), op. cit., p. 92 y ss.

[316] CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), op. cit., p. 111.

objetos *ready-made*, objetos interpretados, objetos incorporados y objetos móviles. Destaca que *todos estos tipos ofrecen el carácter común de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen*. Y añade: *Por si las especies mencionadas de objetos fuesen pocas, el surrealismo creó aún dos que alcanzaron gran fortuna: el poema-objeto… y los objetos de funcionamiento simbólico*[317].

Por nuestra parte, haremos una clasificación de los objetos físicos menos surrealista. Los agruparemos en cuatro apartados: cosas inanimadas (naturales o artificiales), medios tecnológicos (artificiales), animales (naturales y desde hace poco tiempo también artificiales) y personas[318] (por ahora naturales) por entender que cada uno de ellos tienen unas implicaciones especiales y una progresiva complejidad. Así los medios tecnológicos, con respecto a las cosas inanimadas, añaden una dimensión de virtualidad y unas posibilidades de interacción con accionista y público que piden ser colocadas en un grupo aparte, aún cuando sepamos que si tienen vida esta es en todo caso artificial. Debemos aclarar, por otra parte, que la implicación en las acciones de animales y de personas será estudiada en tanto que estos tomen el papel de objeto y no de sujeto de la acción.

### d.2.1. Cosas inanimadas

Para Cirlot (1986) *utilizar un objeto es siempre negar su libertad e incorporarlo a la existencia humana; volverse de espaldas a la gélida*

---

[317] CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), op. cit., pp. 82 a 85.

[318] En filosofía el concepto de cosa ha sido contrapuesto al concepto de persona. Los impersonalistas, generalmente realistas, han considerado que el concepto de persona se puede reducir al concepto de cosa; mientras que los personalistas, como Charles Renouvier, generalmente idealistas, han sostenido que el concepto de cosa se puede reducir al de persona. Estrictamente, esta dicotomía cosa/persona es falsa, pues las personas son cosas, aunque muy complejas, con propiedades emergentes, diferentes de las meramente físicas, químicas y biológicas.

*objetividad aislada*[319]. Sin llegar a asumir esta adjudicación de una cualidad específicamente característica de la razón humana, como es la libertad, a una cosa inanimada, sí que reconocemos un cierto "respeto" en el empleo que algunos *performers* hacen de ellas.

***"Las cosas" de Esther Ferrer, 2005. (Archivo de la artista).***

Esther Ferrer ha realizado en varias ocasiones una acción consistente en colocarse todo tipo de objetos en equilibrio sobre la cabeza. Pérez (1999) la describe así: *Sentada sobre una silla y guardando un escrupuloso silencio, Esther Ferrer deposita un objeto sobre su cabeza. Sin realizar gesto expresivo alguno, lo mantiene durante un tiempo indeterminado en equilibrio. Se trata de un objeto fácilmente reconocible y cotidiano. Casi nos atreveríamos a decir que banal. Su utilización no responde a ningún tipo de requerimiento simbólico. Tampoco a fetichismo o a cualidad estética alguna. La intranscendencia que destila el mismo es absoluta, aunque no menos que*

[319] CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), op. cit., p. 96.

*cualquiera de nuestras más sagradas ideas o hábitos. Transcurrido unos minutos, el objeto es retirado y sustituido por otro. El proceso se ejecuta en silencio, sin pronunciar palabra alguna. [...] Tras todos estos objetos, un rollo de papel higiénico invita a limpiar nuestra mirada. Viendo que no vemos, el tiempo transcurre en silencio […]. Los objetos habitualmente utilizados por Esther Ferrer participan de un similar escepticismo expresivo. Debido a la incredulidad plástica de la que surgen, estos se nos presentan como objetos secularizados y agnósticos que, impasibles ante desvelos comunicativos de diversa índole, se encuentran desprovistos de cualquier aura de sacralidad artística, es decir, de cualquier sentido impositivo en lo referente a un hipotético y venerable valor de signo transcendental*[320].

En su artículo *Las cosas*, Collado (1998) habla de los mecanismos que permiten a la artista alcanzar en sus obras un grado neutro sobre la significación de las cosas: *Una performance de Esther puede contener objetos y, llegado el caso, se constituyen en piezas de una exposición determinada -las sillas, por ejemplo-; pero no dicen nada de tal performance, no la completan ni la enuncian, son objetos mudos, una circularidad sin acumulación de trascendencia se establece entre los dos ámbitos. Para alcanzar ese grado neutro de la significación es necesaria una enorme disciplina, es ahí donde su trabajo ha desbordado la trayectoria de ZAJ. Frente a la superación de la trascendencia, que constituyó el principal activo del histórico grupo, la labor de Esther Ferrer ha alcanzado una nueva etapa que le permite poner a funcionar mecanismos dinámicos fríos. Para ello, hace falta poseer una aguda conciencia de la deriva semántica de los objetos, o mejor sería decir de la deriva de las ansias de significado del público ante los objetos. […] El estatuto de sus objetos con relación a sus performances es, precisamente, el de esa presencia invisible. Al esconder su propia presencia, provoca que surja la presencia del espectador y le fija*

---

[320] PÉREZ, David, (1999), *En el marco del tiempo... (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)*, en catálogo de Esther Ferrer para la Bienal de Venecia de 1999, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/marco.html.

*obligaciones. En la ausencia de la performer (que, al fin y al cabo, siempre es potencialmente un guía en el desarrollo de la acción y puede correr el riesgo de realimentar la pasividad de ese otro performer que es el espectador), los objetos no pueden ser otra cosa que inductores de la única reflexión posible: la que lleva a percibirlos como su propia evidencia y, en consecuencia, la nuestra. El concepto de instalación en las últimas generaciones artísticas ha tendido a hacer creer que cualquier característica de un objeto es intencional si se le rodea de un campo lingüístico o, dicho de otro modo, de una facultad de significación cuyas premisas nacen, precisamente, de la voluntad artística de ofrecerlo como instalación. Es el retorno triunfal de la inversión duchampiana: designar es ya dotar a algo de un origen, al modo de la oración performativa "yo te bendigo". Esther Ferrer se enfrenta a esto o, al menos, camina a contracorriente. Por ello es tan importante la relación de esos objetos con sus performances sin, por ello, significarlas. Son autónomos, pero no viven al margen de una presencia, en este caso la del espectador, ni nacen al margen de otra, la de la performer. Con ello, consigue que los roles de ambos se hagan intercambiables. Espectador y artista confunden sus papeles hasta hacer irreconocible el espacio asignado a cada cual. […] Ante estos trabajos, el espectador se ve librado al ejercicio más alto y complejo al que le puede someter el arte contemporáneo: la ausencia de una ficción* [321].

En el polo opuesto, en tanto que la utilización de la cosa se apoya en el simbolismo particular de dicha cosa y en sus valores derivados, se encuentra la acción *Xubileo* realizada por Antonio de la Rosa en 2008. El vídeo que la documenta muestra como el artista acude a comulgar en la catedral de Santiago de Compostela y tras recoger la hostia consagrada sale de la catedral y recorre las calles hasta llegar a un portal resguardado en el que le espera un colaborador en cuyo ano introduce la hostia con la lengua. En una exposición posterior, *Extrarradio*, realizada en el MAG de Elche en 2012, una hostia

[321] COLLADO, Gloria, (1998), *Las cosas*, en *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pp., 41 y 43.

estaba situada en el suelo con un pequeño foco que la iluminaba. No podemos dejar de hacer referencia en relación con esta obra, a la *Messe pour un corp* realizada en 1969 por Michel Journiac en la que el artista trabajaba con la idea de la transustanciación formalizada luego, en 1970, al dar a comulgar al público hostias fabricadas con una mezcla de pan y de su propia sangre.

***"Xubileo" de Antonio de la Rosa, 2008. (Archivo del artista).***

La acción artística y sobre todo la *performance* tiene en común con el teatro la "utilización" de cosas, que en ambos casos siempre deben estar cargadas de significado y ser imprescindibles para el desarrollo de la pieza. Así lo señala Bartolomé Ferrando (2009b) hablando del trabajo de Valentín Torrens: *...organiza el espacio de su intervención con los escasos objetos y útiles que emplea. En las acciones de Torrens no hay sitio para lo innecesario o anecdótico*[322]. De su obra *Utilización de la sombra*, realizada el marco de *Contenedores* 2009, dice el propio Torrens: *Utilización de la sombra como proyección de mente y cuerpo. Pictorización del cuerpo tridimensional. Desmaterialización del cuerpo, superposición con las imágenes proyectadas. Asimismo el cuerpo tridimensional pasa a ser una representación proyectiva,*

[322] FERRANDO, Bartolomé, (2009b), *El arte de acción en España. 1947-2009*, Exit Express, n.º 47, p. 32.

*interactiva por su significación. Fusiones de la presencia de la acción y su proyección semántica, separación espacial de los planos intelectuales en la percepción. Cuerpo y semántica como portadores, cuyos sentidos se generan en la mente del espectador. Juego con los elementos de la acción para separarlos, fusionarlos, oponerlos, invertirlos en toda suerte de giros, creando una acción que tiene que ver con las formulaciones sugerentes, aunque irresolubles, del koan*[323].

***"Utilización de la sombra" de Valentín Torrens, 2009. (Archivo de Contenedores).***

En la vídeo-acción *Accumulation* de Gregorio Viera, realizada en 2011, el artista simplemente extrae cosas de sus bolsillos hasta conseguir una acumulación de ellas sobre una mesa. Estas cosas no tienen ningún

[323] TORRENS, Valentín, (2009), *Utilización de la sombra*, en BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Una década de performance en Sevilla (2001-2010)*, Sevilla, Contenedores, p. 141.

significado especial y esto depende, además del hecho de su elevado número, del trato desinteresado que les da el artista.

***"Accumulation" de Gregorio Viera, 2011. (Archivo del artista).***

Las cosas pueden conservar su uso cotidiano como en la obra *Los otros* (La Muga Caula. 2011) de Nieves Correa, quien en esta ocasión utiliza una plancha y una tabla para planchar unas siluetas negras de su tamaño.

***"Los otros" de Nieves Correa, 2011. (Archivo de la artista).***

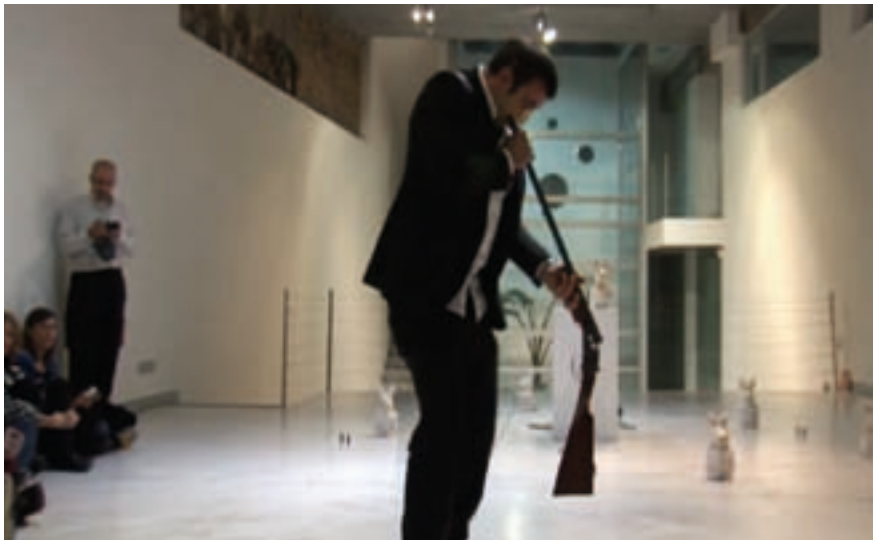
Otra veces son usadas de una manera sorprendente, como en la vídeo-*performance Arde lo que será, fuego camina conmigo*, realizada en 2007 en la que Avelino Sala buscaba transmitir una metáfora de la vida basada en la idea de jugar con fuego y vivir siempre al límite. Las imágenes muestran a unos jugadores de fútbol que se dedican a darle patadas a un balón en llamas.

***"Manual of elegance and efficiency always and everywhere" de María Cosmes, 2010. (Archivo propio).***

También en la acción *Manual of elegance and efficiency always and everywhere* de María Cosmes, realizada en Matadero Madrid dentro del marco de *Acción!Mad10*, el objeto en uso fue un objeto cotidiano, la corbata, pero con un uso pervertido. Tras una introducción en la que se daba al público información sobre la historia de los diferentes modos de hacer el nudo de corbata, la artista fue colocando corbatas en el cuello de las personas del público y colgándolas una a una y después a si misma. Así las corbatas siguieron conservando su uso y a la vez, con una simple acción, este fue pervertido de manera que se añadió al objeto una utilidad que conllevaba una referencia a la connotación asumida de símbolo de conformismo social y aceptación de las convenciones: *Otro de los rasgos fundamentales de mi trabajo artístico es la exploración de las diferentes relaciones que pueden*

*darse con los otros y la voluntad de cambiar esas relaciones entre los seres humanos. Una voluntad que se caracteriza por su modestia. La visión fugaz por parte del otro de un nuevo matiz, de un "puede ser de otra manera", a partir de mi acción merece todo mi esfuerzo*[324].

Otro ejemplo de uso alternativo de un objeto se puede encontrar en la *performance* de Carlos Llavata realizada en Off Limits en el marco de *Acción!08Mad*. Una escopeta sirvió para producir sonidos parecidos al de un cuerno de caza y no dejo de conservar la utilidad para la que fue diseñada originalmente como se pudo comprobar cuando el artista disparó contra unos conejos de cerámica que previamente había dorado.



***"S/T" de Carlos Llavata, 2008. (Archivo propio).***

Veremos más adelante que la situación de los objetos puede definir el espacio de la acción, pero, además, pueden servir como hitos del relato del accionista. En su obra *Consumo cuidado*, realizada en Off Limits para *Acción!08Mad*, Belén Cueto enhebraba un cuento delirante basándose en las marcas de una serie de bolsas de la compra mientras intentaba recogerlas todas en un discurso visual paralelo a la historia que contaba.

[324] COSMES, María, (2006), (fecha de última consulta 20/03/12), http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/maria-cosmes.html.

***"Consumo cuidado" de Belén Cueto, 2008. (Archivo propio).***

### d.2.2. Medios tecnológicos

Se podría definir la tecnología como el conjunto de conocimientos técnicos, ordenados científicamente, que permiten diseñar y crear bienes y servicios que facilitan la adaptación al medio ambiente y satisfacen tanto las necesidades esenciales como los deseos de las personas. La actividad tecnológica influye en el progreso social y económico, pero su carácter abrumadoramente comercial hace que esté más orientada a satisfacer deseos consumistas que a las necesidades esenciales de los más necesitados. Así pues, la tecnología podría ser definida también como un dispositivo del capitalismo industrial que, al agrupar en favor del beneficio un conjunto de conocimientos ordenados interesadamente, ha generado una cultura de consumo mediante la que los individuos se encuentran cada vez más atrapados en el mecanismo de circulación y fetichismo de la mercancía. Esta hipertrofia tecnológica ha originado asimismo una creciente sospecha de las sociedades occidentales en el progreso como noción de futuro asociada al progreso científico/tecnológico.

Llamaremos medios tecnológicos a los artefactos que nos ofrece la tecnología en este momento actual del desarrollo humano. Los medios tecnológicos son prácticamente consustanciales al arte porque, de hecho, casi todo el arte que

conocemos nace de la técnica, hace uso de ella o es simplemente técnica. El empleo de medios tecnológicos es habitual en el arte de acción desde sus inicios. En un primer momento sirvieron de registro de las acciones (uno de los pilares del videoarte) para después ser utilizados como un elemento más. Sin embargo, en muchas ocasiones los medios tecnológicos son empleados de manera acrítica y sin rigor resultando francamente superfluos.

*Transpermia* (2003), de Marcel-li Antúnez, una *conferencia mecatrónica que expone el proyecto dedal y sus microperformances en gravedad cero y la teoría transpermia*[325]*,* es una muestra extrema de tecnología aplicada al arte de acción. Como en otros de sus anteriores trabajos, son claves el exhibicionismo y la actitud pasiva del artista sumiso a la máquina que lo coloca en estado de ingravidez y repite su imagen hasta el infinito. Las prótesis que en otro tiempo sirvieron como prolongación del ser humano, han devenido en mordazas. Esta prevalencia de la tecnología es lo que hace a la sociedad actual desconfiar del futuro. Pero no es seguro que las obras de Marcel.li Antúnez sugieran ese cuestionamiento de la hipertrofia tecnológica, más bien parecen aplaudir una fascinación por la máquina, como creación perfeccionada de la imaginería tecnologica. Desde luego, el aspecto del

---

[325] ANTÚNEZ, Marcel.li, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.marceliantunez.com/work/transpermia/: "Utilizando la Estación Espacial como metáfora, Marcel.lí Antúnez Roca desarrolla una acción híbrida que alterna la performance, el concierto y la conferencia, y que se estructura en diferentes módulos. Durante la presentación Antúnez viste su Dreskeleton (interfaz corporal de naturaleza exoesquelética) y con él samplea su voz, activa y modula los sonidos, y controla las películas que se proyectan en dos pantallas. En el primer módulo presenta algunos aspectos formales que caracterizan su obra como los Fleshbots, los Dreskeletons, las Biometrías o la Sistematúrgia. El segundo módulo repasa los temas recurrentes de su obra. El modulo tres enseña la preparación del proyecto Dedal en la Ciudad de las Estrellas de la Federación Rusa así como las micro-performances realizadas durante períodos de microgravedad, por ejemplo el experimento del bodybot Réquiem y a las interacciones entre el dreskeleton, el softbot y las imágenes interactivas. El último módulo presenta la teoría de la Transpermia, la acción adquiere tono de conferencia. Antúnez describe esta Utopía desde algunos de sus prototipos organizados de la siguiente manera: 1- Interfaz, nuevos dispositivos para intervenir y percibir el mundo, 2- Robots, las máquinas como metáforas de la vida, 3- Identidades Efímeras, estados transitorios de personalidad como marco de nuevas experiencias y conocimientos y 4- Nuevas formas de Creación, modelos de actividad en la Utopía Transpermica".

performer no denota enfrentamiento con la máquina ni cuestionamiento de la actitud humana frente a esa hipertrofia maquínica.

***"Project Daedalus" de Marcel-li Antúnez, 2003. (Archivo del artista).***

**"*In/visión/remote" de Alberto Lomas, 2003. (Archivo eBent).***

Alberto Lomas utiliza la tecnología en alguna de sus acciones ciegas. El artista suele portar diversas prótesis que condicionan o impiden su visión directa, implicando para la resolución de la acción a colaboradores, tecnologías audiovisuales y/o directamente al público. Es el caso de la cámara-prótesis utilizada en la acción *In/visión/remote* (2003), el artefacto le

impedía la visión pero permitía que las imágenes sustitutivas captadas pudieran verse en la zona de control/exhibición en el que se situaba el público. Desde un punto remoto el artista realizó una aproximación física hasta dicha zona.

En su obra *Ciborg Pangénero,* 2008, Jaime del Val se pasea por los espacios públicos de diferentes ciudades cubierto de mini-cámaras de vigilancia y un proyector colocado en el pecho. El proyector lanza imágenes, captadas por las cámaras de fragmentos de su propio cuerpo desnudo, sobre los viandantes y los edificios públicos más representativos.

***"Ciborg Pangénero" de Jaime del Val, 2008. (Archivo del artista).***

Esta forma del cuerpo portante y proyectante tiene antecedentes claros, por ejemplo, en la obra del mexicano Fernando Llanos, en las proyecciones móviles de explosiones sobre edificios públicos de Democracia para *Madrid Abierto*, y de todas ellas, claro en las proyecciones de Krzysztof Wodiczko. Del Val explica así su obra: *Las imágenes se vuelven ininteligibles y amorfas por la proximidad y el ángulo de las cámaras colocadas sobre la piel. A la vez expuesto e ilegible, el cuerpo hipervigilado se convierte en un cuerpo incontrolable: amorfo, pos-anatómico y pangénero, desafía los binarismos y las categorías de género, sexualidad e intimidad. Se mueve lentamente en una serie de microdanzas, microcoreografías de un cuerpo fragmentado y múltiple que desafía toda categorización al tiempo que apela a la mirada deseante en todo su potencial difuso y abierto. Su voz se procesa en tiempo*

*real en un miniordenador, convirtiéndose en un coro fragmentado de voces en disolución*[326].

La tecnología tiene un uso social en la obra de Antoni Abad. Para el proyecto *Canal gitano,* realizado en 2005, proporcionaba teléfonos móviles con cámara integrada a 25 jóvenes gitanos, un colectivo sin apenas presencia activa en los medios de comunicación preponderantes, para que desde espacios públicos y privados de la ciudad de Lleida enviaran información a su colectivo. A través de mensajes multimedia y conversaciones telefónicas, coordinaban la publicación en tiempo real en Internet de los canales audiovisuales existentes, se asociaban en colectivos emisores y decidían la creación de nuevos sitios virtuales. En *Canal accesible*, también de 2005, contó con la participación de cuarenta personas discapacitadas que, por medio de móviles de última generación, registraron durante tres meses todas las barreras arquitectónicas que se encontraban día a día en Barcelona. Las enviaban mediante mensajes multimedia a un sitio web en el que quedaron reflejados cerca de 3.600 puntos inaccesibles de la ciudad.

***"Pieza para plástico de burbujas" de Oscar Abril Ascaso, 1995. (Archivo del artista).***

Declaradamente en el otro extremo de lo tecnológico se encuentraban las acciones *Low Tech Music* que, con espíritu fluxus, Oscar Abril Ascaso ha realizado desde 1995.

[326] Website: http://WWW.REVERSO.ORG, (fecha de última consulta 14-4-2012).

Este tipo de obras constituyeron una línea de experimentación, única en nuestro país hasta entonces, en campos como los paisajes sonoros y el silencio. Se llegó incluso a editar un manual. Como ejemplo de acción *Low Tech Music*, la foto muestra a Oscar Abril Ascaso interpretando una pieza para plástico de burbujas.

Uno de los iniciadores históricos de la acción multimedia en España fue Pedro Garhel. En su obra *Vértigo virtual*[327], realizada en 1993, pretende, a través de la decodificación de las coordenadas del espacio de la acción, eliminar lo motriz y quedarse con el acto de comprensión que la realidad virtual oferta del entorno arquitectónico para hablar de dónde se sitúa la realidad y el vértigo su represetación.

***"Vértigo virtual" de Pedro Garhel, 1993. (Archivo del artista).***

También emplea los medios tecnológicos Beatriz Silva en su obra *Dando palos de ciego. Derviche 1º*, realizada en 1998. La obra constaba de una instalación audiovisual de una columna de cuatro monitores, proyectados en diferentes direcciones, que obligaban al espectador a girar alrededor,

---

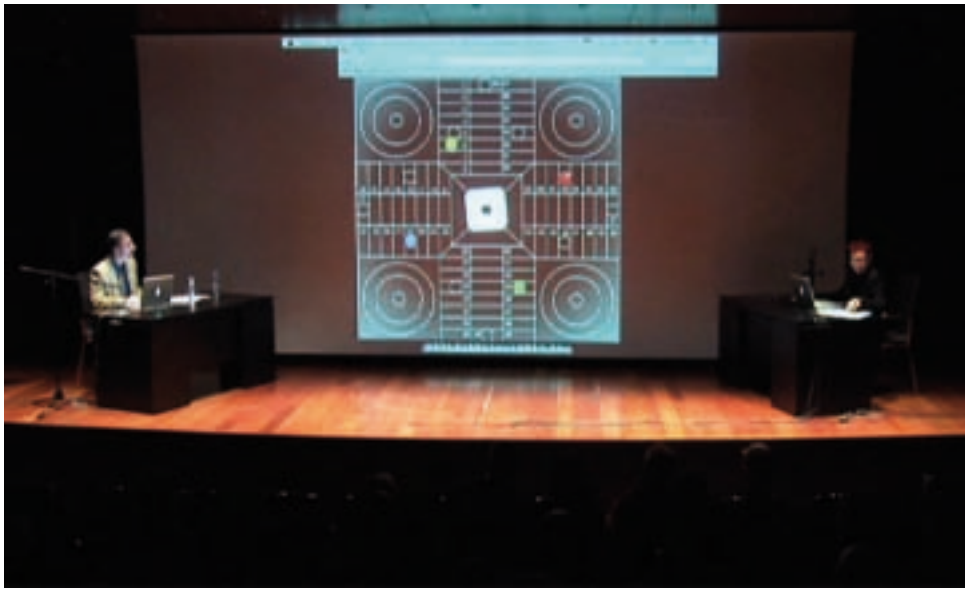
[327] GARHEL, Pedro, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.pedrogarhel.net/index_web.php?idw=25: "*Acción multimedia de Realidad Virtual en la Alhambra de Granada*, Conexión mental con los principios esenciales del espacio arquitectónico como entorno que define, contiene, sitúa y conforma al individuo. Sus funciones, capacidades y relaciones perceptivas, como campos de acción en donde suceden múltiples planos de información del hecho existencial; en definitiva, proceso activo de elementos que amplían y operan en planos de comunicación más allá de principios formales, y que hablan de las diferentes perspectivas en donde se sitúa la calidad de vida en la existencia de este mundo. Después de vivenciar humanamente el entorno de la memoria a través de un viaje por sus espacios físicos, y efectuar las claves de conexión y codificación de sus componentes, dar paso a una segunda visión o recorrido a través de la decodificación de sus coordenadas, eliminando lo motriz y quedándose con el acto de comprensión que la realidad virtual oferta del hecho mágico del entorno arquitectónico, realizando un nuevo viaje simulado por el mismo espacio, que habla de dónde se sitúa la realidad y el vértigo de la representación de la realidad".

agachándose en cada giro, sin poder tener nunca una visión integral de las cuatro imágenes, a la vez que, con sus movimientos y sombras, se incorpora a la instalación. Se trata de una danza de derviche, una meditación a base de giros concéntricos. La artista gritaba estas frases: "Dando palos de ciego", "Cultivando la decepción", "Porque gritando nutrimos el olvido", "Este es un ensayo de caligrafía suicida", mientras se desplazaba por las ruinas de un espacio industrial. La grabación registraba sucesivamente imágenes de fragmentos del cuerpo -cabeza, tronco, piernas y pies- desde cuatro puntos de vista diferentes y la instalación reconstruía el cuerpo a escala natural, disponiendo los monitores según las cuatro direcciones en que se efectuó el registro. Se simultanearon los registros de la acción, en espacio y tiempo.

Carles Congost concibió *Art Ringtone* para el proyecto *Acciones Intangibles*, presentado por el MUSAC en Frieze 2008. La obra utilizaba como espacio de intervención los teléfonos móviles de los visitantes de la feria. Creó un politono específico para Frieze, el cual se descargaba automáticamente en los teléfonos móviles de los visitantes que tenía conectada la opción de *Bluetooth*. Colaboraba en la acción el rapero RQM que daba voz a un ficticio rapero experto en arte contemporáneo que en apenas treinta segundos trataba de aconsejarles sobre cómo invertir en Arte sin riesgo a perder dinero. Además de poder escuchar y descargar el politono, el artista preparó un sencillo dispositivo gráfico que aparecería en las pantallas de los teléfonos junto al audio.

En la acción de Concha Jeréz y Pepe Iges realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del marco de *Acción!Mad10*, los elementos tecnológicos son fundamentales, especialmente el programa informático que permite que el material sonoro se suceda de manera aleatoria. La voz en directo de los artistas se entremezclaba con grabaciones sonoras de archivo en lo que perfectamente pudo ser resuelto de manera solo auditiva como un programa de radio a no ser por la vídeo-proyección de un parchís donde se desarrollaba el juego de azar que ordenaba las diferentes sonidos. En descripción de los propios artistas: *Se desarrolla como un juego sobre un tablero de parchís virtual que uno de nosotros recorre, de modo que en cada*

*casilla se activa un sonido, una web, una instrucción oral, etc. El otro performer va mezclando en vivo, en diálogo con los sonidos que vienen del tablero virtual, otros materiales sonoros complementarios de idéntica procedencia, es decir, obras de arte radiofónico, muchas de ellas enviadas por los miembros de Ars Acustica. Revisitamos documentos históricos del radioarte y otros más recientes. Y hemos incorporado links con diversas páginas web internacionales que ofrecen, en vivo o bien "on demand", ese tipo de contenidos. Nos adentramos en esas "tierras de nadie" de la radio artística mundial, diluyéndonos como autores para convertirnos en maestros de ceremonias*[328]



***Concha Jeréz y Pepe Iges, 2010. (Archivo propio).***

### d.2.3. Animales

La utilización de animales vivos en el arte de acción tienen notables antecedentes como *Treinta ratones de la nueva generación* de Alberto Greco, 1962 o, fuera de España, la *performance* realizada por Joseph Beuys en la galería René Block de Nueva York en 1974, en la que el artista compartió

[328] JEREZ, Concha e IGES, José, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm.

espacio durante siete días con un coyote salvaje, o, ya en 1992, la de Marina Abramovic que trabajó con cinco serpientes pitón. En España se han utilizado desde la décadas de los años 70 y los 80 como nos recuerda Hernando (1999) con los casos de Vostell, Sendo y Moro[329], pero no tenemos noticias de que se hayan empleado animales salvajes a no ser que así se consideren las tres ratas de laboratorio que C-72-r encerraron en 1992 en tres jaulas durante dos días (durante este tiempo las ratas royeron tres libros), o el cerdito con el que convivió Jaime Vallaure durante varios días en uno de los eventos realizados en *Window 99*.

Con el animal irrumpe en escena, en el artificio, lo real, lo casual y lo natural. Beuys trató al coyote de su acción como un igual dado que el cuerpo animal vivo es indisponible, como el humano. También esta indisponibilidad, el que su instinto le lleve a hacer lo que quiere, es en el caso de Jaime Aledo el motivo para utilizar un animal en una acción: *...las performances con perro, modalidad de la que me considero, modestamente y no sin guasa, el introductor en nuestro país, por más que otros la hayan llevado más lejos. En ellas el perro es entendido como una personificación de las pasiones humanas y es utilizado porque su instinto le lleva necesariamente a hacer lo que tiene que hacer, es verdad que cada vez de modo distinto, y por eso es posible su participación. En "El maestro amaestrado", de 1996, se le deja ir donde él quiera; en "Desconcierto", de 1996, aproveché una peculiaridad del perro con el que trabajaba que consistía en aullar cuando sonaba una determinada nota, ¿el re?, y no otras; en el "Destino del pastel", de 1997, sabía que se comería lo que le diese. Aunque hayan acabado como dibujo, las tres han sido primero documentadas fotográficamente y realizadas delante de un público atento, si bien la segunda de ellas en la modalidad de narración por indisposición del perro en el último momento. Por último, cabría hablar de la performance con animal ausente, en este caso una gata. Es el caso de "Orfeo felino", de 2001, una fotoperformance en la que escenifico la búsqueda de mi gata desaparecida por los sótanos cercanos a*

[329] HERNANDO, Javier, (1999), op. cit., pp. 15 y 16.

*mi casa. Es pura representación pues las fotos están hechas después de encontrarla*[330].

***"Orfeo felino" de Jaime Aledo, 2001. (Archivo del artista).***

***Nel Amaro y Pulgu. (Archivo del artista).***

[330] ALEDO, Jaime, (2012), op. cit. En Anexos.

Cuando Jaime Aledo habla de que otros han llevado la *performance* con perros más lejos, se refiere a la continuidad en este tipo de acciones que mantuvo Nel Amaro con Pulgu, el perro situacionista. Nel Amaro sufrió una "revelación" cuando contempló una acción con perro de Aledo y a partir de ahí introdujo a Pulgu como colaborador y *alter ego*.

Señalaremos también la intervención con animales *Córdoba 2016 Caracoles*[331] de Fernando Baena, que formó parte en 2009 del proyecto *El patio de mi casa* realizado en diferentes patios de Córdoba. La intervención fue delegada en el dueño del patio, dorador de profesión, que se encargó de dorar con pan de oro 2016 caracoles. Los animales fueron soltados en el patio para que vivieran allí alimentándose de las plantas mientras durara la exposición. Se produjo así una invasión de vida salvaje en un entorno público-privado como es el de los patios cordobeses, en los que se domestica la naturaleza para construir un paisajismo interior. El dorado, además de hacer referencia a la profesión del dueño del patio, correspondía a una simbolización de la pompa y falsedad de los actos culturales que buscaban para Córdoba la capitalidad cultural europea en 2016.

***"Córdoba 2016 Caracoles" de Fernando Baena, 2009. (Archivo del artista).***

Y mencionaremos, finalmente, la *performance* de Victor Bonet, que tuvo lugar en Off Limits dentro del proyecto colaborativo *Do it Yourself* y que terminó abruptamente cuando alguien del público rescató *in extremis* a un

[331] http://www.fernandobaena.com/instalaciones/2016-caracoles.html. (fecha de última consulta 20/03/12).

pececillo que estaba siendo asfixiado. En la primera parte de la obra el artista había conseguido no ahogarse con un chorro de agua que le caía en la boca desde lo alto. En la segunda parte un chorro de arena caía sobre una pecera desalojando el agua donde nadaba el pececillo rescatado.

### d.2.4. Personas

Para Sontag (1961), la *preocupación por los materiales [...] es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como "personajes" cuanto como objetos materiales. En los happenings las personas suelen aparecer como objetos; son encerrados en sacos de arpillera, en envolturas de papel ya preparados, en mortajas o en máscaras*[332]. En algunas obras el propio artista se presenta como un fetiche de consumo[333]. Paco Cao se consideró a sí mismo como obra transportable y exponible en un museo en la acción *Rent a body* realizada en 1999. Su cuerpo fue alquilado para ser insultado o para ser crucificado en una iglesia luterana. Este tipo de acción en la que el artista, cosificado, se pone en venta o alquiler tiene sus antecedentes más claros en la obra *Escultura viva* de Piero Manzoni realizada en 1961, en la que se vendía la firma del artista sobre el cuerpo del comprador, considerado este como obra de arte; en Alberto Greco, quien en 1962 firmó a escultores, ancianas, ciegos, mendigos, campesinos… y a sí mismo; y en Ben Vautier, que ese mismo año se expuso en la galería One de Londres vendiendo su presencia a través de sus objetos. En España tiene también antecedentes como la acción de José Antonio Sarmiento, realizada en la primera edición de ARCO (1986), *Se vende un artista*, donde se anunciaba, se exponía y se vendía a sí mismo como objeto artístico, u *Observe atentamente mi envejecimiento* de Lucía Peiró, quien en 1992 se presentó a un premio de arte como escultura humana, siendo admitida. La obra fue

---

[332] SONTAG, Susan, (1961) op. cit., p. 294.

[333] JONES, Amelia, 2006, op. cit., p. 21: "La revelación del cuerpo del artista aborda esta influencia consumista voraz y, en especial, el marketing del artista, que, a través de su cuerpo, se presenta como un fetiche de consumo".

evaluada por el jurado en presencia de la artista, evidentemente, pero no seleccionada para la exposición que había de desarrollarse en la Expo de Sevilla, posiblemente por los problemas de mantenimiento y conservación de la pieza. Jaime Vallaure, como ya hemos mencionado, dío la vuelta al asunto de la mercantilización y el intercambio dinerario pagando al público para realizar una acción con el dinero que él había cobrado por realizar la suya.

***"Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel" de Santiago Sierra, 2002. (Archivo del artista).***

La obra *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel* de Santiago Sierra fue realizada en el Project Space de la Kunsthalle de Viena en 2002.[334] Conociendo la importancia que da el autor a los títulos

[334] SIERRA, Santiago, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.santiago-sierra.com/200212_1024.php: "30 trabajadores fueron contactados por la Kunsthalle Wien. Se buscaban personas de diferentes tonos de piel para ser ordenadas del más claro al más oscuro. Solo se les preguntaba telefónicamente su origen y de ahí se deducía su variedad tonal. Una vez que se supuso que se tenían suficientes personas para armar una escala tonal, se convocó a las mismas. Llegaron primero 27 personas y comenzamos la ordenación dejando a cada una en ropa interior y de espaldas a la pared. El grupo correspondiente al mixto caucásico y negroide llegó cuando la acción estaba concluida, con lo que resultó apreciable la ausencia de tonos intermedios".

descriptivos de sus obras, que casi valen por las mismas, no ha sido fácil encontrar una en la que el título haga referencia a la acción misma y no a su resultado, lo que, siendo rigurosos con el lenguaje colocaría como instalaciones y no como arte de acción a la mayoría de las obras en las que Santiago Sierra utiliza seres humanos como material, asunto este muy criticado por sus detractores por la cuestionable moralidad de que el fin justifique los medios. La obra contiene tres de las claves del trabajo de Sierra: la denuncia del sistema capitalista y la desigualdad de clases que genera, lo cual hace posible la explotación del hombre por el hombre sin límites éticos; la contratación de sus actores, que pone de manifiesto el carácter comercial del arte; y la estrategia formal de la ordenación que manifiesta la deuda crítica del autor con el minimalismo.

También la acción *Incisiones en el discurso* de Nacho Criado realizada en el Círculo de Bellas Artes dentro del marco *Acción!Mad03*, emplea colaboradores, no meros objetos, para leer un texto. La obra trata la corrección de un discurso político presentada en forma polifónica para un número de voces no determinado.

***"Incisiones en el discurso" de Nacho Criado, 1973-2006. (Archivo del artista).***

La acción *Be a pop star. Do the same* de Monty Cansin realizada en un furgón de donación de sangre en 2003 dentro del marco de *Acción!Mad03* consistió en invitar al público a participar en una donación de sangre colectiva.

En el catálogo de *Mad03* se podía leer. "Sangre = Vida = Arte". En esta obra se utilizan personas pero no, como sucede en el caso anteriormente mencionado de Santiago Sierra, cosificándolas sino convirtiéndolas en colaboradoras. Esto cambia sensiblemente el papel tradicional del público.

***"Be a pop star. Do the same" de Monty Cansin, 2003. (Archivo de Acción!Mad).***

El mismo sentido de no utilización de las personas como objeto tiene la serie de acciones recogidas en vídeo bajo el título de *Presentaciones* realizadas por Fernando Baena desde 2003. En este trabajo se establecen varias cadenas de presentaciones entre el autor y otras personas de manera que cada persona presentada debe presentar al artista a una nueva persona y así sucesivamente: la relación que se establece con los otros no es de contrato comercial de empleador a empleado sino de intercambio, de una deseada suspensión de desigualdades, al menos durante la ejecución de la acción.

***"Presentaciones" de Fernando Baena, 2003. (Archivo del artista).***

## d.3. El contexto

Al hablar de contexto nos referimos a los contextos espacio-temporal, histórico, socio-político y funcional. El arte de contexto, como indica su nombre, hace especial énfasis en la consideración de este como parte integral de la obra, que más que obra debería llamarse acontecimiento. Para Claramonte (2011), *resultó claro que no podíamos seguir separando las prácticas artísticas del pensamiento que las articulaba y las desplegaba, ni podíamos seguir considerando el contexto como un mero aderezo o complemento de orden sociológico: había que asumir que el contexto, en un sentido amplio, era parte constitutiva de la práctica artística y la experiencia estética. […] En la última década del siglo XX, y aprovechando lo que de aprovechable hubiera en movimientos tan diversos como la Internacional Situacionista, los provos, el punk o la antiglobalización, se ha generado una red relativamente amplia de prácticas artísticas social y apolíticamente articuladas. Prácticas que se podrían caracterizar por el cuidado que ponen en la contextualización productiva y política de su trabajo y que, por ello mismo, suelen exceder el marco de la concepción, producción y distribución acotado para el arte en la alta cultura moderna. […] Se trata, por tanto, de una extensión y una intensificación del proceso […] de contextualizar, que conllevaba considerar las poéticas como un complemento susceptible de ser añadido a voluntad, sino como parte integral de las obras. Dicho proceso se agudiza ahora para proceder a considerar ya no solo las poéticas, sino los contextos mismos de articulación social y política como integrantes radicalmente pertinentes de las obras*[335]. Con la llamada a la contextualización productiva y política del trabajo artístico y con el nuevo marco de concepción, producción y distribución[336] del mismo nos

[335] CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit., pp. 10 a 13.

[336] CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit., p. 16: "Asimismo se opta por procesos de distribución en esferas públicas menos segregadas socialmente que las del mundo del arte, y que pueden oscilar entre las pequeñas comunidades vecinales y los grandes medios de comunicación y de relaciones sociales y políticas, siendo este proceso de distribución y recepción no un mero residuo de la productividad artística, sino factor central para su comprensión y retroalimenación".

encontramos ya de lleno en el campo del "artivismo".

Veamos otros comentarios sobre el contexto realizados por artistas. Padín (2007) nos habla de las tendencias contextuales como un arte que *elimina las barreras de la obra con los espectadores y trata de interactuar con éstos involucrándose con la realidad y los problemas sociales. Por ello prefiere los espacios abiertos, adonde está la gente, fuera de los mercados, galerías y museos, poniendo el énfasis en lo vivencial, en lo experimentable*[337]. Oldenburg ya había apuntado que *el lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto, y por lo general el primero y más importante factor que determina los actos (los materiales a mano el segundo y los*

---

[337] PADÍN, Clemente, (2007), *Arte conceptual y la performance*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html: "El arte, al reflejar las relaciones sociales que le dan origen en tanto producto de comunicación, no puede dejar de reproducir esa misma realidad. No solo social o política, sino total. Es por ello que es tan difícil descontextualizar al arte de las demás áreas del hacer humano. Para estas tendencias 'contextuales', tanto el sentido social como el político son consubstanciales al arte. El arte se revela como forma sublimada de la conciencia social y, como tal, es un instrumento de conocimiento más, cuya función es auxiliar con su aprobación (o desaprobación) a esa misma sociedad, pudiendo convertirse, de acuerdo a las circunstancias, en instrumento de cambio y transformación o de consolidación y preservación (según se oponga o no). […] El 'arte que viene de la vida' tardó un poco más en ser teorizado aunque, sin saberlo, muchos artistas ya lo estaban practicando desde los 50s. Nos referimos, sobre todo, al situacionismo de Guy Debord o al arte sociológico de Hervé Fisher (fundador de la Ecole Sociologique Interrogative) y a Fred Forest, entre otros. También nos podríamos referir al grueso de las obras performáticas realizadas en América Latina desde los 50s. hasta nuestros días. Fue un artista polaco, Jan Swidzinski (1923), artista multidisciplinario y teórico, quien en 1974 escribió por primera vez sobre arte contextual en tanto nueva estrategia del arte, documentando histórica y teóricamente las relaciones del arte con la sociedad, confirmando la importancia del 'contexto' y proponiendo una nueva manera de elaborar la práctica artística en relación a la realidad. […] En el último capítulo de su libro, 'L´art et son contexte: au fait, qu´est-ce que l´art?', Swidzinski, habla sobre la performances y su concepción de acuerdo al arte contextual que pregona: "…Las tesis para el arte como arte contextual y las de las performances no se diferencian en nada. Lo que importa, es lo que ocurre y el contexto de eso que ocurre […]. Cada vez, intento adaptar la forma del enunciado a la necesidad del público y su contexto. Mientras realizo una performance, trato de cooperar con el contexto utilizando lo que me ofrece y, al mismo tiempo, de influir en su forma por mi accionar. El tema de mi obra depende de los problemas de la hora –relacionados o no al arte- y del contexto en el que me toque actuar. Pueden ser la política o los problemas sociales más que los problemas de orden general y de otros, aún, que hablan de mis experiencias subjetivas que quisiera trasmitir…".

*actores el tercero).* Rauschenberg, de igual manera, dice: *la primera información que necesito es dónde se va a realizar y cuándo […] que tiene mucho que ver con la forma que adopta, con las clases de actividad*[338]. Y J. M. Calleja explica que no repite sus acciones porque intenta adecuar la *performance* al lugar donde se encuentra, *recogiendo la esencia del espacio para realizar unos movimientos con unos elementos determinados en un momento concreto. […] No es lo mismo realizar una performance en un depósito de aguas que a la orilla del mar o junto a un río. Todo es agua sí, pero los elementos de los que nos tendríamos que servir serían diferentes. El depósito de agua nos remonta a una idea social del agua y una estabilidad pero el río connota instantes diferentes, tiempo efímero y cambiante, y junto a la orilla del mar el oleaje le añadiría sonoridad especial a la escena y colores y luces diferentes. Y claro, tiene un significado diferente hacer esta performance con el agua en Senegal que en las cataratas del Niágara o en el centro de una ciudad como Berlín. Cada elemento, en un contexto determinado, tiene una significación diferente*[339].

### d.3.1. No contextualizadas

Si bien entre las características que definen al arte de acción se encuentra la atención al espacio donde esta tiene lugar, esta atención muchas veces se obvia asumiéndolo solamente en tanto que en algún lugar tridimensional tendrá que ocurrir la acción, pero desatendiendo las cualidades específicas tanto funcionales como históricas y, en todo caso, atendiendo solo a sus cualidades físicas.

La no contextualización puede ser intencionada, como en la vídeoacción *Rehearsal* (2007) de Anna Gimein, en la que el espacio es eliminado desarrollándose la acción sobre un fondo negro de manera que nada interfiera

---

[338] GOLDSBERG, Roselee, (1979), op. cit., pp. 134 y136.

[339] FARONA, Roberto, *Paradoja de la fugacidad eterna. El arte y su concepto. Entrevista a J. M. Calleja*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://giroscopio.blog.com.es/.

en la contemplación de los gestos repetidos de los abrazos entre las dos personas que aparecen en la imagen.

**"*Rehearsal" de Anna Gimein, 2007. (Archivo de la artista).***

Es la misma estrategia empleada por Kaoru Katayama en su vídeo-acción *Conversação entre Tsubasa e Kátia* (2006). Las imágenes muestran las evoluciones de una pareja en un atípico baile de samba mediante el que profundiza en una cordialidad espontánea que rompe las fronteras culturales. La grabación se desarrolla en un espacio totalmente neutro para focalizar la atención en las relaciones que los protagonistas establecen al bailar: se han eliminado los signos más representativos de la puesta en escena de las escolas de samba, el espacio está oscuro, ellos van vestidos con ropas de calle y la bandera es transparente.

***"Conversação entre Tsubasa e Kátia" de Kaoru Katayama, 2006. (Archivo de la artista).***

Esther Ferrer, al describirsu serie de acciones *Un espacio es para atravesarlo* dice: *Se trata como su nombre indica de atravesar un espacio cualquiera. Las variaciones son innumerables y todas válidas. Entre ellas: una persona atraviesa un espacio de derecha a izquierda vestida y luego lo vuelve a atravesar en el sentido contrario desnuda. Se puede hacer sola o en grupo*[340]. Lo que le interesa es el concepto y la acción de atravesar ese espacio en la misma dirección y en ambos sentidos. Para la artista no es relevante el contexto, un espacio cualquiera le vale. En otros casos, como en *Performance en la inauguración de la calle Marcel Duchamp en París*, de 1995, es evidente que el contexto sí importa.

***"Performance en la inauguración de la calle Marcel Duchamp en París" de Esther Ferrer, 1995. (Archivo de la artista).***

### d.3.2. Contextualizadas

Contextualizar espacialmente la acción no solo la sitúa en un espacio concreto sino que lleva aparejado un tiempo concreto. La acción sucede en un aquí y ahora no exclusivo del arte sino imbricado con el resto de los sucesos mundanos, lo que incide en una mayor proximidad con las acciones racionales con arreglo a fines políticos o sociales y un alejamiento de la autorreferencialidad artística.

Hilario Álvarez realizó su obra *Tres acciones para ti* en las calles de Madrid el día 17 de enero de 1998, festividad de San Antón, patrón de los animales. La acción consistió en acudir a la procesión de San Antón con una gallina

[340] FERRER, Esther, (fecha de última consulta 20/03/12), www.arteleku.net/estherferrer.

muerta colgada del cuello y pasearse entre la representación de los poderes políticos, religiosos y policiales con la intención de cuestionar los valores que fundamentan el hecho social de nuestra relación con los animales. Refiriéndose a la acción de evidenciar el tiempo cronológico, dice el artista: *En general cuando hablamos del tiempo de las acciones nos referimos a su duración y tal vez a la velocidad/lentitud con que se desarrollan. Es decir, nos referimos al tempo. Una de mis preocupaciones al realizar una acción es evidenciar el tiempo, es decir, el día y el momento concreto de la cronología en que nos encontramos. De ahí que frecuentemente utilice relojes y más frecuentemente aún que pregunte a los asistentes que la hora marca su reloj. A veces lo subrayo aún más usando un despertador. Este discurso sobre el tiempo es siempre un discurso sobre el presente. Evidenciar el aquí y el ahora de la forma más completa posible siempre me parece una buena razón para hacer performances*[341]. Otras muestras del interés de este autor por la contextualización temporal son sus acciones con agendas o la vídeo-acción *11 del 11 de 2011 a las 11 horas y 11 minutos,* consistente en una panorámica de la calle realizada según indica el título.

***"Tres acciones para ti" de Hilario Álvarez, 1998. (Archivo del artista).***

[341] ÁLVAREZ, Hilario, *Tres textos para ti*, en CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce, p. 22.

La contextualización de la acción pone en conexión los campos de la *performance* y de la intervención. En algunos casos la contextualización no aporta elementos significativos de crítica social o política como en *Chorros*[342] (2004), realizada por Pedro Garhel en Chorros del Puerto de La Cruz, en la que, como en otras obras suyas anteriores, pretendía intervenir e interactuar con los elementos urbanos de manera improvisada explorando las situaciones generadas en la relación con el entorno.

***"Chorros" de Pedro Garhel, 2004. (Archivo del artista).***

Quizás los haya en la intervención *No necesitamos nada* de Daniela Musicco y Jaime Vallaure que tuvo lugar un domingo por la mañana durante la celebración del segundo *FIARP*, en 1992, en la que los artistas aprovecharon la cercanía del Rastro para colocar un tenderete donde vendían e intercambiaban fotos de carnet.

En otros casos, la localización contextualizada sí aporta claras connotaciones sociales, como en *Arte en sitio*, ciclo de acciones realizado en la cárcel de

---

[342] GARHEL, Pedro, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.pedrogarhel.net/index_web.php?idw=14: "Proyecto especialmente concebido para ese entorno inusual conviviendo con el propio lugar donde están entablados los chorros en sus rincones, paredes y situaciones del exterior, conformando una obra poética. Este es un primer ciclo de performances que pretende intervenir e interactuar con estos elementos urbanos. La performance es un arte vivo; es una práctica rica en el propio proceso. Pedro Garhel pretende realizar un primer acercamiento que aspira utópicamente a dar otra dimensión de la frontera de lo estético. Poniendo en práctica la energía y el entusiasmo desde la base, situar el instante gozoso y la impronta de este arte, que se desarrolla improvisadamente, en cualquier espacio y en cualquier momento, explorando las situaciones que se generan espontáneamente entre el artista, el espacio arquitectónico y los ciudadanos que presencian y participan en la acción".

***"No necesitamos nada" de Daniela Musicco y Jaime Vallaure, 1992. (Archivo de los artistas).***

Carabanchel de Madrid en 1994, que estuvo determinado por las características del centro penitenciario: vigilancia, reclusión, control espa-cial y temporal. Jaime Vallaure y Rafael Lamata, que estaban entre los artistas que participaron en el ciclo realizaron un vídeo titulado *Siete cuentos para la cárcel de Carabanchel* elaborado junto a un grupo de presos[343].

O connotaciones políticas, como en la acción *Aislamiento* realizada por Isidro López Aparicio en los territorios liberados del Sahara Occidental en 2008 dentro del marco del evento *Artifariti* realizado en solidaridad con el pueblo saharaui. Esta acción que adquiere todo su sentido dentro de su contexto tuvo dos partes. La primera consistió en permanecer aislado durante toda una fría noche del desierto en un agujero realizado ex profeso. La segunda parte, complementaria, consistió en estar subido en una plataforma en altura durante varias horas. El atuendo era el apropiado.

---

[343] VALLAURE, Jaime y LAMATA, Rafael, (2007), en BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Casos de estudio*, Sevilla, p. 71: "…estas historias, algunas escritas por los presos mismos y otras por autores reconocidos como pueden ser Cortázar o García Lorca, son leídas e interpretadas y reflexionan sobre la libertad, la vida, el porvenir y la suerte. El vídeo, que se presentó en la propia cárcel de Carabanchel, consigue que un pequeño grupo de presos que pertenecen al grupo de teatro de la prisión puedan escapar momentáneamente de sus preocupaciones y de un presente duro y sin concesiones. Estos testimonios se mezclan con cuentos populares o historias prestadas, que en este contexto se tornan contundentes vehículos expresivos al servicio de este peculiar grupo de intérpretes. Cada una de estas historias se construye mezclando imágenes del propio centro penitenciario con otras extraídas de anuncios, documentales, o de escenas interpretadas por los reclusos. Cada trabajo se presenta con un registro diferente, pero comparten una contundente voz en off que conduce y vertebra cada una de las diferentes narraciones, haciendo de cada una de ellas una aportación particular y distinta a las demás…".

***"Aislamiento" 2008 de Isidro López Aparicio. (Archivo del artista).***

***"Dos hombres malos" de Velvet and Crochet, 2008. (Archivo del artista).***

Un proyecto contextualizado que, además, trata con coherencia las posibilidades actuales del medio tecnológico es el film-acción *Dos hombres malos,* una serie de acciones realizadas por Velvet and Crochet en 2008 en el desierto de Almería basándose en los tópicos de las películas del Oeste. Tanto la lejanía para el público del lugar donde se desarrollaban las acciones, como

la discontinuidad y duración en el tiempo de su realización hicieron que, ya desde la ideación, la obra tomara la grabación como procedimiento y, lo que era novedoso, que su visionado se realizara exclusivamente a partir de envíos por Internet.

Otro film-acción, *La batalla de Madrid* (2011), realizado por Fernando Baena con Marianela León, evoca varios de los acontecimientos históricos sucedidos en 1936 en clave de acción artística y danza[344]. La obra superpone escenario y contexto al desarrollarse en los paisajes que ocupan hoy el momento espacio-temporal que en su día ocuparon los acontecimientos narrados. El comentario de esta obra nos permitirá recapitular sobre diferentes temas tratados hasta el momento en la presente investigación en su relación con las acciones contextualizadas.

***"La Batalla de Madrid", Fernando Baena, 2011. (Archivo del artista).***

La puesta en escena, por muy leve que sea (basta con determinar una localización), cuestiona el grado que ha de tener una acción para que no se diga de ella que espectacularizа. Al poner en conexión el arte de acción, el

[344] Las acciones fueron realizadas para la cámara, no para ningún público presente, lo que implica una colaboración entre el actuante y el cámara - montador desde los primeros a los últimos momentos del proceso.

vídeo y la historia, esta obra trabaja con una serie de conceptos un tanto contradictorios y que parecen difícilmente mezclables. Es casi normativo que toda *performance* debe atender al tiempo, al espacio y a la presencia. También se suele decir que la *performance* trabaja con el presente en tiempo real, con lo cotidiano y que, dadas estas premisas, es un arte efímero. Por otro lado, con el vídeo se realiza una labor de registro. El espacio y el tiempo registrados de la acción, que aquí no son reales sino virtuales, pierden su carácter efímero en la permanencia de ese registro y en la posibilidad de su reproducción y revisionado. Y el montaje acaba por sustituir el tiempo real de la acción por el tiempo real de la vídeo-acción, a la vez un tiempo ficcional que lo sitúa en la dimensión simbólica de lo real. Para terminar de complicar el encaje de conceptos en esta obra, encontramos a la historia (que trabaja con la ausencia en oposición al arte de acción que lo hace con la presencia) y su cometido principal: influir en el presente tras releer y reconstruir, a través de huellas, documentos, registros y archivos, el tiempo pasado.

Intentaremos resolver estas aparentes contradicciones acudiendo a Paul Ricoeur (1995)[345]. Para este autor la diferencia fundamental entre el relato histórico y el de ficción es la pretensión de verdad del primero. Ya que la retórica gobierna la descripción del campo histórico, la pretensión de verdad del relato histórico queda matizada. Paralelamente, a pesar de la ausencia de pretensión de verdad en los relatos de ficción, aún cuando lo que en ellos se narra no se encuentra sujeto a exigencias de verdad, estos han de ser verosímiles. La ficción es reveladora y transformadora en relación con la práctica cotidiana, en relación con la realidad. La historia y la ficción son interdependientes y puede hablarse de la historización de la ficción y de la ficcionalización de la historia.

El uso de la representación es otro de los límites que pone en cuestión esta obra: ¿Hasta qué punto no es todo representación? Siguiendo otra vez a Ricoeur (2004)[346], la identidad se expresa en términos de narración, se ha de

---

[345] RICOEUR, Paul, (1995), *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI.

[346] RICOEUR, Paul, (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.

entender como el hacer la narración de aquel a quien corresponde el discurso poético. De manera que nuestra propia identidad sería la narración que hacemos a través de la representación e interpretación de nosotros mismos y del mundo. La pretensión del arte de acción de no ser ficcional ni histórico, de atender solo a lo real y lo presente, deja de lado que la construcción de la identidad del propio sujeto creativo, del *quién*, lo que es y cómo responde a la circunstancia presente, requiere de una narrativa previa que lo conforma. La presencia actuante del *performer* conlleva historia y ficción. Solo desde ahí podríamos acordar que el accionista presentiza.

## d.4. El espacio

El concepto de espacio es considerado de importancia fundamental para una comprensión del universo físico aunque haya continuos desacuerdos entre filósofos acerca de si es una entidad, una relación entre entidades, o parte de un marco conceptual. Muchas de estas cuestiones filosóficas surgieron en el siglo XVII, durante el desarrollo temprano de la mecánica clásica. Según Isaac Newton, el espacio era absoluto, en el sentido de que era permanente y existía independientemente de la materia[347]. En cambio, los filósofos naturalistas, como Gottfried Leibniz, pensaban que el espacio era una colección de relaciones entre objetos, dada por su distancia y dirección desde otro. En el siglo XVIII, Immanuel Kant describió el espacio y el tiempo como elementos de un marco sistemático que los seres humanos usan para estructurar sus experiencias[348]. Los físicos actuales consideran el espacio, junto al tiempo, como parte de un infinito continuo de cuatro dimensiones conocido como espacio-tiempo.

---

[347] FRENCH and EBISON, *Classical Mechanics*, p. 1.

[348] PÉREZ, David, (2011), *El tiempo que no(s) sucede*, en *En cuatro movimientos*, Vitoria, Artium, p. 49: "Las referencias al tiempo y al espacio poseen para Esther Ferrer una peculiar connotación (…) destinada, precisamente, a poder leer el espacio y el tiempo (…) como conocimiento surgido a posteriori y que, por ello mismo, posee un carácter contingente derivado de la experiencia".

### d.4.1. Localizaciones

Se puede considerar que el espacio de una acción es el entorno general, el lugar donde se desarrolla la experiencia (el estudio, la sala de arte, la calle, el barrio, la ciudad, la propia mente del accionista, etc). De ahí que, en principio, cualquier espacio pueda ser empleado para el desarrollo de una acción artística. Sánchez-Argilés (2010) nos dice que, *dado su origen cargado de crítica institucional*[349] *y mercantilista, y las necesidades de exposición que su naturaleza demandaba, la instalación y la performance - en su origen obras efímeras y de "sitio específico"- no encontraron en el museo y la galería tradicional los lugares más idóneos para su presentación. Por el contrario, espacios domésticos, cafés, sótanos, fábricas, garajes, edificios abandonados, o la calle misma, se convertirían en improvisados lugares de arte alternativos donde acontecía lo nuevo y lo transgresor*[350]. Ese espíritu transgresor fue el que animó las acciones realizadas en 1991 en diferentes espacios próximos a las vías del tren de la recién remodelada estación de Atocha. En estos espacios que sugerían escenarios Pedro Garhel y los asistentes a su taller de *performances* realizaron la acción *Urbi et orbi* causando escándalo (quizás por los desnudos realizados ante un público desprevenido).

La utilización del espacio público tiene su antecedente más importante en el Situacionismo, que había dejado de lado el arte como producto para centrarse en un hacer cuyo objeto era relacionar el arte con la existencia. *El arte se define en los siguientes términos en un texto de 1958 firmado colectivamente por la Internacional Situacionista: "...como práctica de transformación de la vida cotidiana mediante la intervención en los espacios ciudadanos, de*

---

[349] La relación entre el arte de acción, sobre todo en su vertiente de intervención, y la institución museística no es fácil. Puede observarse en un caso lleno de polémica como fue *De la acción directa como una de las Bellas Artes* que La Fiambrera organizó en 1999 en el MACBA de Barcelona.

[350] SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), op. cit., n.º 1, pp. 18 y ss.

*encuentro y comunicación"*[351]. Se concibe como *medio de "intervención" y de desalienación de las condiciones de vida y como vía de exaltación de la singularidad y de la multiplicidad del yo […]*[352]. Para Lebel (1966), *el principio de integración escena-auditorio, el primado de la creación artística sobre el examen racional, y la importancia concedida a lo circundante y al ambiente constituyen la especificidad del happening*. Por ello buscaba en el desvío estético de los espacios funcionales y en las condiciones de posibilidad de las situaciones de "comunicación colectiva" la eliminación de la distancia entre el arte y la vida, así como la activación de una pulsionalidad llamada a sacudir la atonía del orden social: *Tenemos el proyecto de actuar en una estación, en un estadio, un avión. Estar en otra parte […]. El teatro con butacas, el almacén o la galería de arte han cesado de ser […] lugares sagrados*[353]. Cercano a Lebel, el grupo Pánico también señalaba *la necesidad primaria del abandono del "edificio del teatro"*[354].

Relacionada con las derivas situacionistas se encuentra la acción *Tres dibujos de Madrid* llevada a cabo por Perejaume en 2007 para un proyecto de la Facultad de Bellas Artes de Madrid de la que no queda registro gráfico[355]. El

---

[351] NAVARRO, L, (ed), (1999), *Internacional Situacionista. La realización del arte,* (1958), vol. I, Madrid, Literatura Gris, p. 23.

[352] CONDERANA, José Alberto, (2010), *Arte de acción crítico en el espacio público*, Madrid, Efímera, n.º 1, p. 22.

[353] LEBEL, Jean Jacques, (1966), op. cit., pp. 58 y 60.

[354] CONDERANA, José Alberto, op. cit., p. 24.

[355] FERNÁNDEZ, Jaime, (2008), *¿Es posible salir andando de la ciudad de Madrid?*, Tribuna Complutense, Madrid, 11-11-2008, p. 10: "Perejaume es un artista que no se deja llevar por los ritmos cotidianos. De tal manera que cuando la profesora Tonia Raquejo, de la Facultad de Bellas Artes, le llamó en 2004 para que participará en un actividad en la Complutense, Perejaume le dijo que llamaría cuando se le ocurriese algo. Y lo hizo, pero tres años después, en 2007. Lo que se le ocurrió al artista fue una acción con dos vertientes: salir de la ciudad de Madrid caminando hacia el sur y al mismo tiempo llevar dibujos a cuestas. Perejaume ya había llevado obras de arte desde galerías o museos a lugares no previsibles. En estecaso el objetivo era llevar tres dibujos de la Facultad guardados en una pequeña maleta colgada en la espalda, pero todo iba a resultar más difícil de lo esperado. El primer impedimento lo puso el sistema de transporte. Raquejo recuerda que encargaron una maleta a una empresa especializada en este tipo de traslados, pero cuando la recibieron, el mismo día de la acción, en lugar de lo solicitado, les

***Uno de los tres dibujos portados por Perejaume en su acción "Tres dibujos de Madrid" (Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid).***

artista, cargando tres dibujos de pies realizados por estudiantes anónimos de la Facultad en el siglo XVIII salió de la Facultad de Bellas Artes, pasó junto al corazón de las obras de la M-30, caminó hasta llegar al campo y plantó el campamento donde pasó la noche antes de emprender el camino de vuelta. Perejaume nos dice: *Traté de ver los nexos que se dan entre la formación del artista y la de la ciudad como ser vivo. En la figuración hay una obligación de obedecer y en los desplazamientos por la ciudad también hay obediencia. Seguimos los caminos trazados por la academia urbana, ¿debería haber una academia alternativa?... La ciudad se entiende como un espacio defensivo en el que las rotondas se convierten en las nuevas murallas. ¿De quién nos defen-demos? Se da una ace-ptación extraña de esta invalidez anó-mala*[356].

En este subgénero podemos encuadrar también acciones como la deriva del

---

mandaron una maleta con ruedas de las que se usan en los viajes aéreos. En la Facultad se encontró la solución en forma de carpeta a la que se le añadieron una especie de asas para que Perejaume pudiese llevar los tres pies dibujados al estilo clásico en su paseo por Madrid. Los dibujos, al pertenecer al patrimonio de la Universidad, no podían abandonar esta sin algún tipo de vigilancia, así que se contrató a un guardia de seguridad. Eso sí, el vigilante no fue capaz de seguir al grupo en su paseo por las afueras de la ciudad ya que la orientación por radio no era demasiado fácil al no haber carreteras, sino caminos, y en lugar de tiendas había vacas. Al final, el equipo de paseantes consiguió salir de la ciudad y llegar hasta la depuradora sur. Allí plantaron una tienda de campaña y el propio artista se responsabilizó de custodiar los tres dibujos".

[356] AGUILAR, Andrea, (2007), *Cómo son los pies de Madrid*, El País, Madrid, 17 - 03- 2007, http://elpais.com/diario/2007/04/17/madrid/1176809070_850215.html.

proyecto *Cunctatio*[357] realizado por Rafael Sánchez-Mateos, Susana Velasco y otros por el extrarradio de Madrid en 2011; la *Guía sentimental*[358] de Antonio Ruiz Montesinos, de 2011; las acciones *RGB* (2010), de Mario Gutiérrez Cru, en las que el artista mapeaba la ciudad siguiendo a una persona según el color de su ropa hasta que encontraba a otra con el mismo color con lo que abandonaba el seguimiento de la primera para seguir a la segunda, etc.; las guías de *Turismo raro*[359] (2009-2010), de Iñaki Larrimbe y el colectivo Unofficial Tourism para *Madrid Abierto*; *Peregrinación M30* (2009), circunvalación de Madrid realizada por el grupo El Gato con Moscas; las guías, paseos, derivas y visitas realizadas por LaHostiaFineArts en su obra *Explorando Usera* [360](2008), realizada dentro del marco de *Madrid Abierto*; o, *Love Story* (2001), del colectivo Turismo Táctico, cuya acción transcurre durante dos horas por lugares singulares como restaurantes, tiendas de comestibles, locutorios y otros espacios emblemáticos del barrio del Rabal de Barcelona y en la que por medio de un teléfono móvil, podían visualizarse y escucharse vía Internet las imágenes y el sonido de la acción.

También en un ámbito de resonancias situacionistas podríamos incluir otras acciones del grupo El Gato con Moscas como *Botellón de leche* (2010), *Conflict* (2009), donde se fingía una pelea a la puerta de la tienda de ropa "Conflict", o *Desnudos* (2008), que consistió en pagar a prostitutas de la Casa de Campo para que dibujaran a varios miembros del grupo que posaron desnudos con lo que los papeles de artista y modelo quedaron invertidos.

---

[357] http://cunctatio.wordpress.com/, (fecha de última consulta 19-5-2012).

[358] http://guiasentimental.es/que-es-guia_sentimental/, (fecha de última consulta 19-5-2012).

[359] http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2009/inaki-larrimbe.html, (fecha de última consulta 19-5-2012).

[360] http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2008/lahostiafineartslhfa.html, (fecha de última consulta 19-5-2012).

***"Desnudos" de El gato con moscas, 2008. (Archivo de los artistas).***

Otra artista que ha trabajado con el espacio público desde una perspectiva situacionista es Itziar Okariz con obras como *Mear en espacios públicos y privados* (2000) o *Trepando edificios* (2003), acción que realizaba por mediación de una escaladora profesional y que pretendía subvertir a forma de uso de la ciudad[361].

***"Trepando edificios" de Itziar Okariz, 2003. (Archivo de la artista).***

[361] BARROSO, Rubén, op. cit., p. 58: "Okariz, Itziar": "…Me interesaba subvertir una forma de uso y de tránsito en la ciudad. Con ello pretendía mostrar como la ciudad se construye con cada gesto que vas haciendo: con la circulación, con los individuos, con los coches, con los semáforos, con toda la subjetividad que estos artefactos conforman".

La obra *Malas posturas*[362] (2010) de Fernando Baena y Marianela León tiene cierta relación con estas obras de Itziar Okariz pero la intención es más irónica. En las acciones, recogidas en formato vídeo, Marianela León bailaba con edificios públicos como el Senado, la Bolsa, el Palacio Real…, pero algo debía haber en su actitud y posturas para que las fuerzas de orden público interrumpieran reiteradamente su trabajo.

***"Malas posturas" de Fernando Baena y Marianela León, 2010. (Archivo de los artistas).***

Para Rodrigo Alonso, *la intervención urbana es netamente política, en tanto se perpetra en el seno de la vida ciudadana. La mera ocupación o actuación en el espacio público, establece una tensión entre este y quienes, conmoviendo los órdenes implícitos de la estructura social se apropian de la ciudad, transformándola en el escenario de sus proposiciones particulares*[363].

---

[362] http://www.fernandobaena.com/videos/malas-posturas.html, (fecha de última consulta 20/03/12).

[363] ALONSO, Rodrigo, La ciudad escenario, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf:

Podemos mencionar el recurso al "top manta" en obras de Josechu Dávila, Julio Jara, Fernando del Cubo, o Jordi Mitjà. De este último es la obra *Ocupación con tianguis vacíos* (2004) realizada por durante varios días en las calles del Centro histórico de Mexico DF, donde está prohibida la venta ambulante. La obra consistía en ocupar con mantas vacías de mercancía diferentes puntos de la vía pública, y propiciar una situación crítica que cuestionara la persecución sistemática de los manteros y su espulsión a espacios menos turísticos. Los ambulantes reconocieron en la acción una forma de protesta. La policía no pudo sancionar al autor.

***"Ocupación con tinguis vacíos" de Jordi Mitjà, 2004. (Archivo del artista).***

Este conflicto entre lo público y lo privado suele proyectarse hacia una reflexión sobre sus engañosos límites, uno de los ejes semánticos más comunes en este tipo de intervención. La acción *Picnic* (2005) del grupo LaHostiaFineArts se realizó en clara respuesta a la recién implantada ley antibotellón. La acción se desarrolló sin que la policía lo impidiera, a pesar de la música, del alcohol ingerido y de lo céntrico del emplazamiento (Plaza de Cibeles), tal vez porque el grupo tuvo buen cuidado de pedir a los asistentes al acto comparecer vestidos elegantemente. Quedó evidente con esta acción que los límites entre lo público y lo privado y las prohibiciones varían según para quién.

También sobre estos límites trabaja la acción *SoundMan* de Pelayo Varela realizada por primera vez en el espacio Astragal de Gijón en 2001. Para ella el artista creó una especie de casco con dos esferas superpuestas que incluían dos altavoces y, provisto de ese raro dispositivo, se "instaló" en distintos lugares de la ciudad de Gijón donde emitía canciones que, para él, guardan cierta relación contextual[364].

***"Soundman" de Pelayo Varela, 2006. (Archivo del artista).***

Un caso particular de utilización pacífica del espacio público son las *Revistas Caminadas*[365] que vienen celebrándose desde 1997 en el entorno urbano de

---

[364] CASTRO FLÓREZ, Fernando, (2001), *Last video clip. Unas mediataciones en torno a la obra de Pelayo Varela*, (texto no publicado): "En SoundMan (2001) Pelayo Varela vuelve a fijar subjetivamente la pasión por la música que es, ciertamente, un elemento de cohesión civilizatoria. Este artista ha creado una especie de casco con dos esferas superpuestas dentro de las que ha instalado dos altavoces y, provisto de ese raro dispositivo, se 'instala' en distintos lugares de la ciudad de Gijón donde emite canciones que, para él, guardan cierta relación contextual. 'Frente a lo usual -declaraba Pelayo Varela- que es llevar un 'walkman' y aislarse, proyectar la música hacia el interior, yo intento invertir esa relación de la música y la tecnología proyectándola hacia fuera'. Con una lucidez extraordinaria, este creador mezcla lo performativo (eso si desde su proverbial inmovilidad) con la intervención (efímera) en espacios públicos y, finalmente, la sedimentación videográfica del proceso de trabajo. […] En algunos casos hay un tono que me atrevo a calificar como paisajístico, en otros domina la abstracción, incluso el contraste extremo entre el sonido y el emplazamiento. La situación es rarísima y, sin embargo, los transeúntes no le conceden mucha importancia, como si eso fuera algo común […]. Es una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones. Pelayo Varela, como he indicado, permanece estático, aunque, como comprobamos en el video, cambia constantemente de emplazamiento, es la encarnación de lo que Virilio llama vehículo audiovisual […] Frente al totalitarismo globalizante de MTV (una música para todo el mundo), Pelayo Varela plantea una territorialidad sonora diferente…".

[365] Hay muy poca documentación sobre las Revistas Caminadas pues una de sus características iniciales era que voluntariamente no se documentaba lo que ocurría. Ese condición ha ido desapareciendo y de las últimas que se han realizado sí hay documentación gráfica y en vídeo.

las calles de Madrid, y después en otras ciudades. Los iniciadores fueron Rafael Lamata y Miguel Nava a partir de la idea de las *Revistas Parladas* que se celebraban en Barcelona. En una *Revista Caminada* cabe cualquier tipo de arte de acción, pero lo que las diferencia de cualquier otra sesión de *performances* o festival es su carácter ambulante. Normalmente se busca un barrio o zona diferenciada. Las *Revistas Caminadas* suelen ser relajadas en su transcurrir y es casi más interesante el tiempo que pasamos caminando entre acción y acción que las propias acciones. Aunque las acciones suceden en el espacio público, la mayoría no suelen estar contextualizadas. Un caso un poco diferente se dio en la Revista Caminada desarrollada dentro del proyecto *Explorando Usera* (2008) de LaHostiaFineArts, dirigida en esa ocasión por Rafael Lamata y Fernando Baena porque, dado el tema de la convocatoria, algunos de los trabajos que en ella se realizaron sí estuvo contextualizado con mucha precisión.

Para Rodrigo Alonso, en su artículo *La ciudad escenario*, en las acciones realizadas en espacio público es necesario afinar mucho los aspectos comunicativos pues desprovistos de la red de contención institucional, suelen oscilar entre la productividad estética y el fracaso semántico más absoluto. La negación del marco institucional interpretativo determina la necesidad de construir un entorno de meta-comunicación que califique la intervención o la acción, en vistas a evitar su completa asimilación en el contexto[366].

---

[366] ALONSO, Rodrigo, op. cit. (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf: "La irrupción de la obra en el espacio público apela de manera insistente al transeúnte transformado en espectador casual. Esto determina la necesidad de optimizar sus aspectos comunicativos, ya que de éstos depende el grado de participación que se obtendrá de esta audiencia eventual. El énfasis en los aspectos comunicativos no implica necesariamente una adaptación de la obra a los lenguajes o códigos populares (lo que la traduciría al formato divulgativo de los mass media). Se trata, más bien, de resaltar cierta voluntad comunicativa subyacente en la propuesta original sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno. Los planteos diseñados verdaderamente para el espacio público dependen de un equilibrio muy sutil y precario entre los postulados estéticos y el recurso a lenguajes de significación social, lo que los enfrenta a un alto nivel de riesgo y exposición. Desprovistos de la red de contención institucional, oscilan entre la productividad estética y el fracaso semántico más absoluto, señalando el carácter fundante del

Así, por ejemplo, la campaña *Antitriball* del grupo de *Agit Pro* del Patio Maravillas con la colaboración de Todo por la Praxis realizada en 2010 como forma de protesta por la gentrificación y especulación emprendida en torno a la calle Ballesta contemplaba la *web:* http://antitriball.wordpress.com/, la realización y colocación de un cartel a modo de *fake* que sustituyera al mapa dedicado a Triball por otro que incluyera a todo el Barrio Universidad don-

***Uno de los carteles de la campaña***
***"Antitriball" coordinada por Todo por la Praxis, 2010. (Archivo de los artistas).***

---

contexto concreto en la configuración de su interpretación y de su sentido final. Cuando estas condiciones no se cumplen, las obras apenas pueden liberarse de las determinaciones discursivas del circuito artístico. Es por esto que frecuentemente, incluso en los espacios más alternativos, muchas de ellas no logran franquear el marco institucional. Transplantadas fuera del circuito artístico son tan herméticas como dentro de este, con lo cual su confrontación con el entorno social carece de todo sentido y su relación con el habitante urbano se establece en los términos de una indiferencia total. La negación del marco institucional interpretativo determina la necesidad de construir un entorno de meta-comunicación que califique la intervención o la acción, en vistas a evitar su completa asimilación en el contexto con la consiguiente pérdida de su eficacia conceptual, estética o reflexiva. Estos aspectos meta-comunicativos son difíciles de generar, lo que muchas veces pone en peligro el destino y los objetivos de estas intervenciones. […] Este conflicto suele proyectarse hacia una reflexión sobre los lábiles límites entre lo público y lo privado, uno de los ejes semánticos más comunes en este tipo de intervención. Sin embargo, las implicancias de estos actos exceden ampliamente ese aspecto evidente. Como teatro de fuerzas sociales, políticas, culturales y económicas, la ciudad constituye un campo de negociación de representaciones, roles e identidades en el que se ponen de manifiesto –por momentos, en formas muy crudas– las discrepancias e incomplementariedades de amplios sectores de la sociedad. En su entramado profundo, la ciudad alberga luchas de poder, sistemas de diferenciación y discriminación social, zonas de visibilidad y de exclusión espacial, conflictos entre el patrimonio público y la propiedad privada, dispositivos de coerción y aparatos de opresión, normas de convivencia comunitaria, sub-grupos que minan la identidad colectiva con sus identidades particulares. Aún cuando una obra se oriente solo a un sector de este complejo y problemático tejido, lo cierto es que la totalidad conforma el contexto semántico del que finalmente emanará su sentido".

de se destacaron los puntos vinculados con la actividad comercial del barrio y su diversidad, y un concurso de carteles a través de Internet. De esta manera al menos la comunidad artística quedaba informada y los nuevos carteles no se perdían totalmente entre el resto de carteles comerciales.

Peréa (2011) ejemplifica los diferentes modos de interrelación que se establecen entre espacio, tiempo y acción en el espacio público actual. Esta autora fija su punto de partida en *el concepto de lugar antropológico entendido como espacio de identidad, relacional e histórico, que puede establecerse a través de tres formas geométricas básicas que se traducen, a su vez, en las fórmulas espaciales de itinerarios, encrucijadas y centros. En un itinerario lo principal es la idea de recorrido como acción que se despliega en el tiempo y en el espacio, son trayectos que implican traslados, desplazamientos y tránsitos [...] En un itinerario las diversas fases de una performance: reunión- representación-dispersión, se verifican tanto bajo la forma de procesiones como de erupciones [...] Cuando una performance pública se realiza en un lugar fijo puede estructurarse como una encrucijada o como un centro. Si la forma del itinerario provoca cierto distanciamiento con el espectador al que obliga a tomar una decisión -seguir un trayecto o no seguirlo-, las encrucijadas y los centros permiten una relación más directa con los espectadores. Las encrucijadas nos hablan de hibridaciones, combinaciones y entrecruzamientos, puntos de contacto entre el artista, el entorno y la gente, que permiten que los artistas se ubiquen en los intersticios, en los pliegues entre el arte y la vida cotidiana; lugares propicios para el encuentro y la participación activa de los espectadores. Las encrucijadas son un espacio complejo, que requiere de un tipo de planteamiento abierto puesto que el artista se incorpora a la dinámica del lugar, irrumpe en este espacio modificando su forma cotidiana. Una performance utiliza el espacio público como centro, cuando en la obra el espacio propio de la performance y el espacio de la expectación aparecen claramente diferenciados [...] En el caso de las performances, estas fronteras serían los límites que el artista establece con relación a los espectadores. Se trata de la utilización de un espacio con límites que*

*permanecen establecidos como tales a lo largo de todo el desarrollo de la propuesta. Entre estas tres formas espaciales, existen todas las combinaciones posibles como recorridos que finalizan en un centro, la utilización en forma simultanea o sucesiva de varios centros e incluso la combinación entre un espacio real y un espacio virtual*[367].

La autora pone como ejemplo de centro la acción de la mexicana Begoña Blanco que se cosió la boca con hilo de cirujano en medio de la plaza en *Acción es León.* Como ejemplo de itinerario acude a la obra *Se hace camino al andar*, realizada en varias ocasiones por Esther Ferrer, en la que la artista marcha sobre una cinta adhesiva que va desenrollando a cada paso. La idea se despliega desde la construcción material del itinerario como huella, como memoria y fundamentalmente como presencia. Como ejemplo de encrucijada comenta la acción *Sokatira* (2009), realizada por Denys Blacker en *ChamaleX*, de la cual ya hemos comentado la versión realizada en *Acción!08Mad* en relación con el vestido. En esta acción la artista era arrastrada de un lado a otro por dos grupos de público voluntario.

***"Sokatira" de Denys Blacker, 2008. (Archivo propio).***

[367] PEREA, María Cecilia, (2011), *Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar*, (fecha de última consulta 2-7-2012), http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/viewFile/684/676.

Dice Perea que cuando un artista selecciona una encrucijada debe resolver un espacio complejo e inestable, puesto que la *performance* interfiere en el espacio cotidiano, modificándolo aunque solo sea por un breve lapso de tiempo: *...las encrucijadas requieren de la elaboración de una propuesta en la que la participación activa y voluntaria de los espectadores sea entendida como fundamental. Al igual que en los centros, es preciso que el performer logre sostener la atención del espectador, seducirlo para que permanezca a lo largo de toda la propuesta.*

Atendiendo al espacio donde se desarrolla la acción, independientemente de cómo se encuentre construido y de sus fórmulas espaciales, podemos hablar de acciones que se desarrollan en una sola localización o en varias. La mayoría de ellas se realizan en un solo lugar. El primer antecedente de localización simultánea de la acción en espacios diferentes puede ser la obra *Simultaneidad* de Marinetti, 1915, en la que dos espacios diferentes eran ocupados por intérpretes al mismo tiempo. Durante la mayor parte de la obra, las diversas acciones tenían lugar en mundos separados, totalmente ignorantes el uno del otro. Esto ya ocurría también relativamente en los *Conciertos de Black Mountain* de Cage y en en el *happening* inaugural de Allan Kaprow o en los conciertos fluxus.

Para realizar una acción en varias localizaciones es necesario recurrir a una ruptura de la unidad de la *performance* de manera que esta se desarrolle a través de varias acciones situadas en espacios diferentes, como en los casos señalados anteriormente; a medios tecnológicos que hagan presente virtualmente en una localización lo que está sucediendo en otra; a varios actores o ayudantes en los que delegar alguna de las localizaciones; o, a modificar el concepto de espacio. Esto último es lo que hace Nieves Correa con *Bolsa-de-Aire(s)*, en 2003. La obra es *una estructura abierta que se configura como una sucesión de pequeñas acciones encadenadas que pivotan sobre ciertas "bolsas-clave", no siempre las mismas, alrededor de las cuales se arraciman las demás. "Bolsa-de-Aire(s)" sucede a la vez en dos espacios diferentes. En un "espacio confinado, privado e íntimo y que es básicamente mío: el interior/exterior de una determinada cantidad de bolsas de papel; y*

*en un "espacio amplio y público, el espacio del espectador, y que puede ser una sala, un auditorio, un pasillo…"*[368]. Vemos, pues, que para Nieves Correa en esta obra el espacio común se desdobla en el espacio propio y el espacio de los otros.

A Narea (2004), las bolsas tapando la cabeza le despiertan *una asociación con la niñez, con la etapa del juego simbólico, cuando el niño aprende los conceptos de tiempo y espacio haciendo desaparecer y aparecer objetos. Algo de añoranza de una etapa infantil previa a estos descubrimientos hay en esa pretensión de Nieves Correa de que tapándose la cabeza se aísla en un mundo propio, privado e íntimo*[369]. Pero como los espectadores compartían con la artista un espacio público común, esa simultaneidad de espacios solo está en la mente del artista. Podríamos decir, por tanto, que para el receptor, realmente no se trata de una acción en dos espacios sino de una acción con dos aspectos, uno de acción de pensamiento y otro de acción de obra, al primero de los cuales solo tiene acceso por su reflejo en el segundo. Por otro lado, esta *performance* se desarrollaba en dos partes consecutivas. La primera en Montevideo donde tuvieron lugar pequeñas acciones consistentes en taparse la cabeza con la bolsa y repentinamente hacer un gesto rápido y dramático que mantenía durante unos segundos. Cada bolsa con su texto o imagen impreso más el gesto

***"Bolsa-de-Aire(s)" de Nieves Correa, 2003 (Archivo Aire).***

[368] CORREA, Nieves, (2004), *Performances de cámara*, Madrid, p. 30.

[369] NAREA, Ximena, (2004), *Bolsa-de-Aire(s), fragmentos de una historia personal*, en CORREA, Nieves, (2004), *Performances de cámara*, Madrid, pp. 10 y ss.

componían un capítulo. Se sucedieron varios capítulos poniéndose y quitándose varias bolsas. La segunda, en Buenos Aires, donde la artista se introducía dentro de una gran bolsa que contenía las bolsas más pequeñas y se arrastraba hasta salir de la sala.

### d.4.2. La demarcación del espacio.

Para Ferrando (2010), *mirar una performance es mirar un espacio, una superficie, un territorio. Mirar una performance es introducirse con los ojos, con los oídos, con todo el cuerpo, en el interior de ese espacio. Sentirlo como propio. Mirar una performance es recorrer una distancia; construir una trayectoria; percibir un desplazamiento en una determinada área, escogida y tratada por el performer, que determina nuestro modo de ver, de percibir o de observar el acontecimiento. Señalar un espacio no es solo marcar el lugar donde se va a desarrollar la acción. No se trata tan solo de decir dónde, sino sobre todo de decir qué. El espacio no es pues un elemento al servicio de la performance, es la propia performance*[370]. En *De mi proceso de creación de performances*, el mismo autor dice que el accionista escoge el espacio entre muy diversas opciones y debería ser como una prolongación del cuerpo que interviene. Para Ferrando, el espacio puede quedar definido por los movimientos del accionista, por la iluminación o por la colocación de los objetos. Se puede elegir un lugar fijo, concreto, donde se ha de desarrollar toda la acción o varios lugares distintos relacionados entre sí[371]. Añadiremos por nuestra parte que el espacio puede quedar demarcado además por la presencia de una atmósfera creada a partir de las características físicas y

---

[370] FERRANDO, Bartolomé (2010), *Sobre la performance*, en BARROSO, Rubén (ed.), *Una década de performance en Sevilla (2001-2010),* Sevilla, Contenedores, p. 14.

[371] FERRANDO, Bartolomé, (fecha de última consulta 19/03/12), *De mi proceso de creación de performance*s, http://www.ebent.org/textes/ferrando.htm: "Y este espacio ya determinado no sería solo un lugar en donde el performer se desplaza y ocupa sucesivamente, sino que debía ser sentido como materia, como cuerpo, equivalente al cuerpo del performer que allí interviene... Haré mención también de la posibilidad de intervención en un espacio situado en el interior de otro …".

sígnicas (denotativas y connotativas) de las propias cosas, a partir de olores, y sonoridades, o por de la creación *ex profeso* de un escenario.

Pere Noguera suele trabajar en espacios demarcados por la situación de los objetos: *Es a partir del objeto cotidiano y de consumo como Pere Noguera construye y articula muchas de sus instalaciones. En algunos casos estas constarán de objetos previamente recubiertos de barro, y por tanto transformado y ocultos entre los que el autor intervendrá desvelándolos y haciéndolos reaparecer rociándolos con agua; en otros ocupará y se apropiará de un espacio mediante el uso de objetos comunes desgastados, construyendo así una instalación con ellos e interviniendo en su interior*[372].

***"Autocultivo" de Pere Noguera, 2006.***
***(Archivo del artista).***

En su obra *En el interior* realizada en el IVAM de Valencia en 2002, Bartolomé Ferrando disponía la escena de manera que las cosas empleadas eran al mismo tiempo el escenario. Este estaba delimitado por un círculo de cristales en el suelo. Su interior estaba cubierto de una materia pulverulenta donde se marcaban

***"En el interior" de Bartolomé Ferrando, 2002.***
***(Archivo del artista).***

sus pisadas. En coherencia con este marco, la acción estaba diseñada para que el *performer* girara en círculo sobre los cristales rompiéndolos al pisar sobre

[372] FERRANDO, Bartolomé, (2009), op. cit., p. 27.

unas vísceras previamente extraídas de un globo terráqueo y arrojada sobre ellos. El empleo de la iluminación también era importante: un foco iba siguiendo sobre el suelo el desplazamiento orbital del *performer*.

En el caso de la obra *Introspección / Extrospección,* realizada en 2010 por Katarina Daucik en El Carromato, Madrid, la artista utilizaba una escalera de mano. Este objeto se convertía en el propio escenario de su acción. Siguiendo las palabras de J. Larrea mencionadas por la propia artista: *" ...si en alguna parte somos, el tiempo no tiene realidad sino como respiración del espacio. El antes y el después son simples perspectivas parciales"*, esta trabajó *sobre la relación entre el tiempo y el espacio que es proporcional a la relación entre el cuerpo y el objeto (a su configuración en el contexto de con-posición mutua). La idea está plasmada en dos sentidos: 1) las direcciones: la horizontal y la vertical en la posición del objeto, una escalera; y 2) el posicionameinto del cuerpo en la conexión con el objeto: arriba-abajo (en la posición vertical de la escalera) y encima-debajo (en la posición horizontal de la escalera). La acción concluye en la posición paralela entre el cuerpo y el objeto que postula la hipótesis: Si el tiempo y espacio están situados en unas paralelas, el punto de encuentro es el infinito*[373].

***"Introversión-Extroversión" de Katarina Daucik, 2010. (Archivo de la artista).***

[373] Comunicación de la artista (2-7-2012).

El espacio de la acción también puede ser definido por los movimientos del accionista. Así ocurre en los *Recorridos* de Esther Ferrer. Por ejemplo, en la obra R*ecorrer un cuadrado de todas las formas posibles* realizada en Düsseldorf en 1995, la artista situaba cuatro letras (A, B, C, D) e intentaba agotar todas las posibilidades de recorridos en línea recta entre ellas. En otras acciones como en *Se hace camino al andar*, realizada en el IVAM en 2003, recorre un espacio "siguiendo" una cinta aislante blanca que va desenrollando a base de pisar sobre ella según camina. De esta manera fabrica el espacio de la *performance* simuláneamente a la ejecución de esta.

Otro ejemplo de espacio definido por el movimiento nos lo proporciona la acción *Carrera* de Nacho Criado (2006), de la que tenemos registro fotográfico. El artista corre en un espacio en ruinas entre pilares generando un recorrido aleatorio. Las imágenes muestran superposiciones del artista en diferentes momentos resultando en una metáfora de la fugacidad de la vida.

***"Carrera" de Nacho Criado, 2006. (Archivo del artista).***

En *Correr* (2000), realizada por Rubén Ramos Balsa en el CEGAC, el artista, portando unos cascos que le permitían oir en directo le sonido de la sala de arte, corrió por todo Santiago hasta que, llegada la hora de su acción, entró en la sala para recoger una bolsa con su ropa y marcharse. El movimiento puede ser realizado a intervalos cuya medida puede ser el propio cuerpo humano. Así ocurría en la obra *s/t* (2002), que Ramos Balsa realizadó también en el

CEGAC. Tomando la distancia desde sus pies a su boca, pretendía crear una estructura temporal de intervalos regulares divididos por vasos de cristal: *Con estos vasos formaba una línea de acción por la cual me movía transportando agua en mi boca y depositándola de vaso en vaso. Durante este proceso, el liquido transportado se iba transformando en mi propia saliva*[374].

***"S/T" de Rubén Ramos Balsa, 2002. (Archivo del artista).***

En la obra *El abrazo* (2010), realizada por Nieves Correa en el Centro Sierra, también el cuerpo humano sirve de unidad de medida. La artista midió un edificio a base de abrazos mientras contaba hasta 56, el número de ellos que fueron necesarios para recorre el interior y el exterior del edificio.

***"El abrazo" de Nieves Correa, 2010. (Archivo Centro Sierra)***

La obra *El roce hace el cariño*[375] de Fernando Baena, realizada en Matadero Madrid dentro del marco de *Acción!09Mad*, puede ejemplificar la definición

---

374 http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/performance/mar, (fecha de última consulta 21-8-2012).

375 http://www.fernandobaena.com/performances/roce.html, (fecha de última consulta 15-4-2012).

del espacio por el movimiento del *performer*, la situación de los objetos y la relación de ambos con el público. La acción comenzaba con el lanzamiento de una gran cantidad de palos que eran alternativamente dirigidos a las cuatro direcciones horizontales delimitando así el espacio de la acción y colocando automáticamente al público en su lugar ante el temor de ser golpeados. Posteriormente, el *performer* con una venda en los ojos y armado con uno de los palos se dedicó a repartir golpes: el público se alejaba y se acercaba siguiendo el juego. Finalmente, abandonado el palo y aún con los ojos tapados, como en un juego de la gallina ciega, buscaba a los espectadores para anunciarles al oído que la acción había terminado.

***"El roce hace el cariño" de Fernando Baena, 2009, (Archivo del artista).***

Gisseppe Domínguez dice de su acción Des-plaza-miento (2011) realizada en De fijo a móvil: *Llevaré a cabo el desplazamiento de un punto A a un punto B de diversas materias (en distintos estados de la misma, ya sean sólidas, líquidas o gaseosas) que conforman el espacio, que no es independiente de la materia. El tiempo que se tarda en realizar el mencionado desplazamiento es inversamente proporcional a la velocidad que invierto en realizarlo*[376].

[376] http://www.giusseppe.net/frames.html, (fecha de última consulta 10/12/12).

También en la acción *Intervalos variables,* realizada por Ana Gesto en Matadero Madrid para *Acción!Mad11*, la posición de los objetos y el movimiento de la artista creaban un espacio. Se trataba de reflexionar *sobre transiciones, distancias y tiempos entre lugares. Con el título musical matemático y ollas usadas de esmalte funcionando como cajas de resonancia, se exploran variantes, de la misma acción a un mismo material. Búsqueda de orden y armonía, en el mismo proceso de la acción, para intentar convertir un objeto cotidiano en instrumento musical [...]*[377]. Las ollas a las que se refiere, muy pesadas por estar cargadas de piedras, fueron arrastradas mediante cuerdas desde su ubicación central donde formaban un círculo con intervalos, hasta el otro extremo de la sala en un movimiento rectilíneo.

***"Intervalos variables" de Ana Gesto, 2011. (Archivo propio).***

Otra manera de demarcar el espacio de la acción es la creación de un escenario, como en la obra *Hucha* de Ignacio Nacho presentada en *eBent05*. El escenario puede ser una escultura, en este caso una caja metálica de apenas un metro cúbico que oculta una habitación donde el artista se exhibe al espectador.

---

[377] GESTO, Ana, (2011), (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.accionmad.org/2011/accion/accion.htm.

En 1999 se realizaron una serie de acciones en el proyecto *Window 99*, en el estudio de Rafael Suárez. La premisa que se daba a los artistas era que la obra debía ser realizada para ser observada por los espectadores desde lejos, desde el exterior del edificio, de manera que la ventana en un segundo piso se convirtiera en un especie de escaparate-escenario de la acción. También tenía como escenario una ventana (del estudio de Jordi Benito) la obra *Teatri* de Àngels Ribè realizada en 1993. Pero pueden bastar unas líneas discontinuas para construir un escenario en una porción de calle como hizo Joaquín Ivars en su obra *Mi silencio y mi espacio son tuyos. Cógelos,* realizada por primera vez en 1994 en Broadway (Nueva York) y repetida hasta en cuatro ocasiones en diferentes espacios.[378]

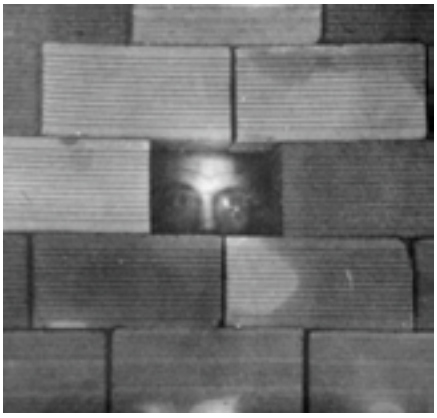
***"Hucha" de Ignacio Nacho, 2005. (Archivo de eBent).***

***"Mi espacio y mi tiempo", de Joaquín Ivars, 1995 (Archivo del artista).***

[378] http://www.interaccioneselectorales.org/?p=311, (fecha de última consulta 19/03/12): "elijo un lugar y en el suelo, mediante segmentos de cinta adhesiva negra, realizo una acotación de un rectángulo. Una vez acotado el espacio con un segmento del mismo tipo cubro mi boca. Sin salir de este espacio abro la carpeta y la sujeto a una boca de agua de las instalaciones municipales. En esta carpeta, una vez abierta, se puede leer: *MY SILENCE AND MY SPACE ARE YOURS. TAKE IT!*. Después saco del bolsillo de mi gabardina un paquete de octavillas y comienzo a repartirlas entre los viandantes. Estas octavillas están en blanco por ambas caras a excepción de un perfil de segmentos negros que la enmarcan de modo semejante al rectángulo del suelo. Hay gentes que me interrogan acerca de la acción y yo no puedo o no quiero contestarles. Otros me evitan. Otros se marchan mascullando frases ininteligibles. Otros ríen y vienen desde lejos para obtener un papel. Alguno se para y me hace algunas fotografías. Comienza a llover, termina la acción".

También para su acción *El nido* (1993), Pepe Espaliú construyo su propio escenario contextualizando la acción en un parque. Vivió durante ocho días sobre una plataforma octogonal instalada sobre la copa de un árbol. El artista se desprendió de las ocho prendas de ropa que llevaba puestas, una prenda cada día, hasta que se quedó desnudo. Finalmente, sobre la tarima, con su ropa, construyó un nido y el último día estampó unas cuantas veces, sobre un rollo de papel, la frase *"AIDS is around"*. Como señaló Espaliú, citado por Juan Vicente Aliaga, la obra está concebida *a modo de espacio pictórico, es decir, como una pintura de paisaje cuyos componentes no eran únicamente formas y colores, dispuestos al azar, sino, la puesta en práctica de una performance en torno al movimiento y la circularidad*[379].

***"El nido" de Pepe Espaliú, 1993. (Archivo del artista).***



Existen otras obras en las que el escenario es tema y contexto. Así ocurre en *Desplaçaments d'Impermanencia* (1995) de Tere Recarens, realizada en el Centre d'Art Contemporani de

***"Mater et marketing" de Manuel Macías, 1992. (archivo FIARP).***

[379] ALIAGA, Vicente, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

Barcelona. La artista dispuso papeles de periódico sobre el suelo que se mantenía siempre con aspecto de recién fregado de manera que el público podía circular en una sola dirección hasta llegar a la fotografía del fondo donde la artista aparecía fregando; o en *Mater and Marketing*1992), realizada por Manuel Macía en el primer *FIARP*. El autor se encontraba encerrado en un cubo de (ladrillos de manera el público solo podía verlo por un pequeño hueco entre ellos; o la de Julio Jara, realizada en *BIDA 2001,* en la que se encerraba en otro cubo que el mismo iba construyendo con ladrillos mientras cantaba flamenco.

*Semiotica del WC* (2004), de Andrés Senra y Félix Fernández, transcurre en un cuarto de baño, un reducido espa-cio represivo o liberador que el artista hace suyo como espacio de resistencia y escenario de acciones tanto cotidianas e íntimas como extrañas[380].

---

[380] Comunicación de Andrés Senra (7-3-2012): "Algunas de mis acciones se plantean como piezas site specific por diversas razones: En algunos casos el lugar donde va a tener lugar la acción condiciona lo que posteriormente realizaré, atendiendo a aspectos como la memoria histórica del sitio o a sus usos anteriores y/o actuales. Me interesan los lugares como nodos de confluencia en las relaciones de poder públicas o privadas, qué ocurre o ha ocurrido ahí, que nos muestran y que nos ocultan, para así desvelar mecanismos de poder que podrían pasar desapercibidos. En otros casos el lugar se convierte en un espacio de contraste al proponer una acción que pervierte su uso habitual. Desarrollando más específicamente semióticas del WC: La acción transcurre en el interior, una cámara con un objetivo de ojo de pez recoge en circuito cerrado lo que ocurre en el interior viéndose en un monitor o pantalla situado en el exterior, de forma que el público pueda ver lo que ocurra. La acción se estructura en una serie de actos-gesto escondite, ansia, limpio, deseo, máscara y público. En la línea de desenmascarar los mecanismos ocultos socioculturales que condenan el deseo homosexual en los espacios públicos y de presentar el proceso de privatización de los espacios de relación y por ende de los cuerpos, que se supone consecuencia del proceso de integración (pay as you go), el artista propone una situación catártica, haciendo suyo ese espacio de resistencia, en la que dos performers encerrados en un cuarto de baño desarrollan un ritual de situaciones relacionales cotidianas que son simbólicamente presentadas-vivenciadas: se alimentan de residuos, se desvisten, se mimetizan con el entorno, se purifican exploran sus cuerpos y orificios, luchan, se hacen estigmas, todo en el reducido espacio represivo o liberador del WC. Un WC público es a la vez un living-room doméstico. Con una narrativa propia del thriller, aquello que no puede nombrar y que es terrible se desarrolla en el interior, lo que ve en la pantalla del televisor o proyección adyacente al baño parece bastante 'normal' (id est dentro de la norma), nada que no se haría en una casa particular, sin embargo la plástica busca intencionadamente una estética de 'perversión' a momentos distorsionada por el uso

***"Semióticas del WC" de Andrés Senra, 2004. (Archivo de los artistas).***

En el entorno de las artes escénicas, las danzas de Mónica Valenciano, *Miniaturas* (1994) fueron realizadas en un lugar insólito, los chiqueros de la plaza de las Ventas de Madrid.

En la obra *Trile* (1997), realizada por Fernando Baena, la acción consistía en construir un escenario de manera que este coincidía con la obra, se intervino todo el espacio de la galería de la A.C. Cruce de Madrid de manera que todos los objetos muebles fueron reunidos en una de las salas, exhibiéndose también como obra los espacios de gestión y almacén que se habían dejando vacíos y visitables, y continuándose la labor diaria propia de una galería. Como en el juego del trile la funcionalidad habitual de los tres espacios había sido intercambiada pero la localización de la acción es única, en este caso toda la galería.

---

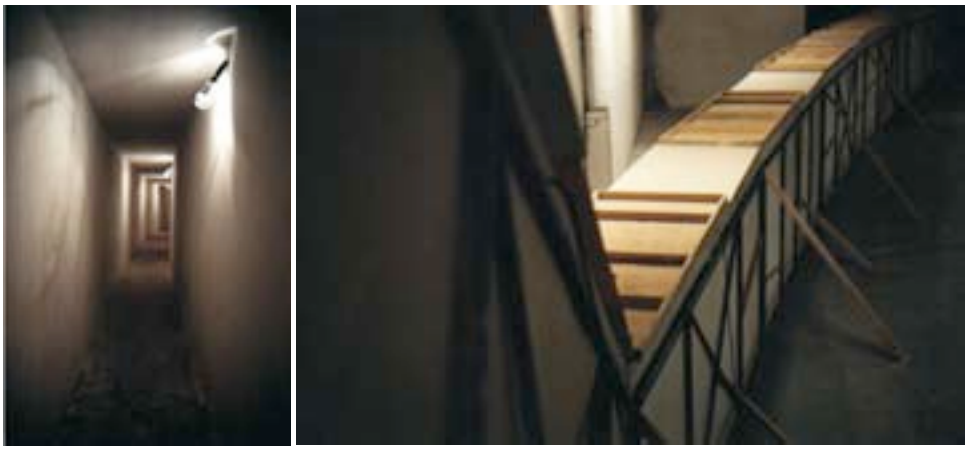
de máscaras y vestuario icónico de lo hipermasculino, que el público-voyeur puede o no reconocer. Los distintos signos y elementos de un baño serán utilizados para representar de forma falaz otros significados, así como los distintos utensilios domésticos presentarán otros. La pieza continúa con el progresivo trabajo de transgresión de esta frontera difícil de atravesar, que separa lo público de lo privado".

En esta obra, como en otras del mismo autor, el escenario construido *ex profeso* convierte en actor al público asistente. Así en *Escenario*, obra realizada en A. C. Cruce en 1998, el espacio habitable parecía haber sido conseguido a partir de la eliminación de 12 tabiques paralelos entre sí; en *Estoy aquí*, realizada en el mismo lugar en 1997, el público era obligado a entrar por un agujero practicado en el muro que tapiaba la entrada de la galería para encontrar después que los diferentes espacios habían sido modificados de manera que uno de ellos estaba prácticamente ocupado por un bloque sólido, que a otro se le había bajado el techo de manera que solo se podía estar de pie en el centro de la sala gracias a otro agujero practicado en el falso techo (desde el que se podía apreciar los entre-sijos de la construcción), o que en otro se habían silueteado con varilla de hierro todas las líneas de cruce de planos de sus paramentos produciendo con ello una maqueta del espacio a escala 1:1[381]; en *No-separados y no-unidos*, realizada en el Palacio de la Diputación de Córdoba en 1995, donde un pasillo de 120 metros recibía al espectador a la entrada de la

***"Trile" de Fernando Baena, 1997 (Archivo del artista)***

[381] Esta idea fue retomada por el autor en 1998 en la obra *Línea de azufre* aplicando esta vez las líneas de esta sustancia al interior de la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Madrid y, en 1999, al exterior de la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Málaga. Otros autores, como Marlon de Azambuja en su exposición *Intención de panorama*, 2007, también han empleado la forma de estas líneas que rebordean espacios interiores y exteriores pero no sabemos si con el mismo fin.

exposición. Las paredes de mallazo permitían la visión pero separaban físicamente al público de la exposición de los visitantes ocasionales y políticos habituales de la sede institucional (los funcionarios bautizaron la obra como "la jaula de los leones"). Como el pasillo no tenía salida los espectadores debían volver sobre sus pasos; en *Pasillo,* realizada en El Ojo Atómico en 1994, en la que otro pasillo de 30 metros, esta vez opaco, conducía a los espectadores desde la puerta de entrada hasta el bar situado en la segunda planta desde donde podían observar el exterior de la obra.

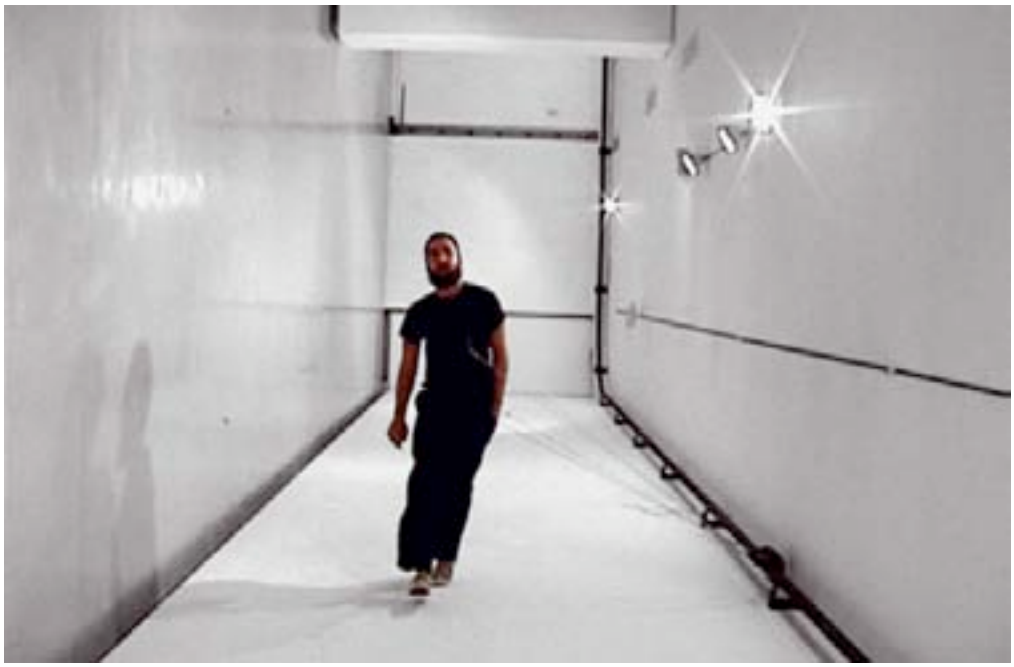


***"Pasillo" de Fernando Baena, 1994. (Archivo del artista).***

La "instalación escénica" *Vosaltres*, de 2009, es descrita así por su autor Roger Bernat: *Entras a un pasillo. Hay absoluta oscuridad. Vas a tientas hasta la salida que hay a unos metros. Al salir encuentras un televisor en el que aparece tu imagen cruzando el pasillo.* También como escenario para la acción de los espectadores funcionaba la instalación de *La trampa,* realizada por Santiago Sierra en 2007 en Santiago de Chile para ser contemplada en exclusiva por 13 personalidades. La construcción era también un largo pasillo en un punto del cual el personaje se veía en medio de un teatro lleno de trabajadores peruanos que le miraban con severidad. Al volver sobre sus pasos el pasillo había cambiado y le conducía hasta la calle. Las personalidades, supuestos espectadores de élite, quedaron malévolamente "chafados" y convertidos en atracción de feria.

Menos ideológico y más fenomenológico era el funcionamiento del escenario

*ANTI-after T. B.* dispuesto por Sergio Prego en la sala Rekalde de Bilbao en2004. Los paseos de un grupo de personas por las paredes de la sala, gracias a un mecanismo que permitía tal desplazamiento, se registraron en vídeo. La *performance* se exhibía a través de monitores y, como vestigio, mediante las huellas dejadas durante el paseo. Visto a través de la pantalla, el espacio de la sala se volvía inestable y de referencias cambiantes.



***"ANTI-after T. B" de Sergio Prego, 2004. (Archivo del artista).***

## d.5. El tiempo

El tiempo es la magnitud física con la que medimos la duración o separación de acontecimientos, sujetos a cambio, de los sistemas sujetos a observación. Ha sido frecuentemente concebido como un flujo sucesivo de microsucesos que en secuencias, estableciendo un pasado, un futuro y un presente (conjunto de eventos simultáneos a uno dado, ni pasados ni futuros). En la mecánica relativista, en la que no existe una noción de simultaneidad independiente del observador, el concepto de tiempo es más complejo: los hechos simultáneos, el presente, son relativos.

También es relativa nuestra percepción del tiempo. Para Glusberg (1986), el *performer* mide su tiempo propio a través del cuerpo y llega al otro mediante ese tiempo de conciencia[382]. Y Lebel (1966), hablando en el contexto de una apología del LSD como instrumento del *happening* habla del tiempo de este como un tiempo sagrado, mítico en el curso del cual nuestra percepción, nuestro comportamiento, nuestra identidad misma es modificada y el muro artificial entre el consciente y el subconsciente puede disolverse[383].

Para Ferrando (2010), *en la mayoría de los casos, una acción no tiene una secuencia lógica de acontecimientos. No dispone de un hilo narrativo. Se sitúa al márgen del discurso y se muestra al mismo tiempo repleta de interrupciones, de cortes, de fisuras. Contiene un esqueleto discontinuo, que se advierte y enclava en diversas zonas del espacio escogido. Y así el tiempo se interrumpe, cabalga sobre otro o, de pronto casi se detiene. Allan Kaprow decía que las diferentes acciones en un happening tenían que suceder en concordancia con su propio ritmo natural, sin acelerarlas ni retardarlas, tal y como se desarrollarían en cualquier otro espacio. Pero en la performance, ese tiempo es real, se combina y relaciona en ocasiones con un tiempo virtual, creando contrastes, concomitacias o desarreglos múltiples entre ambos*[384]. En su artículo *De mi proceso de creación de performances*, el autor dice que el espacio está controlado por el tiempo. *En este orden de cosas, tal vez se hace más perceptible el factor tiempo cuando este se muestra y advierte de forma discontinua, fragmentaria, interrumpida; cuando se evita*

---

[382] GLUSBERG, Jorge, (1986), op. cit.: "…porque no hay otro arte que elabore con el propio cuerpo y con el tiempo de ese cuerpo. El performer es su propio programa, su propio cronómetro y su propio pulsador de acción. El tiempo del cuerpo es, en consecuencia, una suma de tiempos y de movimientos. El performer mide su tiempo propio, su tiempo de conciencia a través del sensible cuerpo humano: y, mediante ese tiempo de conciencia, puede llegar al otro. La recuperación de una historia al margen de otro (otro = espectador) es la recuperación de una forma de soledad, al margen de otro, decimos, porque el performer se ubica mas allá de la suma y de la representación que anima. Ese otro original a quien evoca la performance, un otro que no calificamos de inconsciente, en aquel que habita la escena de la representación junto con el performer".

[383] LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 47.

[384] FERRANDO, Bartolomé, (2010), op. cit., p. 15.

*la exposición de lo narrativo; cuando no se relata ni se describe nada. En realidad yo entiendo el arte de la performance ajeno al ejercicio de lo narrativo. No hay nada que contar ni decir al otro. Se trata, a mi parecer de articular fragmentos, insinuaciones, apuntes, notas, que vistas en su conjunto carecen de sentido, pero que, en palabras de Josette Féral generan sentido. Y repito, tal vez sea esa fractura del discurso lo que nos permita captar con mayor inmediatez, el factor tiempo. Yo intento además, al crear una performance, que la dimensión temporal esté provista de su duración real [...] Pero a veces la estructura de la acción podría ser abierta y el factor de tiempo podría mostrarse indeterminado. Podría tratarse de una performance que no tiene un comienzo o un fin determinado y dispone por tanto de una duración imprevisible*[385]. Y desgrana una serie de posibilidades de trabajos con el tiempo real, virtual y mental. Así, atendiendo al tiempo real una *performance* podría ser brevísima o tener una gran duración. Podría durar tan solo un instante o prolongarse mucho en el tiempo. Y esa duración podrá desarrollarse de forma lineal o circular, repetitiva o repetitiva con evolución. Atendiendo al tiempo virtual existe la posibilidad de utilizar las imágenes pregrabadas de algún acontecimiento como parte constituyente de la propia acción. Este tiempo virtual es articulable y relacionable con el tiempo real de desarrollo de la acción misma. Finalmente menciona algunos otros modos de utilización del factor temporal como el anuncio de la realización de una acción en el que se dice se llevará a cabo tal o cual *performance* a cierta hora en un lugar determinado, o los relativos a la interrupción de una acción durante el desarrollo de la misma, en la que el tiempo transcurre sin intervención alguna del *performer*.

Olivares (2011), sobre la importancia del tiempo en la obra de Esther Ferrer, dice: *...el tiempo sucede infinitamente, repitiéndose con su presencia de forma infinita, sucediendo y definiendo un lugar, la memoria, la historia, el olvido, el conocimiento, la vida. La memoria y el olvido construyen la historia, el lugar y la repetición definen una presencia, un cuerpo que cambia*

---

[385] FERRANDO, Bartolomé, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

*con el tiempo, una presencia que es nuestra vida, una vida que es una continua y mecánica repetición. Tiempo, repetición, infinito y presencia son cuatro, o tal vez solo uno, elementos que delimitan, cercan, acotan o definen el trabajo de Esther Ferrer […]*[386]. Para la mayoría de sus practicantes, el tiempo del arte de acción es un tiempo real. Así, Esther Ferrer incorpora en sus performances *el concepto cagiano de que música no es compás, ni ritmo, ni sonido, sino simple "duración", esto es, algo que ocurre en el tiempo*[387]. *Este es uno de los contenidos esenciales de su performance que puede también definirse como una música de gestos. El tiempo pasa y ella lo cuenta, uno, dos, tres, quince, cuarenta, sesenta segundos; otras veces incorpora a la acción un reloj, vuelto de cara al espectador, para mostrar el paso del tiempo, un tiempo real, no ficticio*[388].

Dan Grahan, en su obra *Presente, pasado contínuo*, de 1974, empleó el vídeo con este propósito: *Se utilizaron técnicas de vídeo y espejos para crear una sensación de pasado, presente y futuro. […] "Tiempo presente" era la acción inmediata del espectador, que luego era captada por el espejo y el vídeo por alternación. Los espectadores, por consiguiente, verían delante de ellos lo que habían recientemente interpretado, pero también sabían que todas las acciones posteriores aparecerían en el vídeo como "tiempo futuro"*[389]. Pero ya en las primeras *performances* posteriores a la Segunda Guerra Mundial algunos artistas trabajaban con un tiempo virtual. En la obra *Plano color ciruela* que Robert Whitman realizó en 1962, *se veían dos mujeres caminando de un lado a otro de la pantalla, mientras que las mismas muchachas caminaban simultáneamente de un lado al otro del escenario. Es decir, el tiempo y el espacio y, por supuesto nuestra percepción de los mismos, eran el tema esencial de una obra que superponía una película*

---

[386] OLIVARES, Rosa, (2011), *La artista como obra de arte*, en *En cuatro movimientos*, Vitoria, ARTIUM y AC/E, p. 19.

[387] BARBER, Llorens, (1996), *Acercamientos al fenómeno ZAJ desde el mundo musical,* en el catálogo *ZAJ*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

[388] AIZPURU, Margarita de, (1998), op. cit., p 15.

[389] GOLDSBERG, Roselee, (1979), op. cit., p.162.

*hecha en el pasado con las distorsiones y la repetición de la acción pasada de nuevo en el tiempo presente y en un escenario*[390].

***"Doble y todo" de Analía Beltrán, 2008. (Archivo propio).***

En la obra *Doble y todo* (2008) de Analía Beltrán realizada en Off Limits para *Acción!08Mad* el tratamiento del tiempo era parecido al de Whitman. La artista utilizó, simultáneamente a la acción presencial, la exhibición de un vídeo pregrabado en el mismo espacio. El vídeo está justificado como doble de la acción de la artista de manera que el desfase temporal calculado de los sucesos en pantalla y en vivo pone de manifiesto no una inversión de roles masculino/femenino sino una alternancia. En la *performance* esta alternancia desemboca en un final feliz. La artista comenta que: *El arte de acción me ha permitido una instantaneidad en contacto con el público que no puede encontrarse en otras manifestaciones artísticas. Ello, unido al carácter denotativo y al mismo tiempo metafórico que supone, me permite tratar de una forma singular los temas que me interesan actualmente: Lo que hay de masculino y femenino en cada uno de nosotros y cómo lo asumimos, nuestra posición en la sociedad en función de nuestro género. [...] Mi trabajo con*

[390] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 28.

*vídeo junto con la acción me ha llevado a jugar con dos factores: El tiempo real de la performance y el tiempo congelado en la grabación. Realidad y fantasía, presente y pasado quedan unidos de esta manera*[391].

### c.5.1. La acotación del tiempo

Para Ferrando (2007a), en la performance *la dimensión temporal no es previsible. La acción podrá durar tan solo un instante o alargar su transcurso más allá de lo esperado*[392]. Las acciones planteadas con la intención de desarrollarse en un tiempo indefinido suponen la persecución de objetivos opuestos a la ficción y un intento de extremo de veracidad al identificar el tiempo de la acción artística con el tiempo real. Por el contrario, *la ficción es un modo determinado de representación y, como le ocurre a esta, debe contenerse en una estricta finitud: debe tener un principio y un fin, entre los cuales se desarrolla la acción dramática*[393]. Esta duración está pactada y gracias a ella el espectador puede sentir lo que pasa en la ficción pero sin sufrir las consecuencias y salir de ella interrumpiéndola. No acotar temporalmente una acción artística supone, en su extremo, disolverla en la corriente de la vida de manera que esta es vivida fantasmalmente como en un juego hiperrealista[394] o bien un compromiso ético del artista que busca su misión en la vida a través del arte. En todo caso, un reduccionismo difícil de mantener y que suele terminar en el olvido. Como nos dice Pérez (2009)

---

[391] BELTRÁN I JANÉS, Analía, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.accionmad.org/2008/jovenes/analia.htm.

[392] FERRANDO, Bartolomé, (2007a), *La performance como lenguaje*, (fecha de última consulta 19/3/12), http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html.

[393] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 154.

[394] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 156: "Cuando siempre se está en la ficción, esta ya no lo es, porque se ha convertido en lo real o, más exactamente en lo hiperreal, de donde no es posible salir porque en su estado de estatización y espectacularidad deja de haber 'afuera' utópico y heterogéneo al que desplazarse para buscar y traer el sentido. Lo hiperreal contemporáneo es la 'evasión' -la que siempre ha buscado el espectador en el viaje de la ficción- realizada como conclusión de sí misma. La ficción culmina su trayecto moderno cuando se 'realiza' y deja de ser representación ficcional para ser representación clausurada".

comentadndo la obra de Esther Ferrer: *...lo que también caracteriza muchos de los trabajos de Esther Ferrer es su acaso no premeditada -pero no por ello menos improbable- posibilidad de finalización. Por este motivo, piezas y acciones quedan aplazadas de una manera permanente o, en el mejor de los casos, resueltamente olvidadas. Al respecto, por ejemplo, cabe recordar no solo algunas de las múltiples obras vinculadas a la inabarcable serie de los "Números primos' o a performances como "Cara y cruz" ... sino también propuestas como la recogida en la "Silla Zaj" (en la que se invita al espectador/a a sentarse en una silla hasta que la muerte les separe)*[395].

En una situación de no acotación temporal, junto a las acciones de duración indefinida pero en el otro extremo, se encontrarían las que llamaremos acciones espontáneas, aquellas que por su improvisación e instantaneidad no permiten una planificación temporal previa. La espontaneidad se define como el conjunto de acciones irrazonadas presente en el comportamiento humano. En una definición más excluyente, la espontaneidad es una característica de acciones que no requieren de motivos razonables. Sin embargo, cuando hablamos de la espontaneidad en las acciones artísticas no hablamos en el sentido de la excluyente definición anterior. En nuestro caso, nos referimos a las acciones fruto de la improvisación artística, que no se da sin razonamiento o, al menos, sin una interiorización teórica previa desde la cual el *performer* actúa. Así pues el concepto de espontaneidad ha de ser tomado de una manera relativista y tener en cuenta que son muchas las ocasiones en que un guión previo es adaptado sobre la marcha a las circunstancias y actitud de la audiencia. Un ejemplo de acciones espontáneas nos la aporta Ferrando (2004): *Hac Mor y Xargay pusieron además en movimiento su De Viva Veu, Revista Parlada, constituido por la realización de una serie de acciones desarrolladas por un grupo de personas que no había sido seleccionado previamente, dando pie y provocando de este modo la creación de unas acciones espontáneas, sin orden preciso, en donde se valoraba precisamente esa imprecisión, el desorden, el desconcierto producido. Sus performances*

[395] PÉREZ, David, (2009), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

*más recientes, en simpatía con lo que comentamos, son un tejido de lenguajes abierto, imprevisible y no premeditado o, al menos, no apunta a serlo, tal como se manifiesta en su Opera-happening o en su Mètrica realizadas en Mallorca y Barcelona respectivamente*[396].

Otros ejemplos de acciones espontáneas pueden ser la vídeo-danza *Ticket* realizada en 2003 por Rafael Sánchez Mateos en la Estación de Atocha de Madrid (y grabada en vídeo por Susana Velasco) como reacción inmediata y sentimental a la conmoción tras los atentados terroristas, o la *Acción para avión* (1997), que Joan Casellas realizó por sorpresa a su compañero de asiento en un avión entre Barcelona y Madrid: la acción trata de relacionar el envoltorio de una magdalena con el fuselaje del avión, ejemplificando el interés de Casellas por aprovechar cualquier espacio y desarrollar la idea de la inframaterialidad, el uso ecológico y discreto de los materiales más que su negación.

***"Acción para avión" de Joan Casellas, 1997. (Archivo del artista).***

Entre las acciones acotadas temporalmente, las podemos encontrar de muy diferente duración. Las muy cortas tienen un antecedente claro en el Teatro Sintético (en el sentido de muy breve) que los futuristas llevaron a cabo en 1915 y que, como nos transmite Goldberg (1979), *condensa en unos pocos minutos, en unas pocas palabras y en unos pocos gestos, innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos*, porque, como explicaban en su manifiesto, una obra era valiosa solo *en la medida en*

[396] FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit., pp. 240 y 241.

*que era improvisada (horas, minutos, segundos), no extensamente preparada (meses, años, siglos)*[397].

Para Marina Abramovic, por el contrario una obra debe ser de larga duración: *Todas las obras de las que soy responsable como comisaria son piezas de larga duración, que se prolongan en el tiempo. Descubrí que el trabajo de larga duración es la clave para una transformación auténtica y verdadera, no solo del artista sino también del público*[398].

Vallaure (1996) encuentra dos modelos opuestos en cuanto a la duración de las acciones que se presentaban en *Sin número,* la excepcional muestra de arte de acción de la que fue comisario junto a Marta Pol: *a) trabajos de escenario o sala duración mínima que nacen y mueren por y para el público presente dejándole en un estado de ansiedad no consumada y enfado por la sensación de estafa, aunque los más rigurosos despliegan la noción implícita de anti-espectáculo; b) trabajos de muy larga duración realizados de espaldas al público institucional o privado que aprovechan, a veces, los eventos públicos como una parte del proceso global para sacar a la luz una determinada investigación o conclusiones parciales. Acceder al resto supone un esfuerzo adicional que el espectador no suele estar dispuesto a hacer*[399].

En 1995 se realizaron en el segundo sótano del Círculo de Bellas Artes de Madrid una serie de acciones según un proyecto propuesto por Jaime Vallaure y Joaquín Villa que llevaba el título de *Calefacción y agua caliente en cada piso*, en el que participaron, además, Elena Carreño, Alejandro Martínez y Fernando Baena. Existían tres premisas: había que trabajar durante 9 horas aproximadamente, se realizaría ante una cámara fija vigilados en todo momento por un guardia de seguridad y la acción solo podía ser vista por el público a través de un monitor situado en el *hall* de entrada al edificio. La acción de Joaquín Villa, por ejemplo, consistió en calentar repetidamente

---

[397] GOLDSBERG, Roselee, (1979), op. cit., pp. 26 y 27.

[398] Exit-Express, (2009), n.º 47, p. 11.

[399] VALLAURE, Jaime, (1996), op. cit., pp. 41 y 42.

durante toda la *performance* pequeñas cantidades de agua hasta su evaporación.

Rubén Santiago realizó la acción *En cadena* en 2009. El artista transportó el fuego olímpico en coche desde el Templo de Hera en Olimpia hasta Madrid mediante el consumo empalmado de alrededor de 750 cigarrillos. El fuego había sido encendido mediante un sistema de espejos con el que replicaba la ceremonia que, desde 1936 marca el inicio de los Juegos Olímpicos y fue traspasado a un pebetero que era el elemento principal de la presentación de su proyecto en la sala Off Limits.

La obra de Ana Matey *De 9 a 9* (2011) guarda muchas similitudes con la anteriormente comentada: la artista llevó desde Madrid a Vigo un bloque de hielo de 5 litros y continuó la acción hasta que todo el hielo quedó convertido en agua. Luego pidió al público que tirara el agua al Atlántico[400]. En otra obra de esta artista, *Contando moléculas* (2010), construyó durante 6 horas un muro de azucarillos en referencia a *todo lo invisible que está detrás de las barreras que tenemos como humanos*. El tiempo en esta *performance* es un tiempo de experiencia, no un tiempo de representación: *El tiempo es una cosa abstracta que no existe. Nosotros le damos la existencia. […] Como estoy*

***"Contando moléculas" de Ana Matey, 2010. (Archivo de la artista).***

[400] MATEY, Ana, (fecha de última consulta 4-4-2012), http://www.anamatey.com.

*hablando de tiempo, y experimentando otro tiempo, no puedo hacer la performance en unos minutos porque mi investigación está en esto. Cada vez, incluso, el tiempo de mis performances es más y más dilatado. […] Lo que estoy investigando, y lo que me interesa para mi, para mi vida, es este vacío, qué ocurre en este vacío, en este silencio, en esta carencia de estímulos*[401].

La acotación de la duración es un asunto de reflexión importante en el diseño de una acción. Deberían responderse preguntas como: ¿debe estar acotada o no?, ¿cuándo comienza la acción y cuándo termina? ¿cuánto debe durar? ¿qué justificación tiene acotar esta acción determinada?, etc. La obra de Cage *4 minutos 33 segundos* está en el origen de obras como *364 segundos,* que Pere Noguera realizó en el encuentro que bajo el título de *La acción* tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía en 1994; o en *35 minutos,* un trabajo de Los Torreznos realizado por primera vez en la galería Vacío 9 de Madrid en 2002: los artistas contaban ante el público hasta 2100, el número de segundos que hay en esos 35 minutos del título.

Otro ejemplo de acciones de tiempo expresamente acotado son las acciones musicales tituladas *De sol a sol* realizadas por Llorens Barber desde 2002 en diferentes espacios paisajísticos pero casi siempre en la finca El Arreciado, Toledo. En una acción *De sol a sol* el artista hace música de manera ininterrumpida desde la salida hasta la puesta del sol o viceversa. La coherencia de funcionamiento de los entornos escogidos para realizarla, del periodo temporal, la hazaña física y el

***"De sol a sol" de Llorens Barber, El Arreciado, Toledo, 2002. (Archivo del artista).***

[401] MATEY, Ana, (2012), entrevista realizada el 20-3-2012.

papel del público incluyen esta *performance* dentro del ámbito de las artes de acción sin detrimento de poder ser también catalogadas como simplemente música.

### c.5.2. La repetición y el ritmo

La vida está llena de ciclos o iteraciones: el respirar, los latidos del corazón, los ciclos solares o lunar, el paso de las estaciones… El flujo de movimiento controlado, medido y ordenado en su repetición constituye el ritmo, que no hay que confundir con el *timing* que es el uso del ritmo, velocidad y pausas para lograr un efecto dramático[402].

El ritmo es una característica básica en todas las artes, fundamentalmente de la música, donde se refiere a la frecuencia de repetición de sonidos, fuertes y débiles, largos y breves, altos y bajos, en una composición. Esta sucesión temporal se ordena en nuestra mente y gracias a ello percibimos una forma. El ritmo, junto con la rima, determina la estructura de la poesía, bien en la sucesión planificada de sílabas largas y cortas o en el uso del acento y la métrica. En las artes visuales se dice que hay ritmo cuando existe una ordenación determinada en sus líneas de movimiento o una repetición armónica de una línea, una forma, un color o un foco lumínico, etc. En el cine es la cadencia producida por el montaje, según la diversa longitud de los fragmentos utilizados. En la realización escénica marca el tiempo para la aparición y desaparición de materialidades.

Para Fisher-Lichte (2011), *las repeticiones dan lugar a una especie de bucle de retroalimentación que convierte en fútil la pregunta por la causa y el efecto. El ritmo se presenta como un principio organizador que regula la aparición y desaparición de elementos, de materialidades, sin remitirse a otros principios ni sistemas. Una vez puesto en marcha, da la impresión de*

[402] La aceleración, desaceleración o detención en las acciones permite lograr diversos efectos: mostrar características de los personajes, cambiar el significado de las acciones, dar tiempo a que el espectador comprenda la situación, hacer que el espectador piense algo y luego cambiarlo mediante otra acción.

*que fuera a partir de él que los elementos aparecen y vuelven a desaparecer.*

Debido al paso del tiempo y a la irreversibilidad de los procesos que en él ocurren, y dada nuestra mutabilidad sensorial, anímica y cognitiva, la repetición de movimientos, gestos, palabras, sonidos, etc. nunca es exacta y *quizás todos los tipos de repetición son meras ilusiones, al menos en lo que respecta a la concepción de la experiencia humana*[403]. Para Esther Ferrer, la idea de la repetición es la del cuadrado. De su pieza *Recorrer un cuadrado*, en la que durante un minuto pasea con un objeto en la cabeza (un tiesto, un muñeco, un falo...), dice: E*s una acción que aunque la quieras hacer exacta una y otra vez, con mucha disciplina, nunca es exactamente igual*[404].

La repetición se asocia al sueño o al juego. Lebel (1966) cita a Otto Hahn que, a propósito de los *happenings* de Oldenburg en su Ray Gun Theatre, dice: *haciendo repetir incansablemente el mismo acontecimiento con ínfimas variaciones, buscaba romper las relaciones utilitarias con el fin de introducir una variación onírica en las relaciones entre el hombre y el objeto. Era un sueño reconstruido o provocado* [405].

Para Ferrando (2000), *la repetición abre el tiempo; y el no conocimiento de lo doble, obliga a prestar atención o a irse del lugar en el que uno se encuentra. Por eso, a la reiteración de la simplicidad va unida habitualmente la sonrisa o el aburrimiento, que marcan diferencias en el proceso de repetición, es decir, que crean disimilitudes, distancias cualitativas en él. Y en base a ello entiendo que la repetitividad desocupa lo repetido y deja brillar tan sólo esa diferencia ocupada por la sonrisa o el aburrimiento, que constituyen uncentro de atención mínimo y que, al ser inesperado, nos hace reír. Y es la risa lo que hace que el sujeto se olvide de si mismo, se extravíe, introdu-*

---

[403] JOHNSON, Tom, (2011), *Repetición, repetición y repetición*, en *En cuatro movimientos*, Vitoria, Artium, pp. 133 y 135.

[404] GARCÍA, Ángeles, (2011), *Esther Ferrer, cuestión de tiempo*, El País, 10-10-2011, (fecha de última consulta 20/03/12), http://elpais.com/diario/2011/10/10/cultura/1318197601_850215.html.

[405] LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 50.

*ciéndose al mismo tiempo más en sí*[406]. También hablando sobre la repetición, en la obra de Carles Santos, dice Ferrando (2004): *lo que más resaltaría de su trabajo es la inclusión constante del factor de repetición en sus piezas. La repetición, como se sabe, desajusta el significado habitual de las palabras y los gestos y genera la irrupción de diferencias y de nuevos sentidos insospechados. Repetición que se contagia de algún modo de automatismo y que en Santos se muestra unida al juego: al juego de la voz y del gesto encadenados uno con otro entre un desarreglo incesante*[407].

La repetición de elementos dentro de una acción suele acabar produciendo un avance en la narración, pero también puede ocurrir que no sea perceptible ningún desarrollo a este nivel. Sí lo hay en la obra *A con B* realizada por Andrés Galeano en 2011 en Berlín, dentro del marco de *¡poesíAcción!*, resultaba interesante por la utilización de los objetos, más de 20, para conformar o delimitar el escenario, por cómo esa colocación regía finalmente todos los movimientos que hacía entre ellos, y por la estructura repetitiva de las acciones que componían la *performance*, creando rimas y un ritmo circular que remitía (abstractamente) a cantos aviares. El orden de las acciones era improvisado. Estaban fijadas en el espacio, pero no en el tiempo. Alguna de las repeticiones eran aparentemente iguales, otrras eran inversas, otras, a pesar de utilizar movimientos repetitivos, producían inevitablemente un avance en el relato.

***Galeano, 2011. (Archivo del artista).***

[406] FERRANDO, Bartolomé, (2000), *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico. Campus Universitario Sur. Universidad de Santiago de Compostela.

[407] FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit., p. 235.

La acción *Salud* de Pepe Murciego, realizada por primera vez en las veladas de *Ven y vino* en 2008, se desarrollaba a base de repeticiones hasta un final necesario. El artista llenaba de vino una caja con forma de corazón y trasvasaba su contenido a otra caja de igual forma pero más pequeña. El líquido restante era bebido tras brindar al público. El proceso se repetía con sucesivas cajitas cada vez más pequeñas hasta terminar el vino. Las cajas usadas acababan apiladas formando una torre.

***"Salud" de Pepe Murciego, 2008. (Archivo del artista).***

La acción que realizó Anna Oliva Higueras en el Círculo de Bellas Artes de Madrid para *Acción!Mad10* incide en la repetición, la constancia y la resistencia como una habilidad[408]. La artista, situada ante un círculo de zapatos de diferente tipo y tamaño hacía girar horizontalmente uno de ellos de manera que el azar decidiera cual se pondría según a donde apuntara. Ya calzada subía por un ala de la escalera imperial del Círculo hasta la primera planta y tras volver a bajar por el otro ala se dirigía a otro emplazamiento donde se descalzaba, anudaba los zapatos entre sí y los lanzaba hacia arriba con la intención de que quedaran colgados en una cuerda tendida, cosa que hacían tras girar verticalmente sobre el eje de la cuerda. El proceso se repitió hasta que todos los pares de zapatos quedaron colgados.

---

[408] HIGUERAS, Ana Oliva, (2010), (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm: "Por ahora, son elementos de mi línea de trabajo, dar libertad a interpretaciones sobre la idea representada, la ejecución de la idea desde puntos de partida que yo misma marco y que dan pie a conflictos a resolver durante la acción, es aquí donde descubro la belleza. El juego, riesgo y decisión suelen determinarme el tiempo y el espacio, incidiendo en la repetición, la constancia y la resistencia como una habilidad".

***Ana Oliva Higueras, 2010. (Archivo propio).***

***"An exercise" de Anna Gimein, 2007. (Archivo propio).***

También la repetición, la constancia y la resistencia física son características de la vídeo-acción *An Exercise* (2007) de Anna Gimein. En palabras de la accionista, en ella se explora *un solo movimiento físico, complicado en su ejecución para el cuerpo humano, y con múltiples significados posibles*. Este movimiento, correspondiente a la genuflexión (de importantes connotaciones religiosas, punitivas y sexuales), es tomado por la artista de primera intención

atendiendo a su mera condición de acción física, pero acaba convirtiéndose en gesto simbólico: la artista realiza los cincuenta arrodillamientos consecutivos al ritmo del *Ave María* de Franz Schubert y, en un rótulo final, hace referencia a las series de 50 arrodillamientos que algunas órdenes religiosas aconsejan en sus penitencias. En esta vídeo-acción no se observa ningún desarrollo narrativo. Es visibilidad, no relato.

***"Caídas" de Angel Pastor, 2006. (Archivo del artista).***

En el proyecto *Caídas* que Ángel Pastor ha realizado desde 2006, y cuyo registro presenta en formato vídeo, se desarrolla también un mismo y único movimiento repetido pero en diferentes ocasiones y lugares, con lo que la reiteración deriva en la búsqueda de un contexto. En palabras del artista: *La acción que consta de dos partes "caerse" y "levantarse" me fascina , me lleva a todo un análisis que conecta con algunos de mis últimos trabajos, una dialéctica entre la "acción" y la "no-acción", entre la "presentación" y la "representación" [...] La acción de "caerse" es una acción o una no-acción? Levantarse podría ser la acción que anularía la no-acción de caerse o sea : una –anti-no-acción y así podríamos llegar hasta sentir una especie de vértigo, ausencia o vacío de todo sentido [...] Las caídas se desvanecen y son prácticamente la misma; pero no lo son, pues han sucedido en diferentes lugares y tiempos [...] En su práctica como "performance" la "caída" me relaciona directamente con el lugar de una forma física y evidente y ello*

*queda registrado en un video, con lo que se crea una imagen de ello que viaja conmigo, que es testimonio, que va a permitir otras lecturas cuando se coloca dentro de la "serie" de caídas que finalmente pasa a ser prácticamente una serie de lugares [...] La elección de los entornos o emplazamientos responde a diferentes motivos, algunos obvios por la "importancia" del lugar y otros por una relación personal que yo establezco en mi estancia en la población*[409].

## d.6. El autor y el público

Tras toda acción hemos de esperar una reacción y en el caso de las acciones artísticas nos interesa la de su público. La recepción es uno de los elementos fundamentales de toda comunicación: el receptor es el destinatario del mensaje y en él reside el papel de descifrar e interpretar lo que el emisor quiere dar a conocer. En el arte, el receptor ha sido siempre más o menos activo[410], y esto en la medida en que no solo recibe el mensaje sino que, tras percibirlo, lo almacena y, en algunos casos, puede dar una respuesta inmediata o diferida a otro momento. Es posible, asimismo, que se produzca una retroalimentación, como en cualquier comunicación interpersonal, que llegue incluso al intercambio de roles.

La función esencial de los procesos artísticos ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente. En su lugar encontramos un acontecimiento del cual son corresponsables el artista y el espectador. *Con ello se ha modificado igualmente la relación entre el estatus material y el sígnico de los objetos empleados y de las acciones ejecutadas en la re-alización escénica. El estatus material no es función del sígnico, sino que se desprende*

---

[409] PASTOR, Ángel, (fecha de última consulta 21-8-2012), http://www.mostowa2.net/angelpastor/caidas/index.html.

[410] AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 8: "La acción exige, por parte del espectador, una ampliación de la sensibilidad artística. En ningún momento se le da un resumen del argumento o algún tipo de información aclaratoria; simplemente se le bombardea con sensaciones que tiene que ordenar por su cuenta. Su actitud debe ser la de un 'observador participante' en un oscilar continuo entre el 'dentro' y el 'fuera' de los sucesos".

*de él y aspira a una existencia propia. Es decir, que el "efecto" inmediato de los objetos y de las acciones no dependen de los significados que puedan atribuírseles sino que tienen lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado*[411].

Actualmente no es posible hablar de una obra de arte que exista independientemente de su productor y de su receptor. En lugar de ella nos encontramos frente a un acontecimiento en el que la "producción" y la "recepción" ocurren en los mismos espacio y tiempo y en el que todos los participantes están involucrados -aunque en distinta medida y con distinta función-. Esto hace que no podamos hablar desde una estética de la producción, una estética de la obra o una estética de la recepción sino que haya que hacerlo desde una estética de lo performativo[412].

Para González (2007), reordenar la narrativa personal en una *performance* facilita una nueva mirada no tan solo del artista, si no de quienes comparten esa acción en un espacio de arte, espacio donde se reactualiza su identidad a través de un discurso personal, y donde se invita al otro para que observe, estableciendo así un vinculo que le ayude en muchos casos a darle esa contención como participante testigo, acompañándolo en el "sentir" y en el "comprender", quizás a una nueva construcción de su mismisidad[413].

---

[411] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, p. 46.

[412] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 37.

[413] GONZÁLEZ, Leonardo, (2007), *Las implicancias de la psicología en el arte de la performance*, (fecha de última consulta 19/03/12), http:// performancelogia .blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html: "Lo que acontece en la performance es que se sitúa el contenido emotivo de la experiencia internalizada en un espacio tridimensional, con un tiempo determinado y con características similares a lo que provoco la primera experiencia; por lo tanto este contexto performatico posibilita vivenciar por segunda vez el 'Sentir', con el objetivo de alcanzar el registro interno del primer estímulo al cual el artista fue expuesto. La diferencia radica en que en esta vivencia existe un control de los factores que la produjeron, y una intención que lleva al artista a repetir lo vivenciado a través de un reordenamiento espacial, simbolizando las variables asociadas a la situación que se hace referencia, donde el sujeto muestra lo que sintió o lo que le gustaría sentir en la medida que exista una óptima elaboración. Pese a que esta construcción artística ya está a nivel simbólico, el performer se vuelca

Fisher-Lichte (2011), siguiendo a Herrmann, señala la importancia de la copresencia física de actores y espectadores: *El sentido original del teatro […] radica en que era un juego social -un juego de todos para todos-. Un juego en el que todos participan -protagonistas y espectadores-. […] El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro […] Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social*[414]. Para esta autora, como en todo acontecimiento social, en una realización escénica estamos ante relaciones de poder. La contingencia que generaba la actividad del público en las realizaciones escénicas, sobre todo a partir de los años 60, hizo que el interés se centrara *en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencia y autopoiético que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado final es imprevisible. […] Las estrategias de escenificación desarrolladas bien para la disposición experimental de los elementos o bien como conjunto de reglas de juego tienen como horizonte tres factores* (que el espectador debe experimentar en su propio cuerpo como participante) *estrechamente relacionados entre si*: *1) el "cambio de roles"*

---

nostálgicamente en un intento de buscar una respuesta, algo que le permita comprender existencialmente lo vivenciado. 'El problema de la 'identidad' o 'continuidad' que concebimos como nuestra 'mismisidad' pasa a ser el problema de mantener la coherencia y continuidad de las historias que relatamos sobre nosotros mismos, o al menos el problema de construir narrativas que otorguen sentido a nuestra falta de coherencia respecto de nosotros y del caos de la vida.' (Goolishian y Anderson, 1994, p. 299) Por lo tanto la acción performática permite mantener esta continuidad, al presentarse esta metodología como una alternativa para encontrar la coherencia de la experiencia. Al reordenar la narrativa personal en una performance facilita una nueva mirada no tan solo del artista, si no de quienes comparten esa acción en un espacio de arte, espacio donde se reactualiza su identidad a través de un discurso personal, y donde se invita al otro para que observe, estableciendo así un vínculo que le ayude en muchos casos a darle esa contención como participante testigo, acompañándolo en el 'sentir' y en el 'comprender', quizás a una nueva construcción de su mismisidad".

[414] HERRMANN, Max, (1981), *Über die Aufgaben eines theaterwissenchaftlichen Instituts*, conferencia del 27 de junio de 1920, en KLIER, Helmar (ed.), *Theaterwissenchaft in deutschprachigen Raum*, pp. 15-24, citado por FISCHER LICHTE, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, p. 65.

*entre actores y espectadores, 2) la "formación de una comunidad" entre ellos y, 3) los distintos modos de "contacto" recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal.* Vista desde fuera, la comunidad que se origina entre artistas y espectadores es una comunidad muy limitada en el tiempo y "real" solo desde la perspectiva de aquellos que se involucran en la acción conjunta, pero como estos la viven como una realidad social, no ficticia ni puramente estética, la autora afirma que no se trataría de "ficción". El ritmo de la realización escénica y la energía de los actores que se contagiarían al público serían estrategias para la consecución de la buscada comunidad, pero el cambio de roles, que para la autora no es estrictamente necesario para que el espectador sea activo, sí es un prerrequisito, y puede entenderse en el mencionado contexto *como un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores. Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica: se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores. Esto se consigue solo mediante un acto de autoatribución de poder y de incapacitación de los espectadores: los artistas se atribuyen el poder para imponer al espectador nuevos modos de conducta o para hacerle entrar en crisis, y le impiden así mirar como ocurre todo, le privan de la posición de observador distante.* La aparente contradicción entre la posibilidad de participar activamente en la realización escénica y la apariencia de su indisponibilidad pone a los espectadores en un estado de liminaridad: *Ni pueden determinar el transcurso de la realización escénica ni esta puede realizarse fuera del ámbito de su influencia. Los espectadores oscilan entre todas las posibilidades y posiciones a un lado y a otro, se encuentran en un "between"*[415].

Para Puelles (2011), *la obra de arte debe ser pensada en su relación de complementariedad con el receptor, del mismo modo que este deberá ser*

[415] FISCHER LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 81, 82, 102, 114, 124 y 139.

*definido a partir de su relación de "con-sentimiento" con la operación o función artística que actúa sobre él.* Para este autor es conveniente diferenciar los términos "público" y "espectador". El primero designa a una masa de iguales entre la que destaca individualizado el segundo. El espectador "es entre los demás" y *...es en primera instancia una "actitud", un modelo de estar ante algo: exactamente en estado de expectación ("ex pectare") que nos "pone" en la espera, a la expectativa; y también mirando "desde el exterior". En nuestra comprensión moderna de la palabra, la expectación parece implicar algo más que la mera espera; es una espera despierta, atenta, deseosa de cuanto pueda recibirse en ella y por ella. Quien espera con expectación está en la acción de "especular", noción que procedente de "speculari", nos da verbos como "observar", "acechar" o "espiar", y, derivado de "specula", designa la idea de un "puesto de observación*[416].

Para su acción *Bilbao* (2010) realizada en el marco del *Festival MEM*, Fernando Baena se apostó a escondidas durante una hora cerca del local (hay que mencionar que el entorno es un contexto espacial policialmente denso) donde se había de desarrollar la *performance* observando y tomando notas sobre las personas que acudían al acto. Al cabo del tiempo fijado para el final de la acción se reunió con el público y dio a conocer el contenido de la obra. Con esta estrategia se permutaron los papeles de manera que el artista se convirtió en espectador[417] de su público mientras este quedaba reforzado en su papel a la espera de un acontecimiento que sí sucedió pero que le resultaba desconocido por la ausencia del artista del lugar donde se le presumía. Como dice Esther Ferrer, *si para el público el performer es el espectáculo, para este último lo es el público. En estas condiciones, ¿quién es el espectador de quién?*[418].

---

[416] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 105.

[417] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 132.

[418] FERRER, Esther, (fecha de última consulta 20/03/12), www.arteleku.net/-estherferrer.

La diferente consideración del público en el arte de acción, es paralela a los cambios en el concepto de obra (que como estamos viendo pasa a ser más bien un acontecimiento), en el propio papel del artista y en el del concepto de autoría. Álvarez (1999), siguiendo a Fluxus, volvía a pedir *un giro radical en la concepción no solo del artista, sino también del espectador, que deja de serlo para convertirse en autor, en artista*[419]. Lo que supondría una identificación de artista y autor rechazada por Foucault (1969)[420].

En algunos casos el artista de acción vuelve a sus posibles orígenes prehistóricos convirtiéndose en chamán o curador. Para Ferrando (2000), *el artista es el chamán de la sociedad actual. Ajeno a la creación de cualquiera tipo de producto, la función terapéutica del chamán estriba en la activación de fuerzas, de energías capaces de actuar, benéfica y curativamente sobre el otro, aunqu e también y en primer lugar sobre si mismo […] A diferencia de*

---

[419] ÁLVAREZ, Hilario, (1999), op. cit., p. 24: "Cuanto antes lleguemos a la conclusión de que el arte lo hacen los otros, mucho mejor para todos. Siempre ha sido así y la historia del arte es la mejor prueba de ello. Ahora se trata de democratizar el otro, expandirlo, para que no sean siempre los mismos -el poder, el dinero y sus fieles lacayos- quienes lo hagan. Así entendido el arte es del colectivo. La tarea del artista es la de crear posibilidades para que el arte ocurra, para que los demás puedan realizarlo. Entenderlo así significa un giro radical en la concepción no solo del artista, sino también del espectador, que deja de serlo para convertirse en autor, en artista. Y si todos lo somos -y lo somos-, ya no tiene sentido que uno hable y los demás escuchen. Tiene sentido la asamblea, el coloquio abierto y no dirigido. Hacer eso, convertir un coloquio bidireccional/tradicional en una asamblea abierta y multidireccional, es sacar a las personas asistentes de la cómoda posición de espectador/masa".

[420] FOUCAULT, Michel, (1969), *Qu'est-ce qu'un auteur*?, en: *Dits et Écrits*, París, Gallimard, 1994, pp. 789-812: "El nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso (o de una obra) al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. (…) El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular (…) La función-autor esta ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, pueda dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos".

*lo que ocurría en el happening, el receptor nunca estará invitado a participar*[421] *o a intervenir en él*[422]. Así ocurría en diferentes obras de Albert Vidal como *El mundo, el demonio y la carne* (1991); en los trabajos de Pere Lluis Pla Buxó, que en los años90 ya realizaba una *performance* consistente en cantar sus sueños tras escucharlos reproducidos mediante un *walkman,* y que posteriormente ha derivado hacia el psico-chamanismo; en la obra *Meditación* (2004) de Pistolo Eliza realizada para *Contenedores*, con la que el artista buscaba transportar al espectador a estados mentales más placenteros a través del cambio de intensidad de sus ondas cerebrales (de beta a alfa) utilizando cantos armónicos y frecuencias planas lanzadas por ordenador; o en la obra ritual de Beatriz Silva realizada en 2008 en el marco de *Simberífora*: tras destrozar con saña una serie de muñecas, la artista montaba un altar con diferentes elementos simbólicos rodeando un monitor de televisión que mostraba un reportaje sobre la violencia contra mujeres en Ciudad Juárez y terminaba ofreciendo

***Beatriz Silva, 2008, (Archivo de Simberífora).***

[421] GLUSBERG, Jorge, (1986), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12): "Además de los rituales visibles, otros son invisibles. El performer se reserva su cuantum de mensaje esotérico, una privacidad que hace a la comunicación, pero fundamentalmente, al carácter mágico de la experiencia. No es casual, entonces que el performer rehúse al público y se enclaustre en sus mundos interiores. El performer intenta comunicar y, al mismo tiempo, guardarse algo dentro de sí. Es que, si en el rito obraba lo preconsciente -en las ceremonias más antiguas el éxtasis místico solía ocultar a la conciencia la verdadera naturaleza de la acción corporal- hallamos en la performance una plena lucidez respecto de todos y cada uno de los actos".

[422] FERRANDO, Bartolomé, (2000), op. cit., pp. 246-247.

al público vasitos conteniendo una bebida alcohólica en una especie de comunión o exorcismo.

Pero en la vía abierta por Lygia Clark (en 1972 comenzó a tratar en su estudio a individuos con problemas psicológicos) el espectador sí es invitado a participar. La artista Paka Antúnez, por ejemplo, ofrece en sus *performances* la posibilidad de encontrarse individualmente con aquel visitante interesado en una consultoría chamánica para sanar el concepto de error en la propia vida[423].

Así pues, en algunos casos el artista se convierte en mediador, ya sea en chamán, como hemos visto en las acciones ritualistas, ya en portador de la identidad y la memoria colectiva como pretende Anxel Nava con su personaje *"el bardu errante"*, ya en "operador cultural"[424] como ocurre en el arte contextual social y político realizado, por ejemplo, en las campañas ciudadanas o en las actividades de proyectos como *Idensitat*[425].

---

[423] MARTÍNEZ, Lara, (2007), *Paca Antúnez (Creadora): El chamanismo me ayudó a recuperarme a mi misma*, ABC de Sevilla, 06 -11 -2007, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-11-2007/sevilla/Cultura/paka-antunez-(creadora)el-chamanismo-me-ayudo-a-recuperarme-a-mi-misma_1641295839025.html: "Hablo con el participante de la perfomance y realizamos un análisis del error; pretendo que la persona tome conciencia del aprendizaje existente en ese error para descubrir que el hecho en sí es positivo en su vida. Después, con su permiso, grabo la conversación para incluirla en mi trabajo. Es parecido al coatching. A partir de técnicas espirituales de sanación como el yoga, rebirthing, psicomagia... basadas en la respiración y la toma de conciencia de los pensamientos inconsciente, la artista intenta revelar al individuo cómo los pensamientos controlan la vida de una persona".

[424] POPPER, Frank, (1989), *Arte, acción y participación*, Torrejón de Ardoz, Akal, p. 274: "Las distintas intervenciones del 'operador cultural' dentro del entorno tratado como espacio social, fueron expuestas en la Bienal de Venecia (1976) por Crispolti y Raffaele De Grada en las siguientes secciones: a)'Hipótesis y realidad de una presencia urbana conflictiva' […]. b) 'Reapropiación urbana particular'. c)'Participación espontánea', subdividida en 'acción poética' […] y 'acción política' [...]. d) Participación en contacto o a través de las colectividades locales. e) Hipótesis de una relación social a través de una institución del estado".

[425] http://www.idensitat.net/index.php?option=com_content&view=category& layout=blog&id=9&Itemid=15, (fecha de última consulta: 30-4-2012),: "El proyecto Idensitat ha evolucionado creando una red de colaboraciones entre diferentes lugares, buscando metodologías para la interacción de proyectos de creación con contextos sociales, culturales y políticos de matices diferenciados. Así, planteado

Como afirma Vilar (2004), *en realidad, el artista activista no está demasiado lejos del esquema tradicional de la "representación": el intelectual de clase media o alta con muchos conocimientos teóricos que habla por los que no tienen voz o propicia y arma la acción de los que no son capaces de organizarse con suficiente eficacia. En la práctica, el papel del artista en un movimiento social oscila entre el diseño y la escenografía (la importancia del diseño y la profesionalidad de la imagen es la única aportación en muchos casos), y la animación social. El artista francés Hervé Fischer, en 1980, ya apuntaba este tema a propósito del Colectivo arte Sociológico (que a la sazón estaba en trance de disolverse): "Mediante las prácticas de arte sociológico han aparecido situaciones en las que la función del artista se aproxima a la de un animador social, de un innovador en el seno de una institución o de un pedagogo"*[426].

El paso de autor a mediador comporta que el concepto de autoría resulte cuestionado, sobre todo en las artes de contexto. Para Ardenne (2008) la

---

inicialmente como plataforma para la producción de proyectos de incidencia en el espacio público, Idensitat se ha ido transformando en un espacio de producción itinerante, que transita en el territorio con proyectos que impulsa a la vez que genera visiones, análisis y propuestas de transformación a su alrededor. ID es IDENTIDAD-DENSIDAD síntesis que inicialmente da nombre al proyecto pero que también quiere significar Investigar / Desarrollar - Inventar / Descubrir - Implementar / Direccionar - Incidir / Definir - Implicar / Denunciar- itinerar / Derivar - Integrar / Desplazar - Interrogar / Debatir - innovación / Decrecimiento - Intercambio / Desarrollo, entre otras muchas combinaciones de términos. Con ID se alude a esta transformación. Idensitat funciona como una plataforma de actuación permanente que extiende los nudos de su red, refuerza los mecanismos de interacción social y los procesos de colaboración y de producción de conocimiento. También propone acciones de comunicación y transferencia más intencionadas, tanto alrededor de los ejes de debate del proyecto en general como en las diferentes producciones que se llevan a cabo. De esta manera conecta y colabora con otras realidades, trabajando para la producción de proyectos y promoviendo actividades vinculadas de difusión y experimentación con diferentes públicos. Mediante esta idea de trabajo en red a partir de cuestiones temporales y concretas, y con la voluntad de encontrar aspectos que se refuercen mutuamente, se pretende seguir identificando puntos de conexión entre diferentes iniciativas vinculadas a la creación artística contemporánea".

[426] VILAR, Nelo, (2004), op. cit., p. 207.

relación entre autor, obra y público se redistribuye en función del grado de implicación que se adquiera en cada caso: *El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con este, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiendo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho arista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino "in media res", en medio de ella, viviéndola, experimentándola*[427]. Para Claramonte (2011), sin embargo, la autoría es de un procomún pues *...se trata de prácticas que algunas veces se han descrito como "colaborativas", en la medida en que el arista ya ha dejado de ser el artífice solitario de su propio medio homogéneo, el que muele su chocolate en soledad, para proceder a incorporar, como un momento crucial de la construcción de la práctica artística, determinados procesos de negociación y colaboración con otros actores, cuya formación artística puede ser baja o nula, pero que, en cambio, pueden aportar un alto grado de articulación social y política. Esta articulación […] contribuye, en la misma medida que la coherencia formal a la compactibilidad y densidad de la propuesta artística contextual. No puede ser de otra manera, puesto que uno de los vectores de su definición como tal práctica artística consiste precisamente en ese arraigo y esa trabazón relacional. […] El arte de contexto supone una ampliación clarísima de la base productiva de las prácticas. La autoría de las prácticas social y políticamente articuladas se desplaza definitivamente hacia un "procomún" constituido por miriadas de tramas relacionales, de lógicas distributivas de la percepción y la organización relacional relacional y comunicativa […]*[428].

La figura del espectador había adquirido protagonismo para la teoría de las artes en los años sesenta paralelamente al surgimiento del *happening* y la *performance*, pero este espectador que se implicaba artísticamente en el arte de acción ya no era el espectador antiguo. Para Puelles (2011), el cometido

---

[427] ARDENNE, Paul, (2008), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, p. 41.

[428] CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit. p. 13 y ss.

principal de la creación contemporánea es *la creación de un receptor. Esta cuestión se expresa en un giro por el cual se transita desde la pregunta por la ontología de la obra (pregunta todavía moderna, de la última modernidad) hacia la pregunta, contemporánea, por cuáles son los comportamientos subjetivos y políticos que la creación artística produce*[429]. Para este autor, *con anterioridad al Renacimiento, a lo largo de la antigüedad helena y, por lo tanto, durante una concepción predominantemente religiosa de lo artístico, hablaremos de "receptores", como lo son quienes asisten a una tragedia de Sófocles en la que se recrea con verosimilitud algo verdadero o quien se detiene en la contemplación (en la "theoria") de un icono bizantino en el que lo divino está presente. Con posterioridad, al final del siglo XIX, volveremos a hablar de receptores pero ya no de espectadores: por la razón de que ya no nos queda ficción en la representación, sino implicación corporal (Artaud) o ideológica (Brecht), o espectáculo y obscenidad. Esta primera aproximación nos sitúa en un punto de partida ineludible: el espectador y la ficción corren vidas paralelas. Hay espectadores mientras hay ficción. A este "mientras" venimos llamando la edad moderna*[430]. Con la Crítica del Juicio, Kant había provocado *un cambio de orientación en la consideración del sujeto espectador, el cual quedará "filosóficamente" suplantado por el sujeto estético (sujeto trascendental); y su objeto, que fue antes la ficción pasará a ser la pura representación.* [El sujeto estético] *no puede no estar a distancia. Esto hace que su posición sea externa al objeto. En coherencia con esto, el sujeto estético es idealmente "solo" sujeto estético, quedando libre de toda estimación ética o pragmática. […] En disonancia con él, el espectador no dispone de la distancia, quedando expuesto a la experiencia que pueda suscitarle la acción artística.* Pero *que el espectador esté entregado a la representación, absorto en ella, significa que sus emociones son ellas mismas representaciones […] El espectador siempre sabe que está en un intercambio de sucesos artificiales […] El espectador*

[429] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit. p. 284.

[430] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 24.

*burgués […] se deja seducir y hasta engañar, pero no dominar […] Así propicia la intensidad de la ilusión que espera, justamente porque sabe que podrá ocuparse de ella sin preocuparse de sus inexistentes consecuencias prácticas*[431].

Podemos encontrar varios tipos de público para el arte de acción en función de sus cualidades, intereses y conocimientos propios: el neófito[432], el entendido, el que discierne la calidad sin dejarse arrastrar emocionalmente, el cautivo de sus afectos que acepta sin cuestionar, el colaborador (por su buena disposición o forzado a ello), el público interactivo de los videojuegos, el público co-autor y responsabilizado, el público objeto y el público vigilado, el público artista de sí, propio de la estetización generalizada[433], el público usuario y consumidor[434], etc.

González (2007) nos describe al espectador como un elemento más de la *performance*: *el accionista nos ofrece una narración de sí mismo de manera que la performance resulta ser un lenguaje donde se hace tangible, se hacen carne sus ideas y procesos subjetivos. Cuando el artista en su performance interactúa con algún "espectador" lo hace desde la significación del "Sí mismo". El "espectador" percibe como fuera y no como propio el concepto que se desarrolla, pero que se acepta como legítimo en ese espacio relacional. A través del "otro" el performer se busca un vínculo, se procura la coherencia del sentido de la obra y de la simbología presentada en ella.*

---

[431] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., pp. 50 a 69.

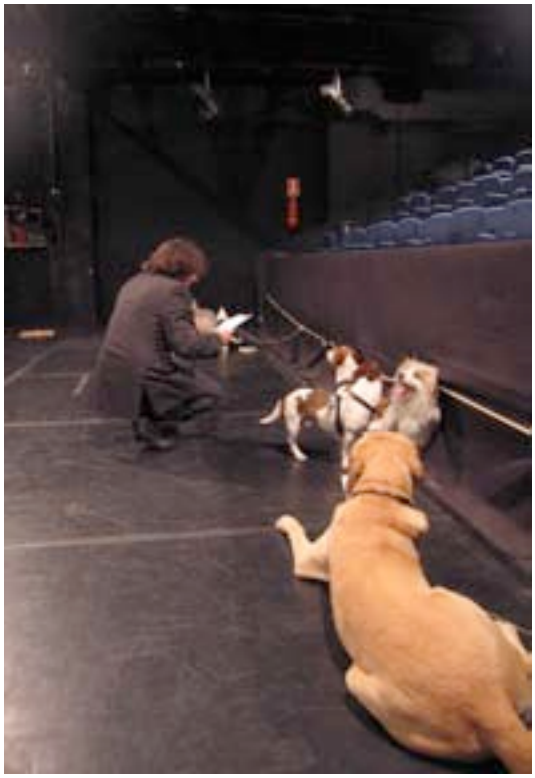
[432] LOUREDA, Abel, op. cit., p. 11: "Prefiero al público virgen, no especializado. Que se acerca a la performance con curiosidad, sin prejuicios, con ganas de pasarlo bien, que no está a la defensiva, que participa, que ríe, que no busca lo que no hay".

[433] ORTEGA Y GASSET, José, (1995), *Para un museo romántico*, en *El sentimiento estético de la vida*, MOLINUEVO, José Luis (ed.), Madrid, Tecnos, p. 223: "El arte supremo será el que haga de la vida misma un arte (…) Pero este sentido estético del vivir que tanto nos importa conquistar exige una educación especial, una técnica y una sabiduría peculiares. No basta para adquirirlo aprender las ciencias o cultivar las artes; es preciso hacerse, más o menos, un especialista en vidas, un 'dilettante' apasionado de modos de vivir".

[434] PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 286: "El viejo espectador europeo comienza ahora a transformarse en 'usuario y consumidor' de imágenes digitales, de diseño y poco nutritivas, pero asequibles, de consumo incesante y nunca colmado".

*Este "otro" quien se encuentra dispuesto a recibir las representaciones del performer posee una simbología diferente, pese a ello este pretende comunicar mas allá de la comprensión racional del espectador gracias a la red de significados en la que ambos aceptan la definición del otro y de si mismo en ese espacio que se comparte llamado "performance". El espectador entonces es un elemento más de la obra quien potencia al artista a comunicar simbólicamente aspectos de su identidad, y es esta "acción" comunicacional con un "otro" lo que genera la sensación de coordinación y coherencia en el performer*[435].

No sabemos si algo parecido tenían en mente Velvet and Crochet cuando realizaron en 2006 la acción *El orden,* una de las piezas incluidas en *Seis cartas al rey*. El texto publicitario del Teatro Pradillo, donde tuvo lugar, decía: *Solo para ti que estás a cuatro patas: El Teatro Pradillo presenta en Madrid un espectáculo experimental de Velvet & Crochet concebido exclusivamente para perros.*



***"El orden" de Velvet and Crochet, 2006.***
***(Archivo de los artistas).***

*Espectáculo para perros, sin exclusión de raza. Los animales no ingerirán ningún alimento durante el espectáculo y serán tratados con el debido respeto. Por motivos de seguridad el Teatro Pradillo se reserva el derecho de admisión.* La acción se desarrolló mediante una lectura de poemas para perros y juegos malabares para cautivar su atención.

[435] GONZÁLEZ, Leonardo, (2007) op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

Aunque generalmente el público sea humano, no siempre (como también ocurre en el caso del público de Velvet and Crochet) su participación es voluntaria. El público puede ser muy escogido como en el caso de la maniobra *Santoral*, realizada por Nelo Vilar en 1997, que consistió en el envío personalizado de felicitaciones por su onomástica a alrededor de 350 críticos españoles. Éstos tuvieron diferentes reacciones, desde los que se enfadaron hasta los que se sintieron adulados. También en la obra *Respire no respire*, realizada en 1991 por Daniela Mussico en Espacio P dentro del marco del primer *FIARP*, el público fue obligado: al intentar desalojar la sala se encontraba con que la puerta estaba cerrada. Como consecuencia se estableció un coloquio (moderado a propósito por la artista de manera chapucera) sobre la estrechez del sitio y el excesivo público que en él se encontraba. Con ayuda de "ganchos" el debate se fue calentando hasta que se anunció el comienzo del siguiente trabajo.

Tampoco es voluntaria la participación del público en la obra *Cinco minutos de crítica de arte* de Javier Núñez Gasco: tras lograr ser presentado, el artista se esposó por sorpresa durante casi una hora al crítico y comisario independiente Víctor Zamudio-Taylor, comisario de los *Project-Rooms Arco '04*. Como condición para soltarle le exigió que hiciese, *in situ*, un texto crítico acerca de la performance que se había iniciado en el momento en que las esposas se cerraban alrededor de su muñeca. El espectador involuntario se convirtió asimismo en actor forzado de manera comparable a como sucedía en las veladas futuristas y dadaístas donde el público era provocado a actuar mediante trucos. Tras cincuenta minutos de arrastrar a Núñez Gasco por

***"Cinco minutos de crítica de arte" de Javier Núñez Gasco, 2004. (Archivo del artista).***

las diferentes salas y galerías, que debía recorrer en su trabajo, siendo objeto y público de la acción, el crítico dictó finalmente su crítica recuperando así su libertad. El título, *"Cinco minutos de crítica de arte"*, alude al tiempo que tardó el crítico al final de esta intervención en evaluar la obra[436].

Lo problemático de la relación entre autor y receptor es uno de los elementos fundamentales del arte de acción y de la *performance* en particular desde su nacimiento. Como ya habíamos mencionado más arriba el rasgo más sorprendente de los happenings era para Sontag (1961), *el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público*[437].

En *Arte del Buen Gusto*, acción realizada en 1993 por Borja Zabala, el artista estrechaba la mano de los asistentes a la inauguración de su exposición mientras decía "Mucho gusto en conocerla" o "Mucho gusto en verte de nuevo". También en 1993 Fernando Baena estrechaba la mano, enguantada, a los asistentes de una inauguración mientras automáticamente quedaba contabilizado el número de saludo en un marcador electrónico que llevaba al pecho. E Isidoro Valcárcel Medina explicaba así el título de su obra *Una Mala Acción*, ya mencionada: *porque se hace de ir a la gente y frustrarlos, y no hacer nada.* Y a la pregunta de si quería darles una lección, responde: *decir "Una Mala Acción", es decir me porto mal con el público. Me porto bien conmigo, pero me porto mal con el público. Y lo reconozco, porque hay una cosa, que tu sabes perfecta-*

***"Liens VII" de María Cosmes, 2002.***
***(Archivo de Contenedores).***

[436] En Anexos transcribimos íntegramente la crítica de Zamudio Taylor.

[437] SONTAG, Susan, (1961), op. cit., p. 292.

*mente que yo respeto muchísimo al público, ¿no?, entonces, era una forma de demostrar, de decir, oiga, es que me doy cuenta que estoy haciendo una mala acción, perdonen ustedes, pero es que no puedo hacer otra cosa*[438].

Siendo un elemento más de la *performance*, la colaboración del público puede ser más o menos activa pero suele seguir las instrucciones que dan los artistas, que normalmente siguen siendo los sujetos de la acción. Para María Cosmes, el tiempo y el espacio solo adquieren significado en la interrelación con los otros, *indagando la manera de comunicarme con ellos y dándoles permiso para comunicarse conmigo, buscando la cercanía emocional y física con el otro, aún luchando con mis propias limitaciones*[439]. En su acción *Liens VII*, realizada en 2002 en el marco de *Contenedores*, los participantes son "utilizados" por la artista y la cercanía con ellos desemboca en una relación de dominación que mediante el dispositivo preparado y dirigido por la artista escenifica *las relaciones de conflicto y unión que hay entre los seres humanos. Parto del convencimiento de que el conflicto no tiene porqué convertirse en un acto destructivo*[440]: Utilizaba seis sogas con nudos corredizos a ambos lados que colocaba rodeando el cuello de doce personas del público, después moviéndose al azar entre los participantes iba creando nudos y tensiones en las cuerdas que los obligaba a moverse para evitar producirse daño y producirlo a los demás. En sentido inverso funcionaba al acción *A2A2* realizada por C-72r en 1992 en la que eran los espectadores los que al sentarse y mover sus sillas forzaban el movimiento de los *performers* pues sillas y accionistas estaban unidos por cuerdas.

Esa cercanía con el público también se da en *Vestido de besos* (2004), realizada por María Alvarado Aldea para *Contenedores*, en la que la artista incitaba a las personas del público a que, tras pintarse los labios con carmín, besaran su cuerpo desnudo. El trabajo que realiza esta artista gira muchas

---

[438] Entrevista realizada el 11-03-2012, en Anexos.

[439] CAMPAL, José Luís, op. cit*., p. 36.*

[440] *COSMES, María, (2010), Liens VII*, en *Una década de acciones en Sevilla (2001-2010)*, BARROSO, Rubén (ed.), (2010), Sevilla, Contenedores, p. 54.

veces en torno al cuerpo desnudo y a su utilización como herramienta artística. Ahora se trataría de su utilización como soporte. Fisher-Lichte (2011) afirma que *la dicotomía entre ver y tocar en las realizaciones escénicas parece estar vinculada a otra serie de pares opuestos: publicidad vs, privacidad/intimidad; distancia vs. proximidad; ficción/ilusión vs. realidad. Todos ellos se fundamentan en la oposición supuestamente insalvable entre ver y tocar*[441]. En este caso se podía ver y tocar pero las reglas del juego eran claras y no permitían que el público se extralimitara: puesto que se acotaban las posibilidades del tacto a una muestra estilizada mientras no se ponían trabas al sentido de la vista, que a pesar de pertenecer al mismo mundo, como afirmaba Merleau-Ponty, no alcanza el grado de fuerza que tiene aquel para desestabilizar el par privacidad/ intimidad vs. publicidad, toda la *performance* quedaba en un juego estético con reminiscencias kleinianas. Por otro lado, en la aparentemente pasiva actitud de la artista existe una actitud de dominación y persiste el tradi-cional papel activo del actor sobre el espectador en tanto que, consciente o inconscientemente, exige de él un homenaje.

***"Vestido de besos" de Maria AA, 2004.***
***(Archivo de Contenedores).***

Efectivamente el público, el respetable, como se dice en la jerga taurina, no siempre es tratado con el mayor respeto. La intervención *Mauvaise Foi* de Left Hand Rotation embroma a su público. Se desarrolló a raíz de la

[441] FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 128.

invitación a intervenir el espacio público que rodeaba a la Asociación Cultural Mediodía Chica para la exposición colectiva *Intervenciones en el espacio público: de la documentación a la acción*. Un mapa ayudaba al visitante a encontrar las piezas de los diferentes artistas distribuidas por las calles aledañas. Los componentes de Left Hand Rotation incluyeron una calle falsa en dicho mapa, la Calle del Desencanto, donde supuestamente se localizaba su pieza.

***"El tributo" de Velvet and Crochet, 2006. (Archivo de los artistas).***

Los intentos de permutación de los papeles entre artista y público ya se daban en las veladas dadaístas, en el Living Theatre o en el Théatre Niçois Ben, como cuenta Lebel (1966)[442]. En el arte de acción español del periodo que estudiamos podemos ver, relacionado con la permutación de papeles y muy próximo a *Formación del público* (1975), de General Idea, el trabajo de Domingo Mestre quien en su *Segundo Des-concert* del año 1995 formó un

[442] LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., pp. 48 y 49.

grupo compuesto de veinte artistas cubiertos con pasamontañas aplaudiendo al público y un director que dirigía a ambos grupos. También en *El tributo* (2006), que Velvet and Crochet realizó en  en el teatro Pradillo de Madrid, el público era incitado a aplaudir a los artistas.

En los últimos casos comentados el público es inducido a participar con la intención de hacerlo activo y, quizás, tal cosa no sea necesaria. Hablando de las diferencias entre el público en el teatro y la *performance*, Ferrer (2001) dice: *El público de la performance está en igualdad de condiciones con el accionista; La relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor; No hay una historia que contar que puede servir para manipular las emociones que se interponga; No hay distancia física, el espectador puede incluso tocar al performer, entrar en su espacio. En la performance, la cuestión es que el espectador se identifique con él mismo y actúe en consecuencia. Esto no significa que la performance busque la participación del público [...] El público participa lo quiera o no. Es tan performer como yo*[443]. En estas palabras, nos parece importante destacar que, según Ferrer, en la *performance* el espectador debe de identificarse consigo mismo y actuar en consecuencia. Es decir, el hecho de que sus actuaciones no sean consecuencia de una provocación espectacular como en algunos casos comentados anteriormente sino de una decisión ética como, por ejemplo,

[443] FERRER, Esther, (2001), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12), http: //performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html: "...el performer no es un actor, no encarna más que a si mismo, no hay transposición posible. En el teatro, el personaje corresponde a un 'arquetipo' que hay que respetar, tanto si el actor se siente bien o mal, alegre o triste, en la performance no existe eso. Quizás es mucho menos exigente. En consecuencia, la relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor. La relación, es una relación con el 'yo' del Performer […] En la performance, al menos en las mías, no pido nada al público, y menos aún su participación por la pura y simple razón de que participa automáticamente, lo quiera o no. Cuando en un lugar determinado, a una hora dada, hago una performance, los roles comienzan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tan performer como yo, incluso si decide marcharse, si llega a 'interrumpir' la performance e incluso sin querer serlo. Forma parte de la acción, está en el interior".

la que tuvo que adoptar el público de la acción *Hatsitu. Combustión de 10 gramos de heroína* que Antonio de la Rosa realizó en Liquidación Total en 2007. En esta acción al límite de lo legal, el artista convertía al público en cómplice pues no era posible presenciar la acción sin inhalar los vapores producidos por la combustión de la droga.

***"Hatsitu. Combustión de 10 gramos de heroína" de Antonio de la Rosa, 2007. (Archivo del artista).***

Analizaremos ahora las acciones con relación al diferente grado de necesidad que el desarrollo de la acción en particular tenga del público, teniendo en cuenta que en su extremo la condición de público acaba por transformarse de manera que ya no se puede hablar de público sino de co-autor. Ferrando (2009a) aboga por una *participación del público sencilla, simple y no educada. La participación del público lo desarrolla creativamente, desarrolla su identidad y equilibra las fuerzas en el acontecimiento artístico*[444].

[444] FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12): "Y es que la participación o intervención en la obra es una forma de autodeterminación y transformación creativa del otro. La participación o intervención en la obra es capaz, a mi parecer, de provocar el desarrollo de la identidad del sujeto que interviene. Pero además, la participación del otro aporta un cierto equilibrio de fuerzas en el interior del acontecimiento artístico. […] Sabemos que toda participación puede ser mental y/o corporal. Para algunos, el modo mental de participación es general, es decir, la lleva a cabo en mayor o menor grado todas las personas que perciben u observan un hecho artístico, e invalida o al menos hace innecesaria, todo tipo de participación corporal. Para otros, entre los que me incluyo, constituyen modos de activación e intervención muy diferentes, y probablemente complementarios. […] Y si Joseph Beuys defendía una forma de participación simple y no educada en sus performances, no hacía en mi opinión mas que continuar las ideas de Allan Kaprow, ya que para este, la intervención del otro en la obra de arte, debía fundamentarse en un comportamiento y en un modo de hacer basado en la sencillez...".

Uno de los proyectos continuados de arte de acción realizados en España con un público más numeroso y fiel, y de los pocos donde el pago de entrada era obligado, el Circo Interior Bruto, pretendía no necesitar al público. La necesidad o no de contar con un público y sus efectos en el propio trabajo son mencionados en el texto *Breve análisis de la experiencia. Del museo nacional a la carpa mental* de Jaime Vallaure, en el que este menciona la intención del CIB. de *poner a prueba el mecanismo identificatorio entre escena y público para mantener el distanciamiento crítico necesario*[445].

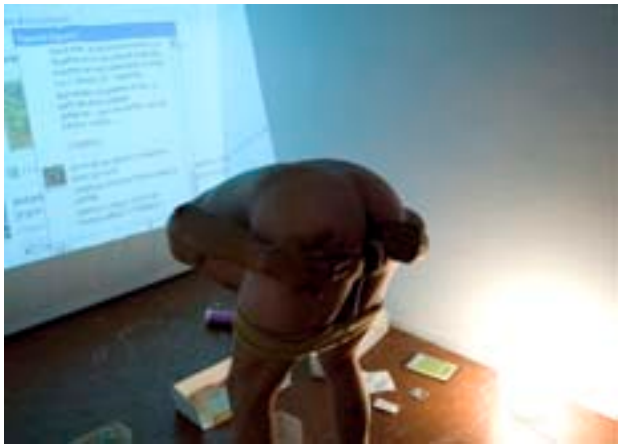
***"Estado mental: Mercado de Futuros" del Circo Interior Bruto, 2001. (Archivol CIB).***

A veces la obra necesita un público tan colaborador que el artista, que suele ser bienintencionado en estos casos, empequeñece su personalidad y se limita a poner los medios a su disposición. Así, en la obra *Hazte público* (2008) de Zaida Gómez y Julio Hernández, realizada en el festival *Chamale X*, el público se convertía en protagonista de la acción. Como en un *happening* moderno, los participantes se expresan durante dos minutos delante de una cámara y del resto de los asistentes.

---

[445] VALLAURE, Jaime, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12): "Para el trabajo en el CIB no es obligatoria la presencia humana, pero el devenir colectivo empuja hacia esa dinámica. Las primeras funciones del CIB desde el punto de vista escénico eran muy torpes. Lentamente esa torpeza se va limando. Es inevitable después de exponerse en público tantas veces no dejarse llevar por una inercia natural, como la de las curvas, hacia posicionamientos donde el punto de vista del espectador tiene gran importancia en el devenir creativo; ello no quiere decir que se piense exclusivamente en el público, sino que, simplemente, el conocimiento adquirido en el comportamiento del público al recibir determinadas propuestas permite establecer ciertos ajustes en aras de una mayor eficacia escénica y tal vez comunicativa. A pesar de esta tendencia natural, el CIB intenta siempre cortocircuitar, o al menos poner a prueba, el mecanismo identificatorio entre escena y público para mantener el distanciamiento crítico necesario".

El público también fue colaborativo, y a veces sádico, en la acción *Unreal life, but impact* (2010) realizada por Pedro Alba en el festival *Artón* de Madrid: el artista, situado en un espacio diferente, se comunicaba con el público a través de un chat. La conversación se proyectaba en la pantalla. Se ofrecía al público la posibilidad de decidir la acción a realizar y la interacción con los objetos que había de realizar el *performer*. La conversación del chat se imprimió en papel, como un residuo más de la acción.



***"Unreal life, but impact" de Pedro Alba, 2010. (Archivo Artón).***

El hecho de que una acción necesite de un público participativo la acerca necesariamente al modo del *happening* donde la participación activa del público es decisiva y las fronteras entre autor y receptor se diluyen. El público deja de ser público para convertirse en accionista, toma sus propias decisiones y colabora en el rumbo de la acción. El autor cambia su papel por el del maestro de ceremonias que marca el orden y el ritmo de la acción y dirige, en lo posible, la acción del resto de los participantes [446].

La acción *Desfile* (2005) de LaHostiaFineArts fue realizada en una de las veladas de acción *Ven y vino*. Para ella se mantuvo al público esperando durante un buen rato, bebiendo alcohol y bajo la influencia de un vídeo de fondo en *loop* en el que con música de una marcha militar rusa se veían

[446] PADÍN, Clemente, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12): "…en tanto el público permanezca en su rol de espectador, la performance continuará siendo una expresión artística; si interactúa con el artista, el evento pudiera transformarse en un ritual en donde existe todo un abanico de opciones que van desde la actitud pasiva (como en el teatro) hasta la máxima participación, como sucede en las ceremonias religiosas o en los bailes populares".

imágenes de ancianos marcando el paso. Cuando se consideró que las personas del público ya estaban preparadas (que ya formaban momentáneamente una comunidad o bien ya estaban suficientemente desinhibidos por el alcohol), se les invitó a formar en dos filas y marchar siguiendo el ritmo de la misma música por las calles adyacentes hasta completar una vuelta a la manzana entre la gente que ocupaba su ocio en las calles y terrazas del recorrido. Esta acción necesitó dos públicos. El primer público, el que había acudido la *performance*, se acabó convirtiendo todo él en colaborador y coparticipe en un sentido casi de miniritual o de fiesta[447], y propiamente en un espectáculo para un segundo público. Este segundo fue espectador involuntario de la acción con lo cual la acción se convirtió para él en algo más parecido a una intervención, una *flash mob* o una ocurrencia festiva. Como en una muñeca rusa, descubrimos que al hacer compartir al público el papel de autor, lo actuado y los actuantes se vuelven objeto de un nuevo público contemplador, más o menos pasivo. Y la ronda vuelve a comenzar.

***"Desfile" de LHFA, 2005. (Archivo propio).***

---

[447] ROUSSEAU, Jean-Jacques, (1994), *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos, p. 156: "Pero, finalmente, ¿cuál sería el objeto de esos espectáculos? ¿Qué se mostrará en ellos? Nada, si se quiere. Con la libertad, allí donde hay afluencia, reina también el bienestar. Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de este modo todos se encuentren más unidos".

# e. Conclusiones

## e.1. Previo a las conclusiones

Las acciones artísticas son un caso especial de acción pero responden a las características generales de toda acción. Podemos encontrar ejemplos de acciones artísticas en cada uno de los diferentes grados de participación de la razón, es decir, tanto en las acciones tradicionales y afectivas como en las racionales con arreglo a valores y a fines, aunque dada la exigencia de voluntariedad y compromiso que les es exigible, predominen las de tipo racional.

Lo que distinguiría una acción artística del resto de las acciones no sería solo su performatividad que, puede darse en acciones no artísticas, sino que, además, es necesaria su ubicación en el terreno del arte (el reconocido por los agentes artísticos). No es necesario para esta clase de acciones, pero sí conveniente para su reconocimiento como artísticas, que se inscriban en los circuitos reconocidos (libros, revistas, estudios académicos, museos, galerías, ferias, festivales, etc).

Para señalar una acción como artística puede ser suficiente que el autor la efectúe con esa intención. Previamente, claro está, sería necesario acotar dentro del *continuum* temporal los momentos de entrada y salida de la acción que se quiere destacar como diferenciada y significativa. Puede darse el caso, incluso, de que la acción ni siquiera se lleve a término como ocurre en las acciones mentales en las que la obra no llega a salir como tal fuera de la cabeza del artista. Esto puede ser así porque lo fundamental de toda acción es su propiedad de encajarse en el curso de las causas y efectos, siendo indudable que nuestros pensamientos, al modificarnos, modifican el mundo y que el efecto de un pensamiento no formulado puede ser tan poderoso como cualquier acción externa. Lo que sí puede ser dudoso es adscribir este tipo de acciones a la categoría de acciones artísticas dada su falta de publicidad.

Siendo prioritaria la existencia de un campo artístico para que puedan haber acciones artísticas, de no ser así solo podríamos hablar de acciones más o

menos creativas o productivas, se ve como necesaria para su comprensión que estas manifestaciones se encuentren inscritas dentro del *continuum* histórico de ese campo, de la historia del arte, y de la evolución de sus formas. Las acciones artísticas no deben ser vistas como casos aislados.

Pensamos que sería interesante aplicar al arte de acción los mismos o parecidos análisis morfológicos y sintácticos que al resto de las artes. Nuestra labor ha consistido en señalar los límites formales internos y externos, o más bien la extrema dificultad de concretarlos, entre las diferentes manifestaciones del arte de acción, y de este con las otras artes, y en mostrar los elementos formales básicos que habría que tener en cuenta si quisiéramos entrar a discutir cualquier obra de arte de acción.

En relación con los límites internos, nos hemos centrado en un intento de clarificación de las posibles diferencias existentes entre *happening* y *performance*. Vemos que existe una prioridad temporal en el uso del término *'happening'*. Para algunos autores habría solución de continuidad entre ellos mientras que para otros lo que existiría sería es una evolución entre géneros. El primer término hace énfasis en el tiempo presente de lo que sucede y el segundo en la dimensión productiva de realidad de la acción que se autorrealiza. A nuestro entender lo que se produce es una progresiva comprensión que va dejando de lado cuestiones que aparentemente eran diferenciadoras y que posteriormente se han mostrado como simples casos de un fenómeno más amplio.

Igual de volátiles se nos presentan los límites externos. Ya que distinguimos entre cosa y acontecimiento, parecería sencillo diferenciar el arte de las acciones del arte de las obras. Estudiando los diferentes grados de materialización de la idea encontramos que, si admitimos como acción artística aquella que aún no tiene una realidad fuera de la mente de su autor, una corriente nos lleva a través de la verbalización de la idea y/o de su plasmación en apuntes, bocetos y partituras hasta la realización de la acción y, más allá, a sus efectos físicos o mentales en el espectador o fuera de él, a las reacciones de este y a los residuos materiales producidos. Estos residuos

pueden ser desechables o pueden ser considerados como el fin último de la acción conteniendo condensado en sí mismos todo el proceso creativo. Si bien puede parecer que esta cosa condensadora es el resultado y punto final del proceso, tal pensamiento es engañoso pues depende esencialmente de nuestra limitada concepción temporal basada en la duración de la propia vida humana. Si quisiéramos tomar distancia veríamos que la obra, al fin y al cabo, no es más que un estado que será superado por una reacción del mundo ya sea inmediata ya alejada en el tiempo.

El arte de acción es un arte efímero, en tanto que no se cosifica en cosa perdurable, y ello es considerado un valor por la mayoría de sus practicantes. Encontramos aquí el mismo tipo de miopía con respecto a la duración de la obra. Otra vez la sensación provocada por la escala humana se pone por encima de lo que nos dice un pensamiento más razonado. Lo importante de un acontecimiento no es su extensión en el tiempo sino su capacidad de provocar reacciones, de producir un hecho futuro relativamente diferente de los habituales. Es, digamos, su efectividad y su capacidad de afectar. Llevando al extremo la pretensión de efimereidad, llegaríamos al absurdo de actuar buscando que tal acto no tenga repercusión. Podemos encontrar una satisfacción interna en tal tipo de actos más o menos onanistas, pero si lo que queremos es que nuestra acción influya en el mundo de alguna manera más eficaz debemos atender a su presencia pública. Quizás sería posible encontrar el valor en un punto intermedio entre lo extremadamente volátil y lo fosilizado.

Las acciones artísticas suceden normalmente en lugares públicos y con convocatoria previa. Esto permite que exista un público receptor que dará continuidad temporal al acontecimiento en su memoria o en los relatos a otras personas permitiendo reacciones posteriores. Un grado posterior de previsión, pero que empezaría ya a corroer el pretendido valor del presente efímero, lo constituye el registro documental de las acciones. Este es para muchos imprescindible si pretendemos que a largo plazo el acontecimiento pueda seguir teniendo la capacidad de influir. Para algunos, incluso, el registro es constitutivo de la acción artística que, sin él, no existiría.

Otro de los límites dudosos es el que se establece entre las artes de acción consideradas "clásicas" y el teatro, por intermedio de las artes escénicas. Algunos críticos consideran que, a diferencia del arte de acción, las artes escénicas no tienen un lenguaje propio. Se trataría de un pastiche situado en un territorio ambiguo en el que suponen por un lado la ruptura con la tradición inmediata del teatro pero por otro la continuidad de condiciones materiales (escenario, luces, tramoyas, utillajes, ensayos, taquilla, etc.) y formales (repetibilidad, representación, espectacularidad). Independientemente de los componentes de interpretación, música, danza, poesía, acción, etc., con que cuente cada obra en particular, las obras escénicas tienen en común su carácter de espectáculo, de obra realizada para un público que paga y al que tiene que dar satisfacción. Este condicionamiento da lugar a una tendencia a rodearse de parafernalia que suele diferenciarlas del arte de acción "clásico", más austero.

Algunos autores pretenden que el arte de acción es un arte del presente, que sucede solo una vez y que, por tanto, no admite repetibilidades ni representaciones. Esto lo diferenciaría de las artes escénicas. A nuestro entender la confusión se produce al no tomar en consideración el hecho de que hay acciones "clásicas" que sí se repiten y al considerar que en el teatro o las artes escénicas cada vez sucede lo mismo. Y esta confusión ocurre, sobre todo, por una comprensión de la representación en un sentido vulgar que no atiende a los procesos mentales que se dan en todo pensamiento y su posterior exteriorización. Sin embargo, desde otro punto de vista, quizás algo de verdad pudiera haber en la afirmación de que en el uso del presente exista una diferencia entre el arte de acción clásico y el de las escénicas. Veamos dos cuestiones: la no repetición y la atención.

La repetibilidad viene derivada tanto de la tradición teatral como de su carácter espectacular. Si se trata finalmente de obras inscritas dentro del negocio del espectáculo, o el de la cultura, y ha de rendir beneficios económicos, es normal que se busque maximizar éstos posibilitando múltiples representaciones. Existen múltiples argumentos y ejemplos que justifican la repetibilidad (si la cosa funciona por qué no repetirla; nunca se repite

exactamente lo mismo; el contexto hace que la acción sea diferente; no se trata de repeticiones, son variaciones, homenajes, etc.) o que la atacan (si hay repetición no hay presentización, repetir es venderse al espectáculo, la ética me lo impide, etc.). Creemos que, además de en la cuestión económica, el motivo de repetir las acciones está en su difusión. Finalmente, la acción se documenta y se repite para que haya un público suficiente que al tener conocimiento de ella le asegure su pervivencia. Es decir, para que lo que una vez fue presente se prolongue en el futuro. Esto puede ser legítimo, se pretende que nuestras acciones sean eficaces, pero también significa tener muy poca fe en el azar y demasiada en nuestra capacidad de influencia. Por otro lado, muchas obras de arte de acción descuidan "humilde" y voluntariamente su propia importancia o trascendencia, de manera que una cierta levedad o cortedad en la documentación es correlativa a un visión clarificada del valor de los restos y residuos que genera y, a veces, a una voluntad de no repetición radical.

Ambos campos necesitan un diseño previo de la acción y una programación. Pero el arte de acción tiene una flexibilidad que no tienen las escénicas para programar sesiones únicas. La fórmula de los festivales ha sido demasiado explotada como refugio y, como propuesta, diremos que serían necesarias más acciones puntuales y diferenciadas. Eso sí, con fundamento, contextualizadas, preparadas y con público avisado, en el doble sentido.

Solo prestando atención a la corriente de causas y efectos, a la sucesión ordenada de acontecimientos, podemos dilatar el instante presente de manera que pueda ser observable. Esto, por supuesto, es una representación, pero es quizás la única manera en que los humanos podemos sentir el presente. Y, quizás, esa forma de sentir y hacer sentir el presente pudiera ser algo distintivo, que no exclusivo, del arte de acción. Aunque el arte de acción es un arte dinámico, pensamos que no sería una contradicción decir que lo que trata de conseguir es una foto fija del elemento "entre", de la barra del movimiento causa/efecto. Es decir, que su principal medio y su principal fin sería, la atención. Lo, que a nuestro entender ocurre en todo buen arte,

también lo desarrolla el arte de acción en su campo específico de trabajo. Así, serían características de una buena *performance*, una atención extrema a los acontecimientos sucesivos que la componen, el que todo esté previsto al máximo, que el azar se asuma pero se intente reducir, que las cosas sean cosas, que el tiempo se dilate, se paralice y podemos pensar dentro de él. Las artes escénicas se han acercado al arte de acción sobre todo por el lado conceptual, de manera que el bailarín se queda parado, escribe, habla, realiza movimientos cotidianos, muestra el proceso de creación, de ensayos, su biografía, sus dudas... pero este acercamiento nos parece muchas veces superficial y deja fuera la parte vivencial que supone ese tratamiento del presente en la *performance*, el del tiempo detenido.

Todos los sentidos se ponen al servicio del cuerpo vivo del artista, el principal elemento del arte de acción, pues supone el ámbito privilegiado de su mayor aspiración: la presencia. El cuerpo nunca antes tuvo la dimensión que el arte de acción le ha dado. Si bien ha sido representado como tema en pinturas (incluso tomado como soporte) y esculturas, condicionado la arquitectura, cantado por la poesía o movido por la música. Solo la danza hasta ahora lo había utilizado como instrumento. Con el arte de acción pasa a ser no solo tema, soporte o instrumento sino la misma materia a modificar a partir de la cual se simboliza y significa. En un recorrido por el arte de acción español de estas dos décadas podemos observar varias circunstancias. Por un lado, atendiendo a la consideración del lenguaje performativo como parte del cuerpo, las acciones de danza más avanzadas recurren a este en sus versiones habladas y escritas, y a conceptualizaciones que las acercan a la *performance* "clásica", en cuanto a intelectualismo y experimentación con lo cotidiano, a la vez que las alejan del aspecto más matérico y físico que puedan tener el cuerpo y sus movimientos. Por lo que toca a los accionistas que no provienen de la danza, que son la mayoría, se hace ver que la atención prestada al propio cuerpo adolece de una cierta rigidez o de una cierta pudibundez (los desnudos, por ejemplo, en muchos casos son tan embarazosos como injustificados) que convierte en poco natural las operaciones que con él se llevan a cabo. Quizás esto se deba una falta de experimentalismo, y con ello

no queremos decir que echemos en falta más acciones de tipo vienés. Pero no dejamos de observar con relación al cuerpo un reiterado uso del humor y de la parodia que impide una actuación sincera y frontal cuando se trata de hacer hablar al cuerpo. Sin embargo, cuando se trata de abordar no el tema de la intensidad de la presencia, sino el de su contraposición a la ausencia, el de la omisión, y el más prosaico de la delegación del trabajo, no faltan ejemplos de trabajo especulativo y de efectividad. Y, curiosamente, la ironía sigue presente.

En muchas acciones se utilizan solo sonidos, palabras, gestos, movimientos, pero en muchas otras los artistas tienen necesidad de emplear objetos materiales para expresarse. Tanto en un caso como en otro, pensamos que existen grandes aciertos y, generalmente, conciencia en la utilización, o no, de objetos, y en particular de cosas en el desarrollo de las acciones. Hemos podido comprobar que abundan los ejemplos para cubrir todo el abanico de posibilidades desde el respeto a la cosa hasta su utilización más infame, desde ser reputada como lo más real a su consideración como símbolo, de la apreciación de sus valores generativos, constructivos, ordenadores o comunicativos, de sus poderes sanadores, humorísticos, reivindicativos, etc.

Afortunadamente, ya parece pasada la época en la que el arte de acción español estaba en sus comienzos y la ridiculización que el *ABC de la performance* realizaba sobre el uso de los objetos estaba perfectamente justificada. Es cierto que aún podemos presenciar acciones que hacen un uso artístico-accionista-convencional de los materiales pictóricos, de las velas, de los cuatro elementos, de los objetos simbólicos más o menos esotéricos, etc., pero suelen ser acciones de principiantes o de veteranos no actualizados. No nos solemos encontrar ya con artefactos extraños o "artísticos", salvo en *performances* tecnológicas como las de Marcel.li Antúnez o Jaime del Val. Por lo general, insistimos, el tratamiento dado al objeto nos parece particularmente meditado, consecuente y variado: utilización de cosas inanimadas, de tecnología, empleo de animales y uso de personas.

La atención al contexto espacial/temporal y funcional de la acción es, a

nuestro parecer, dejando de lado el caso de las intervenciones que necesitan por definición e inexcusablemente cuidar este aspecto, uno de los puntos flacos del arte de acción español. No todas las acciones necesitan del contexto en el mismo grado para formalizar sus conceptos, pero en la medida en que estos sean menos importantes en el conjunto de la obra y más carga tenga el componente experiencial, más precisa debería ser la adecuación entre la acción y su contexto. Esto es algo que habitualmente no se tiene en cuenta, lo que conduce a que en muchas ocasiones, el acontecimiento, acunado en un círculo, circo o circuito artístico que le sirve de escusa y colchón, flote en un vacio circunstancial huérfano de anclajes reales y concretos a un "aquí y ahora" un poco menos adaptado y cómodo que el del mundo del arte y sus espacios de exhibición.

Si aún es posible encontrar acciones contextualizadas espacial y temporalmente, mucho más complicado es hallar acciones que tengan en cuenta el contexto funcional. Casi nadie se pregunta por la función precisa que una determinada acción tiene en ese espacio/tiempo concreto en que se realiza. Pocos son los casos en que la acción se halla matizada por el hecho de tener lugar en un local privado o en una institución pública, por ejemplo, por la función de ese espacio en esa institución y de esa institución en la sociedad. O en que se tiene en consideración el momento concreto y la fecha, señalada o no, la jornada laboral o el feriado en que el evento ocurre. Pero menos son aún los que tienen en cuenta la función que cumple el que se celebren acciones en días señalados para ello o bien en cualquier momento.

Las acciones, y más en el caso de las *performances*, suelen venir precocinadas de manera que unas pequeñas adaptaciones las hacen servir para cualquier espacio, y ya no hablamos de contexto, sino del lugar físico y tangible. Y es que la atención a ese espacio físico concreto no suele ser la parte prioritaria de la acción, dejando de lado ahora a las acciones más relacionadas con la instalación, el movimiento de la danza o la acústica, que por definición deberían cuidarlo especialmente. De la triada clásica de la *performance* (presencia, tiempo y espacio), es a este último al que menos atención le suelen prestar los accionistas españoles. Curiosamente, la

reflexión sobre el espacio, es más común en las artes de acción próximas a la escena, quizás influidas por el papel de un escenario fijo que a la vez que limita las posibilidades obliga a profundizar en ellas. Contrariamente a lo que sucede en la acción o la *performance* "clásica", cuya libertad de emplazamiento conduce a veces a que las cualidades del espacio físico concreto sean insignificantes.

La atención al tiempo en el arte de acción español de la época estudiada se centra principalmente en la cuestión de la duración de las obras. Existen acciones en las que su devenir necesario contiene ya esa duración de manera natural y se dan otras construidas más artificialmente. En muchas ocasiones la duración no es tratada como presupuesto fundamental (aquellos casos en que el autor está convencido de que la obra debe durar mucho tiempo o muy poco porque así entiende la *performance* en general). Las acciones artísticas suelen ser más cortas cuanto más próxima se encuentre la obra a la acción poética y/o se desarrollen en convocatorias con muchos participantes, y más largas, en el caso de las *performances* sobre todo si estas tienen ciertas pretensiones escénicas, están intentando entrar en un circuito de espectáculo u ocurren dentro de festivales profesionales.

Dejando aparte los condicionamientos o autocondicionamientos impuestos desde el exterior, en la mayoría de los casos nos encontramos con acciones que adaptan su duración al material pensado disponible en ese momento. Es decir, la acción termina cuando se ha expresado lo que se tenía previsto, muchas veces sin tomar en cuenta que una mayor o menor duración podría ser conveniente a efectos de recepción de la pieza.

Entendemos que existen acciones más experienciales, en las que la coparticipación o empatía del público en la experiencia que propone el artista es esencial para su comprensión, cuya duración dependería más de la intuición que el actante tenga de la paciencia del público, y otras más conceptuales cuya duración debería estar en función del cálculo del tiempo que un espectador medio necesitaría para captar el concepto. Nos encontramos así con que muchas piezas que, al no tener en cuenta

suficientemente el carácter conceptual o experiencial y al atender en demasía a lo expresivo y no suficientemente a los aspectos formales, resultan para el espectador o demasiado cortas o demasiado largas, lo que en general es peor. Aburrir al asistente es algo común en el arte de acción, y algunos *performers* lo defienden como un valor. En los casos en que esa sea la pretensión del accionista, el empleo del aburrimiento pudiera ser justificable, pero si este no fuera un producto voluntario sino fruto de una mala gestión del tiempo de la pieza, de lo cual hemos visto muchos ejemplos, habría que considerarlo inadecuado y criticable.

Las acciones artísticas son más o menos relatables en la medida en que sean más o menos argumentales pero todas son construidas. De manera que es posible establecer una narración que nos lleva desde la cota de comienzo de la acción a su cota final. Para ello se pueden establecer diferentes estrategias derivables de la tradición literaria y teatral. Una de estas estrategias tiene gran uso en el arte de acción, la repetición. Esta, a veces, es solo un recurso para reforzar algo que dicho una sola vez no tendría ninguna importancia, pero otras, sí existe un fundamento y no se trata de un mero truco sino de un elemento imprescindible en el desarrollo de la pieza.

Ante el exceso de estímulos que supone la vida contemporánea, ante la avalancha de imágenes y diversiones que están a su disposición, incluidas las de la alta cultura, algunos receptores buscan un tipo de obra o acontecimiento que no les avasalle con sus efectos, que les afecte de modo más tranquilo y les permita una, aunque sea mínima, reflexión. Durante estos años se ha ido formando y conformando un público para este tipo de arte, un público que conoce y comparte con los artistas códigos, vivencias y aprendizajes. Y esto es tan así, que de buena gana aceptan la pobreza  espectacular e incluso el aburrimiento que comportan la mayoría de las *performances*. Encuentran en ello un "buen gusto" que, de paso les diferencia. El arte de acción no es un arte de masas y su público se siente élite.

Pero, además de su papel de receptor, el público es un elemento formal fundamental en el desarrollo de toda pieza de arte de acción. Las diferentes

posibilidades que permite el relativo manejo de su número y disposición, y los diferentes grados de participación e interacción son elementos con los que trabaja el accionista, hasta tal punto que el propio público es en muchas ocasiones el principal tema de la acción.

Las artes escénicas han gozado de subvenciones y apoyos institucionales, lo que ha permitido el desarrollo de un cierto negocio y reinversión en medios con los que el arte de acción generalmente no ha contado. Por su parte, las posibilidades de independencia que da la falta de estos apoyos y el modelo de gratuidad del arte de acción español tienen su contrapartida generalmente en un menor cuidado de algunos aspectos formales para lo que sería necesario un desembolso económico que, dada la precariedad del arte de acción, no suele ser posible. Esta carencia puede ser debida a la precariedad del sistema de enseñanza, a la falta de una crítica especializada y de una teoría atenta a lo que de hecho sucede.

Haciendo de la necesidad virtud, el que la gratuidad de la asistencia a los eventos de arte de acción haya sido casi general ha permitido a este una libertad que no tienen las artes escénicas, "obligadas" a dar satisfacción y un mayor grado de espectáculo. Por el contrario, las acciones "clásicas", normalmente en este país, se regalan y los accionistas dan lo que quieren ante un público que accede libremente a un acto de comunicación en el que no tiene derecho a exigir diversión y en el que puede ser tratado sin más respeto que el que se tenga en cualquier otra relación entre iguales. Claro que esta relación ideal que se pretende muchas veces no suele ser efectiva. De hecho, el *performer* mantiene una posición privilegiada de elemento activo y solo él puede hacer la gracia de ceder prerrogativas. Sea como oficiante, como maestro de ceremonias, como médium, o como coordinador, el accionista es el que decide qué tipo de relación comunicacional se establece con un público que puede ocupar todos los grados, desde la "pasividad" típica del espectador clásico a la coparticipación y corresponsabilidad de algunas intervenciones. Haciendo uso de esta libertad de la que hablamos, en algunas acciones el público es tratado, incluso, irrespetuosamente. Encontramos este tipo de tratamiento, que se daba ya desde los orígenes del arte de acción, en un

número significativo de obras. No suele ser esto común en las artes escénicas, en las que los actos de insultos al público son una excepción reseñable.

## e.2. Conclusiones

Ya desde sus comienzos el arte de acción ha tenido una vocación híbrida que, aunque en algunos casos pueda derivar en el pastiche, en sus mejores momentos supone una nueva apertura al mundo de los sentidos, que tienen la oportunidad de relacionarse diferenciadamente en la construcción de imágenes mentales más comprensivas y menos focalizadas a la mediación de un único sentido. En concordancia con ello las diferentes disciplinas artísticas, las del tiempo, las del movimiento, las de la imagen, las del concepto y las de la interpretación, cuentan con un terreno de juego común como es el representado por el arte de acción. Quizás aquella obra de arte total buscada por los románticos no se encuentre en la pomposidad y exceso de la ópera sino en la humildad formal del arte de acción.

Hemos señalado la extrema dificultad de concretar los límites formales entre las diferentes manifestaciones del arte de acción. Las posibles diferencias existentes entre *happening* y *performance*, dimensión ritual, exigencia de tiempo presente, y por tanto no representación, conversión del artista en maestro de ceremonias y participación del público de manera que no haya espectadores sino participantes, se muestran no exclusivas, además de contradictorias entre sí (no podemos concebir un ritual sin representación). Pensamos que el artista es un oficiante en ambos casos y que el papel del público no deja de ser en último extremo el de un receptor y afectado que, por otra parte, históricamente nunca fue absolutamente pasivo.

Las misma dificultad encontramos al intentar distinguir decididamente el arte de acción de las otras artes. No existe un límite estricto. Así, en la relación que con aquellas últimas se pudiera establecer, hemos mostrado como existen gradaciones por las que es posible entender que una obra condense o evoque una acción, o que una acción sea solo una parte del proceso de una obra y,

aunque parcial, autosuficiente. Ni siquiera la consideración del arte de acción como arte efímero nos parece relevante a la hora de distinguirlo radicalmente de las artes más necesitadas de solidez, como son las artes plásticas. En el ejemplo que nos dan las foto-*performances* y las vídeo-*performances* el acontecimiento se nos vuelve a presentar tan cosificado como en su representación dada en cualquier cuadro o imagen tradicional. Tras realizar todo el recorrido entre el constructo y la cosa, esa misma gradación nos muestra que para distinguir al arte de acción del resto de las artes tradicionales no nos queda otra salida que la de adjudicar el valor artístico a una u otra parte del proceso de manera nominalista. En su extremo, no nos es posible distinguir convincentemente entre acción y resíduo, ni entre acontecimiento y obra, ni entre artes plásticas y artes de acción.

A la hora de diferenciar el arte de acción de las artes de la escena los elementos discutidos son la importancia de presente del arte de acción, que se manifiesta en la presunción de no representación, ausencia de espectacularidad y no repetibilidad de la pieza. Pero, no es posible un acto humano motivado no representacional. Nos encontramos de nuevo en una cuestión de grado que consiste no en una mayor o menor preparación de la acción a realizar sino en el grado de inmediatez que perciba el espectador. A esta inmediatez, tras la cual podemos entrever la presencia de un anhelo de verdad, contribuyen la aparente ausencia de ficción propiciada por la escasez de medios, la improvisación y la no repetibilidad. No es de extrañar que en este autoengaño en el que frecuentemente caemos, pues toda acción artística es construida y ninguna construcción se hace desde la nada sino que detrás de ella tiene que haber un pensamiento y, por tanto, un patrón previo al cual acercarse o divergir, las artes escénicas, fuera de su dimensión espectacular y de negocio, tengan las de perder cuando se comparan con las acciones "clásicas". Sin embargo éstas no siempre carecen de cierta dimensión espectacular y aquellas no dejan de preocuparse por cuestiones propias del arte y ajenas al espectáculo. La gradación material y formal que podemos establecer entre artes escénicas y artes de acción hace difícil distinguir unos límites definidos. Solo podríamos concluir que, de existir, la divisoria no se

encontraría relacionada con cuestiones formales ni de contenido sino con la práctica de una cierta ética de desinterés material, de intereses enfocados a lo social y de "autogestión", que sería propia del arte de acción, en contraposición a la "institucionalización", los intereses personales y el beneficio, que serían propios de las artes escénicas. Conclusión esta que, sin embargo, consideramos discutible tanto porque de buenas intenciones no surgen necesariamente buenas obras, como porque el que el arte de acción sea un reducto especialmente ético y progresista no deja de ser un el prejuicio.

Los límites que podríamos encontrar del arte de acción con la música, la poesía y el lenguaje serían en todo caso más formales que los anteriores. Entre música y poesía existen formas que difícilmente se pueden adscribir a una u otra y en muchos casos ambas forman una unidad. A las tradicionales poesía cantada y música vocal se han unido más recientemente otras como el ruidismo o la poesía fonética. Por otro lado, la concepción de la poesía se ha expandido añadiendo entre sus posibilidades de formalización, junto a la palabra oral y escrita, a la imagen y a la acción.

No podríamos decir que todo concierto o recital sea arte de acción por mucho que en ellos se den acciones en tiempo real. El rasgo distintivo en ambos casos sería la importancia que se dé en la versión sonora de ambas artes, a la acción como elemento imprescindible o determinante. Tampoco en sus formalizaciones gráficas, que parecen más alejadas de la acción, se les puede negar un componente de la misma. Si hemos admitido las partituras de acciones como una forma de acción, ya sea en sí mismas o en las posibilidades de interpretación que puedan contener, no sería lógico negar esa cualidad a las partituras musicales o a la poesía escrita y, por extensión, a los lemas y eslóganes que muchas veces suponen tanto acción como activismo. Si, como hemos visto, existen pasos de transición entre estas artes temporales, también se dan entre ellas y el arte de acción a través de la acción sonora y de la acción poética, siendo estas últimas, por lo demás, indiferenciables en muchas ocasiones.

Aunque la mayoría de las acciones artísticas son autorreferentes, en el sentido

de que en primer lugar hablan del propio arte, existen muchas de ellas, especialmente dentro del subgénero de la intervención, cuyos fines principales no son artísticos aunque utilicen formas artísticas como medio para conseguir sus objetivos. No se puede negar, por otro lado, que las acciones artísticas por muy autorreferenciales que sean pueden tener repercusiones más allá del mundo del arte. La utilización del arte de acción con fines de propaganda política o con miras a conseguir repercusión social ha estado presente desde sus orígenes de tal forma que acción artística y activismo con forma artística no serían diferenciables nada más, y nada menos, que en la prioridad de sus fines.

Completado así un recorrido exploratorio del arte de acción que nos ha llevado, a través de sus puntos y líneas de contacto con las diferentes artes, desde los momentos primeros y más mentales de la creación hasta salir proyectados al exterior de la acción política, se nos presenta una imagen general del arte de acción que semejaría una serie de manchas transparentes que se traslapan superponiéndose y fundiéndose en diferentes niveles, que vistas de lejos y *grosso modo* pueden mantener unos contornos. Estos, que al acercarnos se muestran difusos y nada constantes, contienen en su interior elementos comunes a cada una de las manchas. Son las que denominamos características formales del arte de acción: la participación conjunta y simultánea de varios sentidos diferenciados, con atención a los normalmente descuidados por las otras artes; la importancia del cuerpo y de la presencia del artista; la trascendencia comunicativa, e incluso diríamos que ética, de una especial consideración de la cosa; la atención prestada al contexto y, en especial, al espacio y al tiempo; y, la evolucionada relación entre público y artista, constituyendo el primero, más que en ningún otro arte, un elemento imprescindible que trasciende su tradicional papel de espectador.

A lo largo de los veinte años estudiados, el arte de acción español no a mostrado, a nuestro parecer, diferencias reseñables con respecto al arte de acción realizado fuera de España (comparativa que ciertamente queda fuera de esta tesis), y sí, por el contrario, una considerable coherencia interna independiente de las regiones. Esto es debido, quizás, al lento proceso de

reconocimiento por parte de las grandes intituciones artísticas españolas (incluso ha puesto un pie en la Universidad), y a la importancia troncal de algunos de sus practicantes, tanto por su indudable magisterio, perseverancia e interconexión, ante la mencionada ausencia casi total de critica especializada, de atención en los medios de divulgación artísticos, de participación en los planes educativos y de apoyos institucionales, como por el hecho de ser ellos mismos la principal vía de entrada del arte de acción extranjero en nuestro país.

Aunque la mayor parte del arte de acción que se ha podido ver aquí se ha desarrollado en festivales, los cuales acaban influyendo en una cierta uniformización de tiempos, espacios y modos de presencia, queremos dejar constancia de que la riqueza formal en las manifestaciones del arte de acción español de estas dos décadas ha sido suficiente para ilustrar casi todas las variaciones planteadas para ejemplificar con detalle las diferentes características formales. No encontramos un especial rupturismo o evolución formal a lo largo de estos años (ni siquiera la coyuntura de contar con más o menos subvenciones ha conmovido sustancialmente sus aspectos formales), pero ni de esto ni de su mencionada variedad podemos deducir necesariamente su calidad artística. Es este un territorio en el que no hemos querido entrar, excluyendo voluntariamente las consideraciones de contenido.

Con tal exorcismo queríamos evitar toda veleidad de realizar críticas artísticas individualizadas que no creemos oportunas en este caso. Pero, como consideración final y general, quisiéremos manifestar que, si bien pensamos que a veces existe un cierto déficit de reflexión y convencimiento, y un cierto exceso de seguidismo formal y de oportunismo achacables a que coyunturalmente el arte de acción está de moda y eso atrae a nuevos practicantes no suficientemente preparados, encontramos también en este panorama, y esto es lo destacable, artistas que no dudan en experimentar y habitar esos territorios porosos, permeables, inestables e inseguros donde se desarrolla el arte de acción, ensanchando su campo y enriqueciendo el arte en general, a pesar de las ínfimas ganancias económicas que ello les reporta y de la escasa atención que a su labor le prestan los poderes culturales.

# f. Bibliografía


AGUILAR, Andrea, (2007), *¿Cómo son los pies de Madrid?*, El País, 17-03-2007, en: http://elpais.com/diario/2007/04/17/madrid/1176809070_850215.html.

AIZPURU, Margarita de, (1998), *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, en: *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

ALIAGA, Juan Vicente, *Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú*, en: http://www.accpar.org/numero1/aliaga.htm.

ALONSO, Rodrigo, *La ciudad escenario*, en: http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf.

ALONSO, Rodrigo, (1979), *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.

ALONSO, Rodrigo, (1998), *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, MNBA, http://www.roalonso.net/es/pdf/curaduria/delito_texto.pdf.

ALVARADO ALDEA, María, (2010), Zehar, n.º 65.

ÁLVAREZ, Hilario, *El arte de acción en España*, en: http://www.accionmad.org/textos/texto18.pdf.

ÁLVAREZ, Hilario, (1999), *Tres textos para ti*, en: *Acciones*, Madrid, Nieves Correa (ed.), Cruce.

AMARO, Nel, (1998), *Espacio de Arte Excéntrico*, en: *Acciones*, Nieves Correa (ed.), Madrid, Cruce.

AMARO, Nel, (2003), Catálogo de Mad03.

AMARO, Nel, (2006), *El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas*, Bilbao, Bidebarrieta Kulturgunea, en: http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE/el_arte.htm.

ARBIZU, Susana y BELIN Henri, *Rodrigo García o la guerra contra el espectáculo*, en: http://www.rebelion.org/noticia.php?id=33100.

ARIAS, Juan, (2013), *Así Ratzinger condenó a Boff al silencio*, http: //blogs.elpais.com/vientos-de-brasil/2013/02/as%C3%AD-ratzinger-condenó-a-boff-al-silencio.html.

ARDENNE, Paul, (2008), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC.

ARISTÓTELES, (2004), *Metafísica*, 16ª ed., México, Editorial Porrúa.

ARTAUD, Antonin, (1986), *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.

AUSLANDER, Philip, (2006), *The Performativity of Performance Documentation*, PAJ 28:3, p. 5, citado en: ALBARRÁN, Juan, *La fotografía ante el arte de acción*, (2012), Madrid, Efímera n.º 3.

AUSTIN, John Langshaw, (1982), *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós.

AZNAR, Sagrario, (2000), *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea.

BACHELARD, Gastón, (1974), *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

BARBANCHO, Juan Ramón (2007), *Reflexiones sobre lo performativo*, en: BARROSO, Rubén (ed.), *Casos de estudio*, Sevilla.

BARBER, Llorens, (1996), *Acercamientos al fenómeno ZAJ desde el mundo musical*, en: */ZAJ/,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

BARBER, Llorens, (1999), *De te fabula narratur, el caso Nilo*, en: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Art El Apeadero.

BARRAGÁN, Paco, (2003), *No lo llames performance*, citado en: VILAR, Nelo (2004).

BAUDRILLARD, (1993), Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.

BÉGOC, Janig, (2010), *Dany Bloch, Communications prononcée lors de Journées interdisciplinaires sur l'art corporal et performances, 16 janvier 1979*, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires.

BERNÁRDEZ, Carmen, (2011), *Todo tiene lugar entre el espacio y la segunda piel*, en: *Salto al vacío*, Sevilla, ed. Junta de Andalucía, en: http://angelesagrela.files.wordpress.com/2011/05/salto-al-vacc3ado1.pdf.

BESACIER, Hubert, (1981), *Video et performance*, Comunicación leída en el 2° Festival de Videoarte de Locarno, agosto 1981, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010). *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires.

BOURRIAUD, Nicolas, (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

BUENO, Gustavo, (2004), *El mito de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica.

BUTLER, Judith, (1997), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.

BRETON, André, (1965), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

BRITANNICA ONLINE ENCYCLOPEDIA, en: http://www.britannica.com/.

BUNGE, Mario, (1974), *Treatise on basic philosophy*, Volumen 1. Semantics I: Sense and Reference, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company.

BUNGE, Mario, (1977), *Treatise on basic philosophy*, Volumen 3. Ontology I: The furniture of the world, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company.

BUNGE, Mario, (1999), *Diccionario de filosofía*, México, Siglo XXI.

BUNGE, Mario, (2006), *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*, Barcelona, Gedisa.

BUNGE, Mario, (2008), *Tratado de filosofía*. Volumen 1. Sentido y referencia, trad. de Rafael González del Solar, Buenos Aires, Gedisa.

CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, *Sujetos imprevistos*, en: http://www.estudiosonline.net/texts/imprevistos.html.

CAMPAL, José Luís, (2010), *Posibilidades de la performance en España y Portugal* en: *10x10+1.acción! Performance en la Península Ibérica*, SECO, Javier y PÉREZ-HERRERAS, Yolanda (ed.), Bilbao, Colección L.U.P.I.

CANALS, Xavier, (1999), *El poema acción con ecos polipoéticos*, Primer Congreso Internacional de Polipoesía, en: http://www.cyberpoem.com/text/canals_es.html.

CASELLAS, Joan, *Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire*, en: http://www.accionmad.org/textos/texto16.pdf.

CASELLAS, Joan, (1999), *Madrid y el cielo*, en: *Acciones*, Madrid, CORREA, Nieves (ed.), Cruce.

CASELLAS, Joan, (2002), *Comunicación del arte a través de la fotografía*, en: http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/comunicacin-del-arte-de-accin-travs de.html.

CASELLAS, Joan, (2009), *Performance, hoy*, Madrid, Exit Express, n.º 47.

CASELLAS, Joan, (2010), *¿Cómo editar una acción?,* Zehar, n.º 65.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, (2001), *Last video clip. Unas meditaciones en torno a la obra de Pelayo Varela*, (texto no publicado).

CASTRO FLÓREZ, Fernando, (2004), *La culpa no es mía*, en: SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *A destajo, 500 performances en un día*, Murcia, Ad Hoc.

CERIANI, Alejandra y COSÍN Alejandra, (2005), *La Danza-Performance: Una perspectiva alternativa*, en: http://performancelogia.blogspot.com.es/2008/07/la-danza-performance-una-perspectiva.html.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, (2006) *Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo*, en: *Líneas de Fuga. El gesto Teatral contemporáneo*, nº. 20, México, Casa del Refugio Citlaltépetl A. C.

CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos.

CLARAMONTE, Jordi, (2011), *Arte de contexto*, Donostia, Nerea.

COLLADO, Gloria, (1998) *Las cosas*, en Esther Ferrer, *De la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

CONDE-SALAZAR, Jaime, (2006), *El ojo en la llaga*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

CONDERANA, José Alberto, (2010), *Arte de acción crítico en el espacio público*, Madrid, Efímera, n.º 1.

CONDERANA, José Alberto, (2010), *El espacio de la representación: artes plásticas, performance y ceremonia teatral*, Madrid, Quiasmo.

CORREA, Nieves (ed.), (1997), *Teoría y práctica de la acción*, Madrid, Cruce.

CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce.

CORREA, Nieves, (2004), *Performances de cámara*, Madrid.

CORREA, Nieves, (2007), *La Acción Visible: 10 años en la práctica de la acción en España*, en: BARROSO, Rubén (ed.), *Casos de estudio*, Sevilla.

CORREA, Nieves, (2009), *¿Porqué el arte de acción hecho por mujeres es siempre tan interesante?*, Madrid, Exit Express, n.º 47.

CORREA, Nieves, http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html.

COSMES, María, (2006), http://performancelogia.blogspot.com/2006/ 11/ maria-cosmes.html.

COSMES, María, (2010), *Liens VII*, en: *Una década de acciones en Sevilla (2001-2010)*, BARROSO, Rubén (ed.), Sevilla, Contenedores.

DE GRACIA, Silvio, (2010), *Entre el margen y el museo: la performance disciplinada*, Madrid, Efímera, n.º 1.

DELGADO, Manuel y HORTA, Gerard, (2007), *Ariadna Pi y el olvido*, en: PARRAMÓN, Ramón, *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Calaf/Manresa, Idensitat.

DELPAUX, Sophie, (2010), *Deuil de l'événement/avènement de l'image*, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires.

DIEGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.

DONGUY, Jacques, (2004), *Arte corporal*, en: MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM.

EKMAN, Paul y FRIESEN, Wallace, (1969), *The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, en: *Semiotica 1*.

EL TERRIBLE BURGUÉS: (2003), *La omisión del medio-artístico-laboral*, Acciones en Mataró, Fundación 30 Km/s.

ESPASA CALPE, (2005), *Diccionario de la lengua española*.

FARONA, Roberto, *Paradoja de la fugacidad eterna. El arte y su concepto. Entrevista a J. M. Calleja,* en: http://giroscopio.blog.com.es/.

FÉRAL, Josette, (1988); *La performance y els média: la utilització de la i-matge*, Traducción de Laura Conesa, en: PICAZO, Glória (ed.), *Estudis es-cènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* n.º 29.

FERNÁNDEZ, Jaime, (2008), *¿Es posible salir andando de la ciudad de Madrid?,* Tribuna Complutense, Madrid, 11-11-2008.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, (2004), *Formas de mirar en el arte actual*, Madrid, Edilupa.

FERRANDO, Bartolomé (2010), *Sobre la performance*, en: *Una década de performance en Sevilla (2001-2010)*, BARROSO, Rubén (ed.), (2010), Sevilla, Contenedores.

FERRANDO, Bartolomé, *De mi proceso de creación de performances*, en: http://www.ebent.org/textes/ferrando.htm.

FERRANDO, Bartolomé, (1995), *Esto no es una anécdota*, en: Fuera de Banda n.º 3, Valencia, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre.

FERRANDO, Bartolomé, (2000), *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico. Campus Universitario Sur. Universidad de Santiago de Compostela.

FERRANDO, Bartolomé, (2004), *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*, en: MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte Acción 2*, Valencia, IVAM.

FERRANDO, Bartolomé, (2007a), *La performance como lenguaje*, en: http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html.

FERRANDO, Bartolomé, (2007b) *La Performance. Su creación. Elementos*, en: http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html.

FERRANDO, Bartolomé, (2009a), *Sobre la ética en el arte de acción*, en: http://performancelogia.blogspot.com/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html.

FERRANDO, Bartolomé, (2009b), *El arte de acción en España. 1947-2009*, Exit Express.

FERRANDO, Bartolomé, (2012), *Entre la escritura y la ación*, Efímera, nº 4.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, 5ª ed., Buenos Aires.

FERRER, Esther, (1999) *Install-acción*, Québec, Inter Art Actuel, n.º 74, en: http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/installc.html.

FERRER, Esther, (2001), *Utopía y performance*, Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de Paris "L'abri et l'utopie", en: http// perfor-mancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer. html.

FERRER, Esther, (2009), El País, Babelia, 07-02-2009.

FERRER, Esther, (2010), Zehar, n.º 65.

FILIBERTI, Irene, *Proyecto distinguido*, en: http://www.laribot.com/spip.php?article400.

FISHER-LICHTE, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.

FOUCAULT, Michel, (1969), *Qu'est-ce qu'un auteur*?, en: *Dits et Écrits*, París, Gallimard, 1994.

FRATINI, Roberto, (2008). http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/.

FRENCH y EBISON, (1986), *Classical Mechanics*, Nueva York, Chapman and Hall.

GADAMER, H. G., (1991), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.

GARCÍA, Ángeles, (2011), *Esther Ferrer, cuestión de tiempo*, en: http://elpais.com/diario/2011/10/10/cultura/1318197601_850215.html.

GLUSBERG, Jorge, (1986), La *realidad del deseo*, en: *El Arte de la Performance*, Buenos Aires, Editorial de Arte Gaglianone, en: http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html.

GOLDBERG, Roselee, (1996), *Performance Art*, Barcelona, Destino.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo, (1964), *El Surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*, Bogotá, ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

GONZÁLEZ, Antonio Manuel, (1989), *Las claves del arte. Las últimas tendencias*, Barcelona, Ariel.

GONZÁLEZ, Leonardo, (2007), *Las implicancias de la psicología en el arte de la performance*, en: http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html.

GONZÁLEZ, Susana, (2008), *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis,* Acta poética 29 (2), México, D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, en: actapoet@servidor.unam.mx.

GROSSI, Fausto, (2003), en: Mad03, AVAM (ed.).

HEIDEGEER, Martin, (1953), *La cosa*, Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, XI.

HERNÁNDEZ, Fernando, (2006), *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*, en: ZALDIVAR, Álvaro (coordinador), *Bases para un debate sobre investigación artística,* Madrid, Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación y Ciencia.

HERNÁNDEZ, Roberto, FERNÁNDEZ, Carlos, BAUTISTA, Pilar, (1997), *Metodología de la investigación*, México, McGRAW - HILL.

HERNANDO, Javier, (1999), *La solemnidad de lo ordinario*, en: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Art El Apeadero.

HERRMANN, Max, (1981), *Über die Aufgaben eines theaterwissen-chaftlichen Instituts*, conferencia del 27 de junio de 1920, en: KLIER, Helmar (ed.), *Theaterwissenchaft in deutschprachigen Raum*, citado por FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), *Estética de lo preformativo*, Madrid, Abada.

HIGGINS, Dick, (2004), *Fluxus e intermedia*, en: MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM, 2004.

HUBAUT, Joël, (1996), *Entrevista con Joël Hubaut*, en: Fuera de Banda n.º 3, Valencia, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre.

JIMÉNEZ, José, (1986), *Imágenes del hombre*. Fundamentos de estética, Madrid, Tecnos.

JAY, Martin, (2007), *Ojos abatidos, La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Barcelona, Akal.

JOHNSON, Tom, (2011), *Repetición, repetición y repetición*, en: *En cuatro movimientos,* Vitoria, Artium.

JONES, Amelia, 2006, *Estudio*, en: *El cuerpo del artista*, WARR, Tracy (ed.), Nueva York, Phaidon Press Inc.

KAPROW, Alan, (1964), *L'artiste en homme universal*, en: *L'art et la vie confondus*, París, Editions du Centre Pompidou, 1996.

KAPROW, Allan, (1958), *El legado de Jackson Pollock*, en: Art News, LVII, n.º 6.

LEBEL, Jean-Jacques, (1966), *Le happening*, Buenos Aire, Nueva Visión.

LEBEL, Jean-Jacques, (2004), *El happening*, en: MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte Acción 1*, Valencia, IVAM.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, (2007), *El extravío de los límites*, Buenos Aires, Emecé Editores.

LOUREDA, Abel, (1998) *Espacio de Arte Excéntrico*, en: *Acciones*, CORREA, Nieves (ed.), Madrid, Cruce.

MARCHAN FIZ, Simón, (1974), *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid, Alberto Corazón.

McEVILLEY, Thomas, (2002), *Arte en la oscuridad*, en: PARFREY, Adam, *Cultura del Apocalipsis*, ed. Valdemar.

MAIER, Tobi, (2009), *Entrevista con Marina Abramovic. Más allá del cuerpo*, Exit Express, n.º 47.

MARTEL, Richard, (2004), *Los tejidos de la performance*, en MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte Acción 1*, Valencia, IVAM.

MARTÍNEZ, Lara, (2007), *Paca Antúnez (Creadora): El chamanismo me ayudó a recuperarme a mi misma*, ABC de Sevilla, 06-11-2007, en: http:// www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-11-2007/sevilla/Cultura/paka-antunez-(creadora)el-chamanismo-me-ayudo-a-recuperarme-a-mi-misma_ 1641295839025.html.

MARZO, Jorge Luís, (1996), *La performance en los 80, entre la mirra, el incienso y las fallas y algunas reacciones*, en: VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), (1996), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

MASSIP, Francesc, (2006), *La danza-teatro en Cataluña*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

MERLEAU-PONTY, Maurice, (1964), *Le visible e l'invisible*, Paris. Gallimard.

MOHKTARI, Sylvie, (2010), *Dossier: Joseph Beuys, Celtic +--- dans la revue Interfunktionen, 1971*, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires.

MOLINER, María, (1992), Madrid, Gredos.

NAREA, Ximena, (2004), *Bolsa-de-Aire(s), fragmentos de una historia personal*, en: CORREA, Nieves, (2004), *Performances de cámara*, Madrid.

NAVA, Iris, *Bocetos para definir lo que hoy llamamos performance*, en: http://usuarios.multimania.es/fpperformaticas.

NAVARRO, L., (ed.) (1999), *Internacional Situacionista. La realización del arte,* (1958), vol, I, Madrid, Literatura Gris.

NAVERÁN, Isabel de, (2006), *Colgado en plena pausa*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

NEDEV, Kamen, (2002), en: Catálogo de Ardearganda 02. Arganda

NORTH WHITEHEAD, Alfred, (1929), *Process and Reality*, Nueva York, Macmillan.

OLIVARES, Rosa, (2011), *La artista como obra de arte*, en: *En cuatro movimientos*, Vitoria, ARTIUM y AC/E.

ORTEGA Y GASSET, José, (1995), *Para un museo romántico*, en: *El sentimiento estético de la vida*, MOLINUEVO, José Luis (ed.), Madrid, Tecnos.

OVANDO VAZQUEZ, Pedro, *La presencia en crisis*, en: www. interser0.org/texto_pedroovando1.doc.

PADÍN, Clemente, *Ritual o performance, siempre utopía*, en: http:// www.mostowa2.net/mostowa2/txtcpritoperf.html.

PADÍN, Clemente, (1973) *De la Représéntacio a l'Action*, en: http:// boek861.com/padin3/lenguaje.htm.

PADÍN, Clemente, (2007), *Arte conceptual y la performance*, en: http: //performancelogia.blogspot.com/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html.

PARREÑO, José María, (1996), *Historia o historieta del arte de acción en Madrid*, en: VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), (1996), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

PARREÑO, José María, (1998), *De la mani a la obra*, en: Fuera de, Valencia, A. C. forade.

PARSONS, Talcott y SHILS, Edward A. (1968), *Hacia una teoría general de la acción*, Buenos Aires, Kapelusz.

PASSSOLINI, Pier Paolo, (1966), *La Lingua scritta dell'azione*, Pesaro Ed. Nuovi Argomenti, nueva serie, n.º 2, Abril/Junio.

PEREA, María Cecilia, (2011), *Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar*, en: http://publicaciones. ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/viewFile/684/676.

PEIDRO, Miguel Ángel, *El arte de acción*, en: http://www.mostowa2. net/mostowa2/txtmapartaccion.html.

PEREIRO, Andrés, (1999), *Desnudo contra la violencia*, en: CORREA, Nieves (ed.), *Acciones*, Madrid, Cruce.

PÉREZ, David, (1999), *En el marco del tiempo... (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)*, catálogo de Esther Ferrer publicado con ocasión de la Bienal de Venecia de 1999, en: http://www.arteleku.net/estherferrer/ Textos/marco.html.

PÉREZ, David, (2011), *El tiempo que no(s) sucede*, en: *En cuatro movimientos*, Vitoria, Artium.

PHELAN, Peggy, (1993), *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, en: http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html.

POPPER, Frank, (1989), *Arte, acción y participación*, Torrejón de Ardoz, Akal.

PRIETO, Antonio, (2002), *En torno a los estudios del perfor-mance, teatralidad y más*, http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html.

PUELLES ROMERO, Luis, (2011), *Mirar al que mira*, Madrid, Abada Ed.

PUERTO, José Luís, (1999), *Regreso del pastor*, en: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando,* Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero.

PUIG, Arnau, (2002) *Joan Casellas, el arte como acción* en: *Bones accions*, CASELLAS, Joan (ed.), (2002), Barcelona, Aire.

RAMÍREZ, Juan Antonio, (1975), *El cómic fenenino en España*, Cuadernos Para el Diálogo.

RESTANY, Pierre, (2004), *La inflexión del arte en la esfera existencial*, en: MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM.

RICOEUR, Paul, (1995), *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI.

RICOEUR, Paul, (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, (1994), *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos.

ROUX, Celine, (2010), E*ntre devoir de mémoire(s) et besoin de paternité(s)*, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires.

ROYSDON, Emily, (2010), *La respuesta*, Zehar, n.º 65.

SÁNCHEZ, José Antonio, (2006a), *Génesis y concepto de la creación escénica contemporánea en España*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.),

(2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b), *La estética de la catástrofe*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ, José Antonio, (2006c), *El pensamiento y la carne*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ, José Antonio, (2006d), *Trayectorias*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ, José Antonio, (2006e), *La nueva danza en Madrid*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), *De la instalación, la acción y el objeto in between",* Madrid, Efímera n.º 1.

SANTANA, Sandra, (2009), *Encuentros AVLAB: Escrituras no escritas: hacia una poética ilegible, en:* http://medialabprado.es/article/encuentros_avlab_escrituras_no_escritas_hacia_una_poetica_ilegible.

SAUMELL, Mercè, (2006), *Circo y teatro contemporáneos en Cataluña*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SAURISSE, Pierre, (2010), *La performance des années 1960 et ses mythes*, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines,* Rennes, Presses Universitaires.

SAYRE, Henry (1995), *Performance*, en: LENTRICCHIA, F., Critical *Terms for Literary Study*, Chicago, McLAUGHLIN, Th. (ed), Chicago University Press.

SEDEÑO, José Antonio, (2006), *Notas sobre el teatro andaluz de creación*, en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SONTAG, Susan, (1961), *Los happenings: una yuxtaposición radical*, en: SONTAG, Susan, (1984), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral.

SUTTON, Benjamin, (2010), en: http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2010/09/20/a-long-time-coming-jana-leos-self-abusive-performance-art.

TAYLOR, Diane, *Hacia una definición de la performance*, en: http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html.

TORRENS, Valentín, (2009), *Utilización de la sombra*, en: BARROSO, Rubén (ed.), *Una década de performance en Sevilla (2001-2010)*, Sevilla, Contenedores.

TRÍAS, Eugenio, (1999), *La razón fronteriza*, Barcelona, Ed. Destino.

TRONCHE, Anne, (2010), *Préface*, en: BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, (2010), *La performance. Entre archives et practiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires.

TURNER, Victor, (2002), *La antropología del perfomance*, en: GEIST, Ingrid (comp.). *Antropología del ritual*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro, *(Entrevista)*, 2010, Madrid, Efímera, n.º 1.

VÁLCARCEL MEDINA, Isidoro, *Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*, en: http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar2.htm.

VALLAURE, Jaime (1996): *No hay performance sin documento certificado*, en: VARIOS AUTORES, (1996), *Arte. Proyectos e ideas 4*, vol. I. Valencia, Universidad Politécnica.

VALLAURE, Jaime y LAMATA, Rafael, (2007), en: BARROSO, Rubén, *Casos de estudio*, (ed.), Sevilla.

VALLAURE, Jaime, (1996), *Reflexiones en torno a un intento cronológico*, en: VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), (1996), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

VALLAURE, Jaime, (2006), *El Circo Interior Bruto. Breve análisis de la experiencia. Del museo nacional a la carpa mental*, ponencia en los Encuentros de Autogestión y Arte de Acción, CENDEAC, Murcia, en: http://www.waitingforcargo.net/CIB/El_CIB.html.

VARIOS, (2012), *Explosió! El llegat de Jackson Pollock,* Barcelona, Fundación Joan Miró.

VIDIELLA, Judit, (2010), *Escenarios y acciones para una teoría de la performance*, Zehar, n.º 65.

VILAR Nelo, (2004), *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica.

VILAR, Nelo, (2003), *Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo de Acción en el estado español en los años 90*, en *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, GOMEZ HERNÁNDEZ, J. A. y SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

VILAR, Nelo, (2010) *Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo estético*, Madrid, Efímera, n.º 1.

VILAR, Nelo y PARREÑO, José María, *Dialogando con los "Apuntes sueltos sobre arte paralelo' de José María Parreño*, http://www.accionmad.org/textos/texto15.pdf.

VILLASOL, Carlos, (2004), *Cinco apuntes sobre Juan Hidalgo*, en: *Juan Hidalgo*, Madrid, Seacex.

WEBER, Max, (1996), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.

**Otras páginas web consultadas:**


http://cunctatio.wordpress.com/

http://escueladetauromaquia.wordpress.com/

http://es.groups.yahoo.com/group/discosalehop/message/2441

http://es.paperblog.com/javier-nunez-gasco-36706

http://es.wikipedia.org/wiki/Polipoes%C3%ADa

http://guiasentimental.es/que-es-guia_sentimental/

http://juandominguezrojo.com/?m=2011&cat=4

http://madridabierto.com/es/

http://mikuerpo.blogspot.com.es/

http://pornoterrorismo.com/

http://www.accionmad.org/

http://www.anamatey.com

http://www.arteleku.net/estherferrer

http://www.carmenfsigler.es/

http://www.contraindicaciones.net/2010/08/los-stencils-de-preiswert.html

http://www.cucosuarez.com/

http://www.diagonalperiodico.net/FLO6x8-flamenco-y-activismo.html

http://www.doctoralonso.org/es

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24144/David_Bestue_y_Marc_Vives

http://www.fatima-miranda.com

http://www.felixfernandez.org/

http://www.fernandezmiron.com/reformance/

http://www.fernandobaena.com/

http://www.fiaf.org/crossingtheline/2011/2011-10-12-cuqui-jerez.shtml

http://www.gaseditions.com/pdf/MNacpo.pdf

http://www.idensitat.net/

http://www.interaccioneselectorales.org/?p=311

http://www.lamasbella.org/

http://www.lostorreznos.es/

http://www.marceliantunez.com/work/epizoo/

http://www.musac.es/index.php?ref=68100

http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/artes-en-vivo/2010/residencia-olga-mesa.html

http://www.nievescorrea.org/

http://www.noticiasdenavarra.com/2010/10/21/ocio-y-cultura/cultura/john-otazu-se-expone-al-publico-en-la-ciudadela

http://www.pacolara.es

http://www.pedrogarhel.net/

http://www.pereiro.org/

http://www.reverso.org

http://www.santiago-sierra.com

http://www.sindominio.net/fiambrera

http://www.soniagomez.com/

http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/eulalia_valldosera.pdf

# g. Videografía


ALBARRACÍN, Pilar: http://www.rtve.es/television/20100122/pilar-albarracin/313755.shtml

ALVARADO ALDEA, María, *Las prendas de mi historia*: DVD Chamalle X 2007.

ÁLVAREZ, Hilario, *Palabras*: DVD Madrid!-14, Liveartworks editions.

ANTONINI, Lucía, *Reinterpretación Music Call*: https://vimeo.com/16164584

ANTÚNEZ, Marcel.li, *Epizoo*: http://www.youtube.com

ANTÚNEZ, Marcel.li, *Transpermia*: http://www.youtube.com/watch?v=siSrlKt3nn0

AYMERICH, Pep, *Pietat II*: http://www.pepaymerich.com/acciones/la-pietat-ii-2_es.html

BAENA, Fernando y LEÓN, Marianela, *Duende, muerte y geometría*: http://www.fernandobaena.com/videos/duende-muerte-geometria.html

BAENA, Fernando y LEÓN, Marianela, *Malas posturas*: http://fernandobaena.com/videos/malas-posturas.html

BAENA, Fernando, *Ordem e Progresso*: https://vimeo.com/25813031

BAENA, Fernando: http://www.fernandobaena.com/performances/

BARBER, Llorenç: http://www.llorencbarber.com/conciertos/conciertos_de_ciudad.aspx

BARCELÓ, Miquel, *Paso doble*: http://www.youtube.com/watch?v=gobHcZ6URWM

BARROSO, Rubén, *¿Por qué tuviste que tocar el piano con la cabeza?:* DVD AcciónMad10.

BASSI, Leo, *La revelación*: http://www.youtube.com/watch?v=Xk_k9XuiFPo

BAZÁN, Boke y ALARCÓN, David, *Paseo*: http://www.youtube.com/watch?v=NC8m1zkcqyM&

BELTRÁN, Analía, *18 mujeres*: http://www.youtube.com/watch?v=MBES6-WCZ-8

BELTRÁN, Analía, *Doble y todo*: DVD Acción08Mad.

BERNAT, Roger, *Dominio público*:
http://www.youtube.com/watch?v=ZBnNmLNsLO8

BLACKER, Denys, *Sokatira*: DVD Acción08Mad.

BONET, Victor, *S/T*: DVD Do it yourself I.

BONET, Victor: *Paréntesis*: DVD Chamale X 2008.

BURILLO, Rafael, *Máquina de freir dinero*: archivo del artista.

CANTIZANO, Raul y BARBER, Santiago, *Bulos y tanguerías*:
http://www.youtube.com/watch?v=duIgjuT3nnc

CASELLAS, Joan*, S/T*: DVD acciónMad10.

CHINCHÓN, Alberto y PALANCARES, Miguel, Acción-a-dos:
http://www.youtube.com/watch?v=3BnaVNNRvhk

CIRCO INTERIOR BRUTO: http://www.lostorreznos.es/curriculum.swf

CORREA, Nieves, *El abrazo*:
http://www.youtube.com/watch?v=TDUPqOE4B58

CORREA, Nieves, *Los otros*: DVD La Muga Caula 2011

COSMES, María, *Manual of elegance and efficiency always and everywhere*:
DVD AcciónMad10.

CUETO, Belén. *Consumo cuidado*: DVD Acción08Mad.

DE LA ROSA, Antonio, *Xubileo*: https://vimeo.com/16765959

DE SOTO, Olga, *Historia*(s):
http://www.youtube.com/watch?v=aFUvSjDHslc

DEL VAL, Jaime, *Ciborg pangénero*: https://vimeo.com/1951110

DEMOCRACIA, *EAT THE RICH / KILL THE POOR*,
https://vimeo.com/34801572

DEMOCRACIA, *Ne vous laissez pas consoler*:
http://www.youtube.com/watch?v=hn2FoDxdBT0

DOMÍNGUEZ, Juan, *Todos los buenos espías tienen mi edad*:
http://www.youtube.com/watch?v=wxbYePCCTrQ

EL GATO CON MOSCAS, *Botellón de leche*: https://vimeo.com/27078341

EL GATO CON MOSCAS, *Conflict*: https://vimeo.com/28564915

EL GATO CON MOSCAS, *Desnudos*: https://vimeo.com/32743078

EL GATO CON MOSCAS, *Peregrinación M30*: DVD AcciónMad10.

ESCUELA DE TAUROMAQUIA:
http://escueladetauromaquia.wordpress.com/

ESPALIÚ, Pepe, *The Carrying Proyect*: existe un vídeo producido por el Marco de Vigo en 2012 para la exposición *You are not alone*.

ESTEBAN, Patricia, *La poeta*: http://www.youtube.com/watch?v=3irP-VkZGxc

FELICES, Carlos, *Fucking*: http://artworkproject.com/profile/CarlosFelices

FELICES, Carlos, *Me presento*: DVD Acción09Mad.

FERNÁNDEZ, Félix, *Puro teatro*:
http://www.felixfernandez.org/video_imgs/def/vents_vids/teatro.htm

FERRANDO, Bartolomé, *En el interior*:
http://www.bferrando.net/per_4.html

FERRANDO, Bartolomé, *Jirones*: http://www.bferrando.net/per_4.html

FERRANDO, Bartolomé, *Sintaxis*:
http://www.bferrando.net/inst_video_sintaxi.html

FERRER, Esther, *El arte de la performance*: DVD Acción09Mad.

FERRER, Esther, *Se hace camino al andar*:
http://www.youtube.com/watch?v=QL87I_GzWII

FERRER, Esther: http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-esther-ferrer/1252983/

FLO6X8, *Banquero*: http://www.youtube.com/watch?v=Wv5dh8v7mDs

GALEANO, Andrés, *A con B*: DVD ¡PoesiAcción! editado por Liveartwork.

GALEANO, Andrés, *Winged Tale nº 2*: DVD AcciónMad11

GALILEA, Ignacio, *Plasma*: https://vimeo.com/43791864

GALLEGO, Nilo, *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*:
http://www.chusdominguez.com/felipe-vuelve-a-casa

GARCÍA, Ángela, *S/T*: DVD AcciónMad09.

GARCÍA, Rodrigo, *Accidens. Matar para comer*:
http://www.youtube.com/watch?v=Mdqn7QgS4bI

GESTO, Ana, *Intervalos variables*: DVD AcciónMad11.

GIL, Alonso, *Sahara Libre Wear*: http://www.youtube.com/watch?v=i-x4WzCYFh4

GIMEIN Anna, *An Exercise*: https://vimeo.com/35457291

GIMEIN, Anna, *Rehearsal*: https://vimeo.com/35452353

GÓMEZ, Antonio, *Homenaje a Yoko Ono*: DVD Acción09Mad.

GÓMEZ, Sonia, *Experiencias con un desconocido*: http://www.youtube.com/watch?v=ztUF2H_bBMo

GÓMEZ, Zaida y HERNÁNDEZ, Julio, *Hazte público*: DVD Chamalle X 2008.

GONZÁLEZ, Amaya, *Proyecto para una performance que no se realizará*: DVD Chamalle X 2007.

HIGUERAS, Ana Oliva, *S/T*: DVD AcciónMad10.

HURTADO, Eduardo, *S/T*: DVD AcciónMad10.

JEREZ, Concha e IGES, Pepe, *S/T*: DVD AcciónMad10

JEREZ, Cuqui, *The Rehearsal*: http://www.youtube.com/watch?v=ld5136U0V_c

KATAYAMA, Kaoru, *Conversação entre Tsubasa e Kátia*: http://kaorukatayama.com/index.php/es/obras/52-conversacaoentretsubasaekatia.html

KATAYAMA, Kaoru, *Technocharro:* http://www.youtube.com/watch?v=3FuyMKzcLb4

LA RIBOT, *Distinguida*: https://vimeo.com/27152712

LA RIBOT, *Llámame mariachi*: http://www.youtube.com/watch?v=5imKM-Z3U3Q

LA TERNURA, *Madrid Beach-Party N.º1*: DVD

LAHOSTIAFINEARTS, *Desfile*: http://www.fernandobaena.com/performances/desfile.html

LAHOSTIAFINEARTS, *Eventos*: http://www.fernandobaena.com/instalaciones/performances-para-video.html y http://www.fernandobaena.com/instalaciones/intervenciones-sobre-videoperformances.html

LAHOSTIAFINEARTS, *Explorando Usera*: http://www.fernandobaena.com/instalaciones/explorando-usera.html

LAHOSTIAFINEARTS, *Picnic*: http://www.fernandobaena.com/performances/picnic.html

LEÓN, Isabel, Compartiendo secretos: DVD Acción09Mad.

LIDDELL, Angélica, *Desobediencia*:
http://www.youtube.com/watch?v=EimaFW87xDc

LLAVATA, Carlos, *S/T*: DVD Acción08Mad.

LOS TORREZNOS, *35 minutos*:
http://www.lostorreznos.es/trabax2.swfttp://www.lostorreznos.es/

MARGARIT, Angels: *Corol.la*:
http://www.youtube.com/watch?v=t1DNMqdIs4o

MART, Luan, *Religión*: http://www.youtube.com/watch?v=w7WpKkthLZE

MARTICORENA, María, *Hasta que mi cuerpo aguante*:
http://www.youtube.com/watch?v=chJQHVwjjOQ

MARTICORENA, María, *Polifonía: Dejarme las uñas*:
http://www.youtube.com/watch?v=VW1044Bp4nY

MARTÍNEZ, Arantxa, *J*: http://produccionsescopeta.org/blog/?page_id=32

MAURO, Ilaria, *Ingredientes: agua, harina, sal y levadura*:
https://vimeo.com/5423567

MILLÁN, Fernando, *El clavel*: http://www.youtube.com/watch?v=uG-GfX_dspM

MIRANDA, Fátima, *ArteSonado*: https://vimeo.com/29371002

MORA, Oscar, *Tunning & Dolçaina*: La Más Bella Grandes Éxitos (2006)

MURCIEGO, PEPE, *Salud*:
http://www.youtube.com/watch?v=UkKmeb859Qs

NIEVES, Macarena, *Que las palabras (me) perdonen*:
http://manieca.blogspot.com.es/

NOGALES, Paco, *S/T*: DVD Acción08Mad.

NOGUERA, Pere, *S/T*: DVD Acción08Mad

O'DONELL, Fiacha, DVD *Acción, Arte de Acción en España (1998-2011)*

OKARIZ, Itziar: http://www.rtve.es/television/20100521/itziar-okariz/332270.shtml

ORTEGA, Antonio, *Registro de bondad*:
http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2

PASTOR, Ángel, *Caídas*:
http://www.mostowa2.net/angelpastor/caidas/01uce.html

PÉREZ, Eva: *Prueba de acción sobre la erótica torpe II*: DVD AcciónMad09.

PICÓ, Sol, *Bésame el cactus*:
http://www.youtube.com/watch?v=jC9pHxlreHU&feature=relmfu

PINA, Carlos, *Juegos de construcción personal*:
http://www.ebent.org/ebent01/pina/pagina.htm

PREGO, Sergio: *ANTI-after TB*:
http://www.youtube.com/watch?v=TY3LK6pgDPY

RAMOS BALSA, Rubén, *Correr*:
http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/performance/correr

RODRÍGUEZ, David, *Cigarrereras. Métodos y tiempos*:
http://www.youtube.com/watch?v=UKKrEKCLrJw

SAAVEDRA, Avelino, *Arde lo que será, fuego camina conmigo*:
http://www.rtve.es/television/20100531/futbol-arte/333535.shtml

SÁDABA, Estíbaliz:
http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *A destajo*:
http://www.youtube.com/watch?v=U5e06tcjkq0

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *Boxeo*:
http://www.youtube.com/watch?v=B2_MHwD_IpI

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *Cantando bajo la lluvia*: archivo del artista.

SÁNCHEZ-MATEOS, Rafael, *Ticket*: Archivo del artista.

SANTIAGO, Rubén, *Intramuros*: https://vimeo.com/36694468

SENRA, Andrés y FERNÁNDEZ, Felix, *Semiótica del WC*:
http://www.andressenra.com/#

SENRA, Andrés, *La tempestad*:
http://www.youtube.com/watch?v=ATQjDTX8lPQ

SIERRA, Santiago, *La trampa*:
http://www.youtube.com/watch?v=uKZpkzcewPs

SIGLER, Carmen, *Mamá fuente*:
http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=625

SILVA, Beatriz: http://www.youtube.com/watch?v=_MBWuoYEGI8

SOCIETAT DOCTOR ALONSO, *Ácido folclórico*:
http://www.youtube.com/watch?v=k8Fi5-REmo4

SOUSA, Pere, *Interview avec les letristes*: http://annablumefanclub.blogspot.com.es/2012/09/interview-avec-les-lettristes-raoul_4.html

SUÁREZ, Cuco, *Las noticias se escriben con sangre*: http://www.youtube.com/watch?v=M9EwAEj9kAE

SUÁREZ, Rafael, *Once intentos para alcanzar la trascendencia:* archivo del artista.

TERRORISMO ARTÍSTICO, *¡Despierta!:* http://www.youtube.com/watch?v=TRZaZheZVc4

TORRES, Larraitz, *Plastificación*: https://vimeo.com/7813174

URRA, Amaia, *El eclipse de A*: https://vimeo.com/7917514

URRA, Amaia, *La cosa (se resuelve)*: http://www.youtube.com/watch?v=uwu2IG_RlmA

VALLAURE, LAMATA y MUSICCO, *El ABC de la performance*: http://www.lostorreznos.es/abceng.swf

VALLDOSERA, Eulalia: http://www.rtve.es/television/20100119/eulalia-valldosera/313069.shtml

VARELA, Pelayo, *Soundman*: http://www.youtube.com/watch?v=1t_37tVEwbM

VELVET & CROCHET, *Dos hombres malos*: http://velvetcrochet.blogspot.com.es/

VELVET & CROCHET, *La llamada*: DVD Acción08Mad

VIDAL, Albert, *Humano humano*: https://vimeo.com/7523670#

VIEIRA, Gregorio, *Accumulation*: http://www.gregorioviera.com/

YMBERNON, David, *Poesía visual culinaria*: http://www.youtube.com/watch?v=LZsBoKGi-qc

## h. Anexos

## h.1. Biografías de artistas mencionados

ACCIDENTS POLIPOÈTICS es un grupo formado por Rafael Metlikovez (Canovelles, 1964) y Xavier Theros (Barcelona, 1963) que combina poesía, *performance* y humor. Website: http://blogdeaccidentspolipoetics. blogspot.com.es/.

AGGTELEK (Xandro Vallès, Barcelona 1978, y Gema Perales, Barcelona, 1982). Website: http://www.aggtelek.net/. Aggtelek es un grupo multidisciplinar que se expresa en vídeo, foto, escultura, instalaciones, *performances* y espectáculos escénicos. Ha mostrado su trabajo en Barcelona, Bruselas, Nueva York, Berlín, Londres, Budapest, Frankfurt, Castellón, Bilbao, Murcia. Han recibido premios como el ABC en 2009 o el del INJUVE en 2007.

AGUSTÍN PAREJO SCHOOL fue un grupo de acción artística creado en los 80, cuyos trabajos fueron realizados en diferentes medios (vídeo, instalación, acción, carteles, postales). Intentaban hacer visible la naturaleza conflictiva del espacio físico donde se desarrolla su actividad, Málaga, y la crítica de la institución arte tal. Fueron componentes del grupo Rogelio López Cuenca, Juan Antonio López Cuenca y Jorge Dragón.

ALBERTO LOMAS (Vitoria, 1967). Artista y gestor de eventos. Socio fundador del espacio Abisal de Bilbao y coordinador del ciclo *Acción y documento* en ese mismo espacio y de la muestra *Un paquete vasco*, junto a Beatriz Silva.

ALBERT VIDAL (Barcelona, 1946). Website: http://www.albertvidal.es/. Ha mostrado su trabajo en lugares como el Túnel de Vallvidrera (Barcelona), los cimientos del Teatro de la Expo 92 (Sevilla), la iglesia de Santa María; en galerías como Metronom y Trece de Barcelona; en la Fundació Miró, la Sala Capitol y el Antic Hospital de La Santa Creu, Barcelona; teatros como Romea y Nudo de Buenos Aires o Alfil, Madrid; festivales de teatro como Di Polveriggi o Grec, Sitges.

ALICIA FRAMIS (Barcelona, 1967). Website: http://www.aliciaframis.com. Sus escenarios urbanos, intervenciones de espacios expositivos y sus instalaciones se han mostrado en el Museo de Arte de Girona, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el MACBA y el Centre d´Art Santa Mónica, la Fundación la Caixa de Barcelona, la galería Helga de Alvear (Madrid), PYO Gallery, Zendai Museum, Shanghai Duolun Museum of Modern Art, CGAC (Santiago), CACP (Burdeos), MOCA Museum de Shanghai.

ALONSO GIL (Badajoz, 1966). Tiene trabajos en: Fundación Caja Madrid, Fundación Rafael Alberti (Cádiz), Ayuntamiento de Utrera, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) Colección Testimony, Fundación La Caixa (Barcelona) Congress Centrum Museum (Hamburgo), Diputación Provincial de Málaga, Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz).

AMAIA URRA (San Sebastián, 1974). Su carrera en solitario comenzó en 2002 con la pieza *El Eclipse de A*. En 2008 realizó la película *The neverstarting story* junto a Cristina Blanco y Cuqui y María Jerez. En 2009 realizó la instalación Time-Wasters y un año después la pieza *La Cosa*. Ha presentado su trabajo en festivales y centros culturales de todo el mundo como The Jerusalem Show V, Festival In-Presentable, Festival Escénico Contemporáneo de Sevilla, La Casa Encendida o Fiesta España de Bogotá.

AMAYA GONZÁLEZ (Sanxenxo, 1979). Website: http://www.parra-romero.com/artistas/amayagonzalez.html. Ha expuesto en el Museo MARCO de Vigo, en el Instituto Cervantes de Beijin o en el International Art Forum de Londres y ha obtenido diferentes becas como la de creación del Centro Cultural Montehermoso Vitoria en 2007 y premios como el Premio Nacional de Videoarte Valencia Crea (2007).

ANA GESTO (Santiago de Compostela, 1978). Website: http://anagesto.blogspot.com.es/. Participó en Kounellis Fundación Caixa Galicia (Santiago), Chámalle X 2008 (Pontevedra), Arte en Predicado (Tenerife), Novos Valores 2008 (Pontevedra), Art d'Accció (Valencia), Resistencia y materialización (UPV/EHU, Bilbao). Materialización

(Fundación Laxeiro, Vigo), Epipiderme (Lisboa), Día internacional de los museos (Casa das Artes, Vigo), Line Up (Coímbra), Imergence (Lisboa), AcciónMad (Madrid).

ANA MATEY (Madrid, 1978). Website: http://espacioespora.com/ Ha mostrado su trabajo en Artón (Madrid), Acción!Mad, MUA Corpórea (Museo de Alicante) El Carromato (Madrid), Ven&Vino (Madrid) EntreFotos 07 y 08 (Conde Duque, Madrid), Madrid Tentación (La Casa de Vacas, Madrid), Galeria Espacio Menosuno (Madrid), I-Fabriek (Maastrich), Juvenalia (IFEMA, Madrid), 8BIS (Barcelona), Optica Festival (Espacio Espora, Madrid), Galeria Kubiko (Madrid), Espacio E Refuggio (Livorno), *Todos somos Juárez* (Aguascalientes y Durango, México).

ANA OLIVA HIGUERAS (Santiesteban del Puerto, 1981). Website: http://higuerasana.blogspot.com.es/. Proviene de las artes escénicas. Ha participado en festivales de acción como Incubarte'07 de Valencia o Acción!mad10.

ANALÍA BELTRÁN (Villarreal, 1962), Website: http://analiabeltranijanes.es/. Ha participado en numerosos festivales como Acción!08MAD en Madrid, X Bienal de la Habana (Cuba), Infr'action (Séte), Ebent 2010 (Barcelona), Arrt d'Accció (Valencia), Inf'action Venice 2011(Bienal de Venecia), Perfomedia 2011 (Italia), entre otros. Ha desarrollado gran parte de su trabajo en espacios de Madrid como Arte en Acción, El Carromato, Espacio Espora, *Festival Reformance* o Espacio Menosuno.

ANDRÉS GALEANO (Mataró, 1980). Website: http://www.andresgaleano.eu/. Andrés Galeano trabaja como artista de *performance* y curador del programa Extension Series en el Grimmuseum. Ha mostrado su trabajo en Acción!MAD, La Muga Caula, Festival eBent´10, Instituto Cervantes de Berlín, y en diferentes espacios de Alemania, Italia, Suiza, Polonia, República Checa, Hungría y Canadá.

ANDRÉS SENRA (Madrid, 1968). Website: http://www.andressenra.com/. Entre sus trabajos de acción podemos mencionar los realizados en 2009: Performing Arco. ARCO 09; 2008: Doméstico, Madrid; La noche en blanco,

Madrid; 2007: Espacio Menosuno, Madrid; Destino Futuro, Madrid. 2006: Círculo de Bellas Artes, Madrid; Chámalle X, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra y CGAC. 2005: Centro Internacional de Cultura Contemporánea, San Sebastián; Observatori, Valencia; Ebent, Barcelona; 2004: Contenedores, Sevilla; Aparte, Festival de performance, San Javier, Murcia.

ÁNGELA GARCÍA (Castellón de la Plana, 1981). Ha sido colaboradora en el 5º Encuentro Internacional de Performance (IVAM, Valencia, 2007) y ayudante de coordinación en el I Festival de Performance (Región de Murcia, 2008). Ha presentado su trabajo en el Festival Acción!09MAD, CENDEAC (Murcia), Arrt d'Accció (CCC de Valencia). Ha participado con el Grupo experimental E.S.O.C. y es miembro fundador y activo de la Asociación Cultural Sinberifora.

ÁNGELES AGRELA (Ubeda, 1966). Website: http://www.angelesagrela.com/. Ha expuesto su obra, compuesta sobre todo por fotografías, pinturas e instalaciones en galerías como Cruce, Carmen de la Calle, Magda Bellotti, Sandunga, Ad Hoc o Manuel Ojeda, y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo o el Museo de Bellas Artes de Santander.

ANGÉLICA LIDDELL (Gerona, 1966). Website: www.angelicaliddell.com/. Autora, directora e interprete de obras de teatro experimental con la compañía Atra bilis. Ha recibido premios como el Notodo del público al mejor espectáculo de 2007, Premio Valle Inclán de Teatro (2007), Premio SGAE de teatro (2004), Dramaturgia Innovadora Casa de América (20039.

ÁNGEL PASTOR, (Barcelona, 1957). Website: http://www.mostowa2.net/angelpastor/index.html. Se inició en la Acción al contactar la escena barcelonesa, de una linea marcadamente conceptual y con estrecha relación con la poesía visual experimental. Presentó su primera acción, *F.O.C.,* en 1996. Desde entonces ha trabajado en toda clase de eventos (festivales, encuentros, galerías, clubs) en España, Europa y América. En 2004 fijó su residencia en Cracovia.

ÀNGELS MARGARIT (Tarrasa, 1960). Website: http://www.margarit-mudances.com/. Es Premio Nacional de Danza 2010. También ha recibido el

Premi Nacional de Dansa de Cataluña en tres ocasiones, el Premio Ciudad de Barcelona de las Artes Escénicas, en 1993, y el Gran Prix del Concurso coreográfico de Bagnolet, en 1998. Desde 1985 dirige la compañía Mudances. Ha mostrado su trabajo en el Teatre Grec de Barcelona, en el CDN de Madrid, Sala Pradillo (Madrid), Sala Becket (Barcelona).

ANNA GIMEIN (San Petersburgo). Ha formado parte de LaHostiaFineArts en varios trabajos. Sus acciones y vídeo-acciones se han podido ver en Off Limits (Madrid), en el 4º Ciclo de Vídeo en la ONG (Carácas), The Big Screen Project (Nueva York), Artifariti (Sahara), Camps de Joc (Lérida), XI Certamen Bienal Unicaja de Artes Plásticas (Málaga), Contenedores (Sevilla), BIDA07 (Gijón), Vacio9 (Madrid), Festival Internacional de Cine Pobre (Cuba), Festival Almería en corto, La Más Bella Grandes Éxitos, De Fijo a Móvil (Madrid), COSLART (Coslada).

ANTONI ABAD (Lleida, 1956). Ha mostrado su obra Galleria Giorgio Persano (Turín), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), Centre d'Art la Panera (Lleida), Centro Cultural de España (México D. F.), Galería Oliva Arauna (Madrid), The New Museum of Contemporary Art (Nueva York), Galeria Brito Cimino (Sao Paulo), Fundaçao Serralves (Oporto), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires), Sala de Verónicas (Murcia), Metrònom (Barcelona), Sala H (Vic), Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Galeria Estrany de la Mota (Barcelona), Círculo de Bellas Artes (Madrid).

ANTONI MIRALDA (Barcelona, 1942). Cabe destacar su *Honeymoon Project* (1986-1992), que contó con intervenciones en Nueva York, Barcelona, Venecia, Tokio, París, Miami, Las Vegas, etc., y la participación de diversos artistas invitados. Junto con la chef Montse Guillén, creó el reconocido restaurante "El Internacional" en Tribeca, Nueva York, y más tarde el "Big Fish Mayaimi" en Miami River. Fue el creador del Food Pavilion de la Expo 2000 de Hannover. Su proyecto actual es el *FoodCulturaMuseum*.

ANTONIO DE LA ROSA (Zaragoza, 1970). Ha mostrado su trabajo en Matadero (Madrid), Noche en Blanco (Madrid), Liquidación Total (Madrid),

Cine porno Alba (Madrid), Casa de América (Madrid), El Gallo Arte (Salamanca), The Art Palace (Madrid), Kunstlerhaus Bethanien (Berlín), Off Limits (Madrid), Sala de exposiciones Canal de Isabel II (Madrid), Museo MUCA Roma (México D. F.), Hanauer landstrasse (Frankfurt), Sala Amadis (Madrid), Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid.

ANTONIO GÓMEZ (Cuenca, 1951). Poeta visual y artista experimental, posee un extraordinario currículum de obra presentada en más de trescientas muestras colectivas realizadas en más de veinte países y en ferias como Arco, Tránsito, Arte Hotel o Foro Sur. La obra de Antonio Gómez trata de la Inter-acción con las distintas parcelas artísticas, del diálogo surgido con los híbridos de poema visual, poema-objeto, poema-canon, poema-montaje.

ANTONIO ORTEGA (San Celoni, 1968). Ha mostrado su trabajo en Scottsdale Museum AZ, Museu de l'Empordà, Fundació Joan Miró -Espai 13-, Abteiberg Museum (Moenchengladbach), CA2M (Móstoles), Sala La Panera (Lleida), Institut de Cultura de Barcelona, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman (Innsbruck), Galería Toni Tàpies (Barcelona), The Showroom (London). Fue el Responsable de actividades del Centre d'Art Santa Mònica 2003-2008.

AVELINO SALA (Gijón, 1972), Website: http://www.avelinosala.es. Su obra se ha presentado en Voldere Gallery (Nueva York), MNCARS (Rencontres Internacionales, 2009), X Bienal de la Habana, *A Foundation* (Off the Street, Londres), October Contemporary 2009 (Hong Kong), *Small Reevolutions* (Bienal de Praga), *The promised Land* (Chelsea Art Museum), Artium de Vitoria, Spai 4 de Palma de Mallorca.

BARTOLOMÉ FERRANDO (Valencia, 1951). Website: http://www.bferrando.net/. *Performer* y poeta visual. Profesor titular de *performance* y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Fundador de la revista *Texto Poético*. Ha participado en festivales y encuentros celebrados en Europa, Canadá, México, Japón, Corea, Chile, España, Italia y Francia. Forma parte de los grupos Flatus Vocis Trío, Taller de Música Mundana y Rojo. Además de Texto Poético publica el ensayo *Hacia una poesía del hacer*

y el libro teórico *La mirada móvil*, diversas grabaciones en MC, LP y CD y varios vídeos de *performance*.

BEATRIZ SILVA (Bilbao). Realiza acciones desde 1991, participando en múltiples festivales y convocatorias de arte de acción, también impartiendo conferencias. Como miembro fundador de diferentes colectivos y asociaciones, una buena parte de su dedicación se ha vertido en la organización y producción de eventos artísticos.

BELÉN CUETO (Madrid, 1970). Ha sido miembro del Circulo Interior Bruto desde 1999. Ha realizado acciones en el proyecto REhabi(li)tar Lavapiés (Madrid), VII y XV muestras de Arte Joven, en varias revistas caminadas, en el proyecto Window 99, en el Festival Per amor a l'art, *Ecosofías* (Sala Amadís, Madrid), Ex, (Facultad de Bellas Artes de Madrid), Bienal Internacional de Turín, 11º Encuentro de Arte Experimental de Coslada, sala de exposiciones La Alameda (Málaga), Liquidación Total (Madrid), Acción!Mad.

BOKE BAZÁN Website: http://www.bokebazan.com/. Desde 1984 ha participado en más de medio centenar de exposiciones y eventos artísticos como Ensems, Observatori, Experimenta club o la Bienal de Valencia y realizado acciones en el IVAM, Instituto Cervantes de París, Plaza de Colón y Espacio cultural Conde Duque de Madrid, el Colegio de arquitectos de Málaga y el Centro Montehermoso de Vitoria.

CARLES CONGOST (Olot, 1970). Website: http://carlescongost.blogspot.com.es/. Ha expuesto su trabajo en MUSAC (León), Espai 13 (Fundació Miró, Barcelona) Espacio Uno (MNCARS, Madrid), Zona Emergente (CAAC, Sevilla), Fundación Bilbao Arte, Centre d`Art Santa Mònica (Barcelona), Galería Luis Adelantado (Valencia), Arte Ricambi, (Verona, Italia). Ha participado en exposiciones colectivas en MARCO (Vigo), Palau de la Virreina (Barcelona), EACC (Castellón), CGAC (Santiago), Transmission Gallery (Glasgow), Hamburger Bahnhof (Berlín), Palais de Tokyo (París) PS1 (Nueva York) o IMMA (Dublín).

CARLES SANTOS (Vinaroz, 1940). Website: http://www.carles-santos.com/. Ha presentado sus obras en Edinburgh International Festival, Festival Automne de París, Hebbel Theater de Berlín, ETI- Roma, Festival otoño de Madrid, Antigua Nave de Talleres Generales de Sagunt, Teatro Nacional de Cataluña, Teatro Libre. Ha realizado composiciones musicales para grandes acontecimientos como las Fanfarrias de las Ceremonias Olímpicas y Paralímpicas Barcelona' 92. Ha recibido premio como la Creu de Sant Jordi 1999, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes 2007, 13 premios MAX, el Premio Nacional de Música 2008.

CARLOS FELICES (Madrid, 1958). Realiza *performances* desde el 1997. Las más significativas son: *Quiero conocer-te* (Rehabi(li)tar Lavapiés, Madrid, 1998), *Vivir en otro lugar, ejercicios de supervivencia* (Coslart 2000, Coslada), *Dario y el agua* (Arde Arganda, 2002), *Fucking (Botero)* (Madrid, 2006), *Curso básico de Performance* (Centro de Arte Moderno, Madrid, 2007), *Tacking a shower* (Bali, 2009), *Me presento* (Acción09Mad, Madrid), *La ultima faena* (Escuela de tauromaquia, Tabacalera de Lavapiés, Madrid, 2010).

CARLOS LLAVATA (Valencia, 1964). Website: http://www.carlosllavata.org/. Ha participado en mas de 90 eventos colectivos, mayoritariamente relacionados con la *performance*, y 6 exposiciones individuales. Actualmente coopera con algunas galerías y en proyectos de manera independiente por el mundo, tales como, Mirta Demare (Rotterdam, ARCO 2010), Golden Threat Gallery (Belfast), Sign Gallery (Groningen), Zé dos Bois (Lisboa), La Pieza (Madrid), Artpotheek (Bruselas), Lost Generation Space (Kuala Lumpur), Pensart (Madrid).

CARLOS PINA (Barcelona, 1962). Website: http://carlos-pina.stidna.org/. Junto a María Cosmes constituye el grupo Stidna. Miembro fundador del Club 8 y director de eBent desde 2003. Comisario junto con Marta Pol del ciclo *Construits points* Ha realizado *performances* en diferentes eventos nacionales e internacionales. Es autor de textos y artículos sobre la *performance* y la poesía visual.

CARMEN F. SIGLER (Ayamonte). Website: http://www.carmenfsigler.es/. Ha desarrollado sus obras fundamentalmente a través de la fotografía, a la que somete a diversos tipos de manipulaciones, y vídeos en sus distintas versiones: vídeo-creación, vídeo-*performance*, o vídeo-instalación. Entre otros lugares ha expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

CHRISTIAN FERNÁNDEZ MIRÓN. Website: http://www.fernandezmiron.com/.

CIRCO INTERIOR BRUTO. Proyecto colectivo de experimentación artística que desarrolló su actividad en un local de la calle Jesús y María de Madrid entre 1999 y 2005. Estaba formado por Jesús Acevedo, Belén Cueto, Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Paula Morón, Luis Naranjo, Eduardo Navarro, Kamen Nedev, Publio Pérez Prieto, Teresa del Pozo, Rafael Suárez, Jaime Vallaure y François Winberg.

CONCHA JERÉZ (Las Palmas, 1941). Website: http://conchajerez.org. Artista Intermedia. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Realiza obras individuales de forma continuada, desde 1973 hasta el momento actual en España, Alemania, Austria, Francia, Italia, Dinamarca, Suecia, Finlandia y otros paises. (62 instalaciones, 23 exposiciones, 56 *performances* (de las cuales 35 con el compositor y artista intermedia José Iges), obras para Internet y 32 instalaciones Sonoras y Visuales con José Iges, además de numerosas acciones individuales.

CUCO SUÁREZ (Pola de Lena, 1061). Website: http://www.cucosuarez.com/. Performer y artista multimedia. Como *performer* ha estado presente en los festivales de esta disciplina artística de más relevancia del mundo: México, Corea, Suecia, Suiza, Inglaterra, Portugal, Estados Unidos, España, Italia, Polonia, Francia, etc. Premios y becas: Muestra de Arte Joven Madrid en 1991, Beca Fundación Botín (Santander), Fundación la Caixa (Barcelona), Premio Nacional de Escultura Caja Madrid, Fundación Telefónica (Madrid).

CUQUI JEREZ (Madrid, 1973). Desde 1990 ha trabajado como bailarina y *performer* en varas compañías y ha creado piezas como *Me encontraré bien enseguida solo me falta la respiración* (1995), *Dígase en tono mandril* (1996), *Hiding Inches* (1999), *A Space Odyssey* (2001), *The Real Fiction* (2005); y *The Rehearsal* (2007).

DAVID BETSUÉ (Barcelona, 1980) y MARC VIVES (Barcelona, 1978) trabajan en equipo desde el año 2002. Con formatos tan diversos como la *performance* el vídeo, el teatro o el fotomontaje, sus obras siempre parten de situaciones dadas y objetos cotidianos con el fin de dirigir la atención del espectador sobre aquello que, por rutinario o anodino, le pasa habitualmente desapercibido. Han expuesto en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, en la feria Frieze o en la 2ª Bienal de Arte Joven de Bucarest.

DAVID RODRÍGUEZ (Madrid 1972). Website: http://tinapaterson.com/. Ha trabajado en la creación y participación de redes sociales. Proyectos colectivos: la Fiambrera Obrera, Las Agencias, Red de Lavapiés, SCCPP.org, bordergames.org, pornolab.org, Un barrio feliz, YOMANGO, La Tabacalera de Lavapiés. Desarrolla una labor activa en la creación y producción teatral alternativa a través de HelloWorld!. Dirige y produce sus propios proyectos escénicos como *Versión_Beta* y *Cigarreras. Métodos y tiempos*.

DEMOCRACIA. Website: http://www.democracia.com.es/. El grupo Democracia se creó en 2007 como continuador del grupo El Perro. Entre sus exposiciones podemos mencionar su exposición en MEIAC en 2011, en la Fundación Pilar y Joan Miró en 2010, en las galerías ADN de Barcelona, Salvador Díaz de Madrid y Caprice Horn de Berlín, Prometeo de Milán, en ARCO y en múltiples bienales por todo el mundo. Entre su actividad curatorial cabe destacar *Arte Útil* en 2011, *Madrid Abierto* en 2008, y la publicación de la revista *Nolens Volens* desde 2007.

DIANA TORRES (Madrid, 1981). Website: http://pornoterrorismo.com/. Es una artista multidisciplinar cuyas herramientas clave son la *performance*, la poesía, el vídeo y la pornografía/postpornografía. Desarrolla *live shows* en los

que el público se ve de alguna forma obligado a la implicación emocional, política y/o sexual. Es coorganizadora del evento "La muestra marrana" que se celebra en Hangar. También desarrolla su faceta de activista siempre dentro del campo de la sexualidad, el postporno, el movimiento *queer*, el transfeminismo y la prostitución, Ha realizado talleres de pornoterrorismo callejero, eyaculación femenina, *fisting*, *performance*, etc.

DISCOTECA FLAMING STAR es un grupo formado en 1998 por Cristina Gómez Barrio (Alhambra, España, 1973) y Wolfgang Mayer (Wertach, Alemania, 1967). Website: http://www.discotecaflamingstar.com/. Su trabajo ha sido mostrado en: Artists Space, Whitney Museum y The Kitchen en Nueva York; MUMOK en Viena; Parlour Projects, Ausland y Plattform en Berlin; Ojo Atómico y Centro de Arte 2 de Mayo en Madrid; Gallery Freymond-Guth en Zürich y Tate Modern en Londres.

DOMINGO MESTRE. Miembro de United artists from the Museum y de la Plataforma Ex-amics de l'IVAM. Ha mostrado su trabajo en la II Trovada d'art d'acció Performatori, Club Diario Levante, las salas Escalante y Parpalló y la Facultad de Filosofía en Valencia, la Casa de Cultura de Mislata, *Movimiento e Inercia* (Valencia-Amsterdam), galería Art Collegium de San Petersburgo, *Sin título* (Círculo de BBAA), MNCARS, Off Limits y Facultad de BBAA en Madrid, Galería H2O (Barcelona).

DOMINGO SÁNCHEZ BLANCO (Salamanca, 1955). Ha realizado acciones en: Centre d'Art Santa Mònica; Festival BEM, Burgos; Domus Artium; Da2, Salamanca; Fundación del Museo Mausoleo en Morille, Salamanca; Museu da Agua, Lisboa; Galería Espacio Mínimo, Madrid; Círculo de Bellas Artes, Madrid; Isburd Center, Los Angeles; MACBA, Barcelona; Museo del Barrio, Nueva York; Museo Guggenheim Bilbao; Galería Lipanjepuntin, Trieste; SESC Pompeia, São Paulo.

DOMIX GARRIDO. Website: http://www.abiertodeaccion.com/557.html. Coordinador del festival Abierto de Acción, en Murcia. Ha realizado acciones en: Cendeac, Murcia; Acción!10MAD, Madrid; Eipiderme, Lisboa; Preavise Desordere, Marseille; El Carromato, Madrid; eBent.09, Barcelona; Centro

Párraga; Murcia; Centre de Cultura Contemporània, Valencia; Laboratorio de Arte Joven, Murcia.

DORA GARCÍA (Valladolid, 1965). Website: http://www.doragarcia.net/. Ha desarrollado proyectos en Manifesta 2 de Luxemburgo, Bienal de Estanbul, FRAC Lorraine (Metz), Munster Sculptures Projects, Macba (Barcelona), MNCARS (Madrid), FRAC (Borgoña), MUSAC (León), SMAK (Gante), Galerie für Zeitgenössische Kunstde (Leipzig), Tate Modern (Londres), ICA (Londres).

EDUARDO HURTADO. Website: http://eduardohurtado.com/.

EL GATO CON MOSCAS. Website: http://www.elgatoconmoscas.com/. El grupo comenzó su actividad en 2007. Habitualmente realiza sus actividades en lugares públicos. Han mostrado su trabajo en espacios madrileños como las galería José Robles, 6mas1, Espacio Trapecio y Espacio ApArte, en el Centro Arte Joven Avenida de América, en el Museo de América, en Matadero Madrid y en los festival "Loop" de Barcelona e "INACT" de Estrasburgo.

ESCUELA DE TAUROMAQUIA fue una iniciativa de Fernando Baena a la que se sumaron una treintena de artistas entre los que los más constantes fueron Rafael Suárez, Rafael Sánchez-Mateos, Daniel Charquero, Carlos Felices, Pedro Núñez, Johanna Speidel, Katarina Daucik, Lucas Agudelo, Yolanda Pérez Herreras, María Salgado, Fernando del Cubo, Monfrague Lavandera, Marianela León, Beatriz Caravaggio y José Pablo Monge.

ESTHER FERRER (San Sebastián, 1937). Website: http://www.arteleku.net/estherferrer/. Formó parte del grupo ZAJ. En 1999 representó a España en la Bienal de Venecia. Premio Nacional de Artes Plásticas 2009. Ha realizado *performances* en numerosos Festivales tanto en España como en el extranjero y ha expuesto su trabajo plástico en: Centro de Arte Reina Sofía; en las galerías Lara Vinci, Donguy y Satélite de París; Galería Trayecto, Vitoria; Statsgalerie, Stuttgart; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián; Circulo de Bellas Artes, Madrid; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

ESTÍBALIZ SÁDABA (Bilbao, 1963). Su trabajo, que se sitúa en terrenos fronterizos entre el vídeo y la acción, reflexiona sobre los arquetipos sexistas y los factores arte y feminismo. Junto a Azucena Vieites forma el grupo Erreakzioa de activismo y resistencia feminista.

EULALIA VALDOSERA (Vilafranca del Penedès, 1963). Ha participado en las bienales de Sydney (1996), Johannesburgo (1997) y Estambul (1997). Entre sus exposiciones cabe destacar las que tuvieron lugar en el Centro de Arte Contemporáneo Witte de With (Rotterdam, 2000), la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2001) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2009).

EVA PÉREZ ha participado en encuentros como Portes Obertes en el Cabanyal, diversas acciones colectivas en Valencia como en el Instituto Francés de Valencia junto con otros miembros de Sinberifora A. C. y festivales como Nits d'Aielo i art en Aielo de Malferit o Influxus en Malpartida de Cáceres. También ha participado en Fem09 en Girona y PPP09 en Berna (Suiza).

FÁTIMA MIRANDA (Salamanca). Website: http://www.fatima-miranda.com. Su interés por las vanguardias le llevan a prestar atención especial a la *performance*, el vídeo-arte y la música minimalista, pero sobre todo a la relación arte-vida y artista-espectador. Con Llorenç Barber, fundó con el grupo Taller de Música Mundana. Entre 1982-1989 fue directora de la Fonoteca de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1983 viene realizando un trabajo de investigación en torno a la voz y a la música vocal de culturas tradicionales. Es miembro de Flatus Vocis Trio, grupo dedicado a la poesía fonética. En 1996 recibió la prestigiosa beca DAAD.

FAUSTO GROSSI, (Arce, Frosinone, Italia, 1954). Últimas *performances*: 2009: II Encuentro de Arte Global (Lisboa), XXXIV Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz; 2008: Fundación J. Brossa (Barcelona); 2007: Espacio Abisal (Bilbao), Acción en la Documenta Kassel; 2006: Biennale di Architettura di Venezia, acciones delante del Parlamento de Viena y del Parlamento de Roma; Primeras jornadas de Poesía experimental de Euskadi

(Baracaldo); 2005: Contenedores (Sevilla); 2004: Catálogo General (Bilbao); 2003: Goethe Institut de Roma y MAD03 (Madrid).

FEDERICO GUARDABRAZO es estudiante de Bellas Artes y Arquitectura en la Universidad Europea de Madrid.

FÉLIX FERNÁNDEZ (Caleiro-Viveiro, 1977). Website: http://www.felixfernandez.org. Ha mostrado su trabajo como *performer* en el Museo de Arte Contemporáneo de Tel Aviv, CCCB, Barcelona, Performing ARCO (Madrid), La noche en Blanco (Madrid), Instituto Cervantes de Tokio, Círculo de Bellas Artes (Madrid), Contenedores 2005 (Sevilla), Observatori 2005 (Valencia), La Tabacalera (Donosti), Chámalle X (Pontevedra), EBENT´05 (Barcelona), MEM (Bilbao), Muestra *Cleaning The House* (CGAC, Santiago de Compostela), III Muestra de videodanza (Universidad de Alcalá de Henares).

FERNANDO BAENA (Fernán Núñez, 1962). Website: http://fernandobaena.com. Co-fundador e integrante de LaHostiaFineArts, de la Escuela de Tauromaquia y del proyecto Dentro-Fuera. Sus trabajos de arte de acción han sido realizados en Contenedores (Sevilla), Aberto Brasilia, Madrid Abierto, Acción!MAD, La Muga Caula (Girona), MEM (Bilbao), Tabacalera de Lavapiés (Madrid), Epipiderme **(**Lisboa), Centro de Arte Moderno (Madrid), Acciones en Pola de Lena, Off Limits (Madrid), Galería Magda Bellotti (Madrid), Cruce (Madrid), ZAT (Madrid), FIARP (Madrid) y en diversas revista caminadas e intervenciones reivindicativas.

FERNANDO MILLÁN (Villa Rodrigo, 1944). Poeta experimental, fonético, visual, accionista, escritor y teórico, en 1964 se integra en el grupo Problemática 63 del poeta uruguayo Julio Campal. En 1968 funda el grupo NO junto a otros poetas. A finales de los 60 inicia la serie de tachaduras, tachar sistemáticamente textos escritos, otorgándolos de un nuevo significado tanto visual como de concepto, uno de cuyos ejemplos es *La depresión en España*. En la década de los 90 focaliza buena parte de su actividad en la *performance*, el arte sonoro, talleres de creación experimental, organización de exposiciones y encuentros.

FLO6x8. Colectivo sevillano que mezcla activismo y flamenco. Se define como activista-artístico-situacionista-performático-folklórico-no violento. Lo componen entre otros Donna, Niña Ninja, Paca La Monea.

GIUSSEPPE DOMÍNGUEZ. Desde 2004 ha realizado performances y acciones poéticas en el Festival de Caudete, en Jamón Kinkkua (Helsinki), en el Centro de Arte Moderno (Madrid), en los Encuentros No solo poesía (Madrid) o en Acción!Mad10.

GONZALO ESCARPA (Madrid, 1977). http://www.youtube.com/user/gescarpa. Escribe y recita poesía y es gestor cultural, investigador, profesor y agitador. Dirige Redfósforo (arte+creación+cultura+acción), el Centro de Difusión Poética de Madrid y el grupo de sistemas integrales de creación. Desde La Piscifactoría coordina los talleres de creación poética.

GREGORIO VIERA (Santa Cruz de Tenerife, 1971). Website: http://www.gvisual.net Creador de la compañía Perroverde, junto a Enrique Cárdenes y Raquel Ponce. Primer premio en el XIII Canariasmediafest. Ha presentado su obra en: Museo de Arte Moderno (Buenos Aires), Centro de Artes da UFES (Espírito Santo), Instituto Cervantes de Berlín; Centro Atlántico de Arte Moderno, *DocumentA/Escénicas* (Córdoba, Argentina), Bienal Dak'Art 2006, Sala La Regenta (Las Palmas), Bone Performance Art Festival (Berna), Proyecto Circo (La Habana).

HILARIO ÁLVAREZ. Creador de la OFICINA DE IDEAS LIBRES y organizador junto a Nieves Correa de Acción!Mad. Ha sido comisario de "Pro Posición Zaj" y "Mujeres en Acción" 06 y 07 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Coordinador de "Per Amor A L'Art", Palma de Mallorca (93-97-2000-2002) y "Coslart" (99-2000). Ha realizado acciones en la mayoría de los festivales de acción realizados en el estado español y en muchos eventos fuera de España.

IGNACIO GALILEA. Website: http://www.ignaciogalileaperformance.blogspot.com.es/. Ha sido colaborador de Marce-li Antúnez en varias obras. En solitario ha realizado *performances* en el Auditorium Ciudad de León, El Mono de la Tinta (Madrid), Festival Indisciplines Cultura en Crisi

(Barcelona), Centro de Arte Moderno (Madrid), Círculo de Arte de Toledo, La Fabrika (Padua); Traficantes de Sueños (Madrid), Galería Windsor Kulturgintza (Bilbao), y en diferentes galerías y eventos en Italia, Bélgica, Holanda y Perú.

IGNACIO NACHO (Málaga). Director de cine (*La Odisea de Mocito*), teatro y creador de *performances*.

ILARIA MAURO (Mariano Comense, Italia, 1983). Website: http://www.ilariamauro.com/. Ha mostrado su trabajo en Diogenes (Barcelona), Espai f (Mataró), Teatre Porta4 (Barcelona), Galeria Ofca (Caserta), Club Mau Mau (Barcelona), Caixa Fòrum (Barcelona) Festival Loop 08 (Barcelona), Galería Angels (Barcelona), Circolo Culturale Bertolt Brecht (Milán), Festival eBent 07, Fundació Espais (Girona), Centro de Arte Contemporáneo NIU (Barcelona).

ISABEL LEÓN (Cáceres 1974). Website: http://www.isabelleon.eu/. Ha participado en numerosos festivales y encuentros de arte de acción: PoesiAccion! (Instituto Cervantes, Berlin), PicNic (Madrid, 2011), FIAA Cabezabajo (Granada, 2011), Contenedores (Sevilla, 2011), JIAAP (Sevilla, 2011), ARTÓN (Madrid, 2010), Arrt d´acció (Valencia, 2010), Acción!MAD09 (Madrid, 2009), Influxus I y II (Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 2007 y 2009), La Muga Caula 4 y 5 (Girona, 2008 y 2009), Sinergia (Girona, 2008), Radio de Acción (Huelva, 2008).

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA (Murcia, 1937). Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007. Ha realizado películas, piezas sonoras, acciones, proyectos de arquitectura y libros que funcionan como ejemplos y marcas de situaciones. Entre otros lugares, ha mostrado su trabajo en el MNCARS, MACBA e Instituto Cervantes.

ISIDRO LÓPEZ APARICIO (Santisteban del Puerto, 1967). Ha realizando numerosas exposiciones a base de instalaciones, fotografía, arte de acción, escultura, arte sonoro… en España, Italia, Reino Unido, Portugal, Alemania, Holanda, Bélgica, Estados Unidos, Hungría, Finlandia, Rusia, Egipto, China, Grecia, Fiji, Rumanía, Papua Nueva Guinea, Noruega. Su obra se encuentra

en colecciones permanentes, públicas y privadas de dichos países. Su trabajo y persona ha tenido presencia en instituciones como Tate (Londres), MNCARS (Madrid), Darat al Funun (Aman), GAM (Palermo), 798 District (Pekin).

ITZIAR OKARIZ (San Sebastián, 1965). Entre sus últimos proyectos individuales: *Ghost Box* en la Sala Rekalde de Bilbao, *Curating the campus: To Pee in Public and private Spaces* en The Singel (Amberes), *Climbing Buildings* (Festival "If I Can't Dance…" Utrech), *Irrintzi (*Museo Guggenheim, Bilbao), *Repetición* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla). Y las muestras colectivas; *Chacun a son gout* (Museo Guggenheim, Bilbao), *Kiss Kiss Bang Bang* (Museo de BB.AA., Bilbao), *Attitude* (c/o Atle Gerhardsen Gallery, Berlin), *The Dead, Absent, and Fictitious* (Concert Hall Los Angeles).

J. M. CALLEJA (Mataró 1952). Website: http://www.jmcalleja.com/. Poeta visual y *performer*. Durante los años 1976-81 realizó diferentes filmes experimentales. Ha participado activamente en diferentes encuentros y exposiciones, tanto nacionales como internacionales de Poesía Experimental y Visual. Ha realizado instalaciones y exposiciones individuales en muchas ciudades del mundo.

JAIME DEL VAL (Madrid, 1974). Website http://WWW.REVERSO.ORG. Artista, músico, *perfomer*, productor, teórico y activista *post-queer*. Ha mostrado su trabajo en Emergent Global Corporealities, Yale University; Rencontres Corègraphiques de Carthago; INTERFACE: Cuerpo y Tecnología (Chile); CanariasMediaFest; Zona Híbrida, Madrid; Digital Cultures Lab (UK); Dancing the Virtual (Canadá); ArtTechMedia; ArtFutura; MNCARS; Fundación Rodriguez Acosta (Granada), La Casa Encendida, Madrid; MediaLab, Madrid; Universidad Complutense de Madrid.

JAIME ALEDO (Cartagena, 1949). Ejerce como profesor de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En sus inicios artísticos destaca su participación en el proyecto Acuassión, protagonizado por un grupo de jóvenes artistas que en los años 60 se planteó realizar *performances* fuera de

un contexto artístico. El entorno elegido fue el mundo del deporte. Asociado posteriormente al grupo de la Nueva Figuración Madrileña de la década de 1980, su obra tomó cauces más simbólicos y conceptuales. Aunque su principal actividad es la pintura, ha seguido realizando arte de acción hasta la actualidad.

JAIME VALLAURE (Asturias 1965). Website: http://www.lostorreznos.es/. Inicia su actividad creativa pública en el terreno de la vídeo-creación para vincularse después al llamado arte paralelo y al arte social. Desde 1990 su actividad se da dentro del campo performativo. Integrante de la Zona de Acción Temporal y del Circo Interior Bruto. Junto con Rafael Lamata forma el grupo Los Torreznos con el que participa en el pabellón español de la 52 Edición de la Bienal de Venecia y en muchas otros eventos dentro y fuera de España.

JANA LEO (Madrid, 1965). Vive y trabaja entre Nueva York y Madrid. Da clases de Conceptos de Arte, arquitectura y estética en Cooper Union University en Nueva York y de Proyectos en Syracuse University. Es Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y Master en Arquitectura por la Universidad de Princeton, quién becó sus estudios. Entre las becas que ha recibido se encuentran la Beca Pollock y la de la Fundación Marcelino Botín.

JAVIER NÚÑEZ GASCO (Salamanca, 1971). Desde 1991 ha realizado diversas muestras colectivas e individuales en España y en el extranjero como la exposición Registros en el DA2 Domus Artium 2002 o en la Fundacaõ Carlouste Gulbenkian. En su obra utiliza el vídeo, la *performance*, la escultura y la fotografía. En 2010 recibió el premio de fotografía Purificación García.

JOAQUÍN IVARS (Málaga 1960). Ha realizado exposiciones en España, Japón, Austria, Dinamarca, Portugal, Italia, República Dominicana y Francia. Acciones en: Off Limits (Madrid), Casa de Velázquez (Madrid), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) El Ojo Atómico (Madrid), Teatro Cervantes (Málaga), Sala de Arte del Ayuntamiento de Málaga; Kiobashi

Station (Osaka), Contemporary Art Factory (Tokio), Nishijin Kitaza (Kioto), Per amor a l'art (Palma de Mallorca), *Arte-Algo* (Navalagamella, Madrid).

JOAN CASELLAS (Teià, 1960). Ha participado en proyectos como De Viva Voz (1993), Red Arte (1995), Club 7 (1996), RAG (1998), La Figuera Crítica de Barcelona (1998), Kabaret Obert (2001) o ZAI (2003). Desde 1992 edita la revista y el archivo AIRE. Ha impartido cursillos y conferencias en universidades de Barcelona, Madrid, Valencia, Granada, Málaga y Montevideo, y en Arte Leku, MACBA y CGAC. Ha realizado acciones en España y Nueva York, Quebec, Montevideo, Valparaiso, Londres, Amsterdam, Zurich, Basel, Köln, Lund, Sirisham, Motpellier y Marsella.

JORDI MITJÀ (Figueres, 1970). Ha mostrado su trabajo en Fundació Espais d'Art Contemporani (Girona), Casa del Lago (Mexico F.D.), Muelle Torre del Oro (Sevilla), CASM (Barccelona), Harto-espacio (Montevideo), Galeria ProjecteSD (Barcelona), Conde Duque (Madrid), Caja Madrid (Barcelona), Centro Cultural Metropolitano (Quito), CCCB (Barcelona), Shedhalle Art Centre (Zurich), La Capella (Barcelona), Museu d'Art de Girona, Ex-Teresa Arte Actual (México D. F.).

JOSÉ ANTONIO SARMIENTO (Las Palmas, 1952). Director del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha. Ha realizado acciones hasta principios de los 90. A partir de entonces se ha dedicado a la investigación y divulgación del arte sonoro, la docencia y el comisariado de exposiciones.

JOSECHU DÁVILA (Madrid, 1966), Website: http://www.josechudavila.com/. Ha mostrado su trabajo en El Ojo Atómico (Madrid), The Art Palace (Madrid), Museo de la Ciudad (Querétaro), ACCIÓNesLEÓN (MUSAC de León), Pra/site Space (Hong-Kong), A Foundation (Londres), Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles), Shanghai Art Fair 08, Galería Salvador Díaz (Madrid), ONG (Caracas), Galería Blanca Soto (Madrid), Galería Travesía 4 (Madrid), Casa Encendida (Madrid).

JUAN ALCÓN (Madrid, 1959). Ha presentado su trabajo en los espacios madrileños La Casa Encendida, Off Limits, La Dinamo, C. C. Conde Duque, Cruce, Sala Amadís, Circulo de BBAA, Matadero, Biblioteca Nacional, y en Museo Nacional da República (Brasilia), ONG, (Caracas), MACBA (Barcelona), Espacio Tangente (Burgos). Algunos eventos en los que ha participado: I Bienal Internacional de Poesía, (Brasilia), Artifariti, Influxus (Museo Vostell), MAD.03, Situaciones (Cuenca), Re-Habi(li)tar Lavapié (Madrid), Desacuerdos (Barcelona), Edita (Punta Umbría).

JUAN DOMÍNGUEZ es *performer*, coreógrafo, director de escena y programador. Website: http://juandominguezrojo.com/. Desde 2003 es director artístico del Festival In-Presentable (La Casa Encendida / Madrid). Desde 2010 es codiseñador de Living Room Festival (Madrid / Berlín). Su trabajo se basa en preguntas sobre el medio teatral. Trabajando en la relación entre diferentes códigos, sus obras proponen la disolución entre la ficción y la realidad.

JUAN HIDALGO (Las Palmas, 1927). Fue el primer compositor español invitado a los festivales de Darmstadt, el primero en componer música electroacústica y el fundador de ZAJ junto a Walter Marchetti. Premio Canarias 1987 de Bellas Artes e interpretación, la Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura y la Medalla de oro del Círculo de Bellas Artes. Entre sus exposiciones destacan la retrospectiva de ZAJ en el MNCARS, la antológica de 1997 en el CAAM de Las Palmas y La Recona de Santa Cruz de Tenerife o la retrospectiva *En medio del volcán* que viajó a México y Perú.

JULIO JARA (París, 1962). Director del proyecto Dentro-Fuera y de FavourISfavouR Gallery. Ha realizado *performances* en Domestico 01, BIDA 01 y 05, Universidad de La Laguna, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cuenca, Vacío 9, Casa Encendida, Revista Caminada Usera, Dentro Fuera, Museo Picasso de Barcelona.

KAMEN NEDEV (Sofía, 1972). Participante asiduo en las Revistas caminadas, componente del Circo Interior Bruto. Ha mostrado su trabajo en Érase una vez--- Lavapiés, Ardearganda02.

KAORU KATAYAMA nació en Japón y residente en España desde 1992. Sus trabajos han sido mostrado en diversos lugares como: Galería T20, Galería Tomás March, Espacio Líquido, Galeria Casa Triângulo, White Box Gallery, DA2, MEIAC, MUSAC, Museo Nacional de Buenos Aires, Centro de Arte Reina Sofía, Centre d´Art la Panera, Domus Artium, Hara Museum of Contemporary Art Video Art… Ganadora del Premio ARCO de la Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas 2006.

KATARINA DAUCIK ha trabajado en proyectos de cine experimental y *performance*, en el ámbito de las artes plásticas, de la TV, del cine y del teatro. Actualmente vive en España y está realizando actuaciones en línea de la *performance* para la exposición de M. A. Andés (Madrid, 1994), Espacios Insólitos (Madrid, 1996), Sala Arcos (Alcalá de Henares, 2000), Galeria Art XX (Madrid, 2009), Sala Carromato (Madrid, 2010), Escuela de Tauromaquia (Tabacalera, Madrid, 2010).

LA FIAMBRERA. Website: http://www.sindominio.net/fiambrera. Colectivo artístico que desarrolló su trabajo en Madrid, Valencia y Sevilla con distintos nombres (Fiambrera obrera, Fiambrera Valenciana, Fiambrera Sevillana, Fiambrera Barroca) Formaron parte Jordi Claramonte, Santiago Cirujeda, Xelo Bosch, Marcelo Expósito, Santiago Barber, Curro Aix y otros.

LAHOSTIAFINEARTS. Grupo creado en 2001 por Fernando Baena y Rafael Burillo cuyos componentes variaban en cada proyecto. Han presentado sus trabajos en: Madrid Abierto, Velada de Santa Lucía (Maracaibo), Performas (Centro de Arte Moderno, Madrid), Artifariti (Sahara), Feria de Arte de Beijin, Off Limits (Madrid), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona); De Fijo a Móvil (Madrid), The Art Palace (Madrid), Ven y Vino (Madrid), Galería Moriarty (Madrid), COSLART (Coslada), Érase una vez... Lavapiés (Madrid), La edición de *Eventos* fue presentado en: Edita 07 (Punta Umbría), Mad07Acción

(Círculo de Bellas Artes, Madrid), Contenedores 08 (Sevilla) y el Centro de Arte Moderno (Madrid).

LA RIBOT (Maria J. Ribot), (Madrid, 1966). Ha mostrado sus trabajos en la galería Soledad Lorenzo, los festivales de Monpelier, Ginebra y Estrasburgo, en el Centro Pompidou, la Tate Modern, Atrium, Musac, FRACM, MEIAC, Marco.

LA TERNURA. Website: http://www.johannaspeidel.com/. Grupo formado por Luis Elorriaga y Johanna Speidel que ha realizado intervenciones en lugares públicos, principalmente en el barrio de Lavapiés, desde 1998 como *Hay ropa tendida*, *Fuego*, *El barrio ideal-Laberinto*, *Compartir el pastel*, *Madrid Beach-Party N.º 1*, *Anda la Fraternidad.* Organizaron el Festival *La Huerta en Llamas* en 2011 en Esto es una plaza, Madrid.

LEO BASSI (Nueva York, 1952). Website: http://www.leobassi.com/. Además de los espectáculos teatrales creados por él, organiza *performances* y actos teatralizados destinados a denunciar hechos políticos y culturales desde un enfoque cómico, como el Bassibus o el Belén de Lavapiés. Da también charlas y conferencias sobre los temas que defiende o denuncia. Ha recibido numerosos premios como los Premios de la Crítica de Barcelona, Cannes y Munich o el Premio OBIE (Off-Broadway Theater Award), Nueva York.

LLORENS BARBER (Aielo de Malferit, 1948). Compositor, teórico, musicólogo y artista sonoro. Creador de propuestas como la "música plurifocal" o las músicas textuales. Fundador de "Actum", del Taller de Música Mundana y de ENSEMS. En 1979 fue nombrado director del «Aula de música» de la Universidad Complutense de Madrid desde la que organizó, entre otras actividades, los "Festivales de la Libre Expresión Sonora". A partir de 1987, participa en el Flatus Vocis Trio junto a Fátima Miranda y Bartolomé Ferrando. Director de "Paralelo Madrid-otras músicas" desde 1992. Es también el organizador de las Nits d'Aielo.

LOLA PETIT (Sevilla, 1971). Comenzó su actividad como *performer* en 1995. Ha presentado acciones en *80Acciones/hora* (Sevilla), Observatori

2001 (Valencia), El Carromato (Madrid), 80 Acciones (Murcia), MAEM V (Móstoles) y algunos otros espacios de la geografía española.

LOS RINOS. Colectivo multidisciplinar formado en Barcelona en 1985 por Marcel-li Antúnez, Pau Nubiola y Sergi Caballero. En activo hasta 1992. En su haber cuenta con acciones-graffiti, *performance*, conciertos, vídeo-*performances* como *Rinosacrifici* (1987), instalaciones como *Rinodogestio* (1987), y *performances* teatrales como Rinolacxia (1991).

LUCÍA ANTONINI (Madrid 1980), Website: http://www.ficcionyfuncion.com/. Ha mostrado su trabajo en Espacio Menosuno (Madrid), Espacio F (Madrid), Festival Observatori (Valencia), *Reformance* (Madrid), La Casa Encendida (Madrid), La Capella (Barcelona), Centro del Carmen (Valencia), ARCO 2010 (Stand Generaciones), CAI (Gijón), Doméstico 08, *Ruidocracia* (Madrid), Galería Carmen del Campo (Córdoba).

LUCÍA PEIRÓ (Benigànim, Vall d'Albaida, 1967). Estudió la *performance* con Bartolomé Ferrando y formó parte del grupo ANCA. Realiza *performances*, poesía visual y maniobras desde los años 90. Su trabajo se ha visto en España, Francia, Canadá.

LUIS CONTRERAS (Requena, 1954). Ha mostrado su trabajo en el ciclo Acciones, Colegio de Arquitectos de Málaga; en Estrujenbank, Madrid.

MACARENA NIEVES, (Lanzarote, 1968). Website: http://manieca.blogspot.com.es/. Interrelaciona la poesía con las artes plásticas en trabajos sobre el texto, el cuerpo y la identidad. Ha publicado libros de poemas como *Me declaro difunta*, *La prueba vital* o *De amor y locura*. Como artista visual ha participado en exposiciones colectivas como *Carrera de fondo*, en el CAAC de Sevilla (2005), o en *La performance expandida*, en la Fundación Rafael Botí (Córdoba), en 2007. Trabaja también la poesía visual, la acción fotográfica, la instalación y la *performance*.

MAIDER LÓPEZ (San Sebastiían, 1975). Website: http://www.maiderlopez.com/. Ha mostrado sus trabajos en varias bienales nacionales y extranjeras, en espacios urbanos y en espacios artísticos como el Centre Pompidou (París), Deveron Arts, (Huntly), Guggenheim (Bilbao), Caixa Forum (Barcelona),

Museo Artium (Vitoria), La Casa Encendida (Madrid) y las galerías Distrito 4 (Madrid), Max Estrella (Madrid), Bores & Mallo (Cáceres), DV (San Sebastián).

MANUEL MACÍA (Elche) Ha mostrado su trabajo en Galería Studio, Albacete; III Bienal de Barcelona; Sala Rectorado (UPV, Valencia); Olimpiada Cultural (Barcelona), Salón du Jouet (París), Foire Industriel (Bruselas), Hannover Messe (Hannover), Düsseldorf Messe (Düsseldorf), Toys N. Y. (Nueva York), Facultad de Bellas Artes de Valencia, FIARP I, II y III (Madrid), Palau de la Música (Valencia), III Encuentro de Nuevas Formas de Creación (Granada), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Facultad BBAA (Altea), Edita (Punta Umbría), eBent‘01 (Barcelona) X Jornadas de Electroacústica de Vitoria.

MARCEL-LI ANTÚNEZ (Moiá, 1959). Website: http://www. marceliantunez.com/. Fundador de La Fura dels Baus, colectivo del que formó parte hasta 1989. Participó desde 1985 a 1992 en el colectivo LOS RINOS. Ha presentado su obra en Fundación Telefónica, Madrid; P.A.C., Milán; Lieu Unique, Nantes; I.C.A., Londres; SOU Kapelica Ljubljana; Cena Contemporánea de Rio de Janeiro; MACBA; DOM Cultural Center, Moscú; DAF, Tokio; y en los festivales EMAF, Osnabruc, Muu Media (Helsinki), Noveaux Cinéma Noveaux Médias (Montreal), DEAF (Rótterdam), Spiel, Art Munich, Ars Electronica de Linz o en el Performing Arts de Seúl.

MARIA ALVARADO ALDEA (Sevilla, 1968). Ha realizado obras en eBent'01 (Barcelona), en Contenedores 04 (Sevilla), en el Antic Teatre de Barcelona Acción!07Mad. El contenidos de sus acciones suele ser presentativo y vivencial. Formalmente, desarrolla dos tipos de acción, unas de tipo *body art* y otras de naturaleza eminentemente oral.

MARÍA COSMES (Barcelona, 1963). Website: http://www.maria-cosmes.org/. Es miembro fundador y directora adjunta de eBent (www.ebent.org). Ha presentado su trabajo en: FADO (2007,Toronto), Performing Days 07 (2007, GalataPerform, Estambul), Centre International Poésie Marseille (2004) VIVA Festival (2006, Montreal), Konsthallen

(Gotemburg (2006, Suecia), Casa Encendida (2005, Madrid), Centre d'Art Santa Mònica (2006, Barcelona), CCCB, (2005, Barcelona), OPEN International Performance Art Festival (2009, Beijing), Extension Series 4 (Grimmuseum, 2010, Berlín), Action MAD (2010, Madrid).

MARÍA MARTICORENA (A Coruña, 1977), http://www.mariamarticorena.com/. Ha presentado sus trabajos en: Performance-art en espacio publico (Monterrey), Proyecto Circo (La Habana), Arrt d'Accció (Centre de Cultura Contemporánia, Valencia), AccionMad (Madrid), La Muga Caula (Girona), FEM 09 (Centro Cultural la Merce, Girona), III Edición do Ciclo de Performances do CGAC "Arte no Parque", Santiago de Compostela), Auditorio de Pontevedra, Zone 9, Festival Internacional de Video Arte de Chile, Contenedores (Sevilla), eBent (Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona), Chamalle X (Pontevedra).

MARÍA ROSA HIDALGO (Ceuta). Website: http://espaciodepaluarte.es.tl/algo-sobre-maria-rosa-hidalgo.htm. Fundadora de la compañía G.I.I. Talia. Colaboró con la Fura del Baus, Jango Eduard, Leo Basi, en la Esad de Málaga. Preside la Asociación de Cine Lumière, convocando durante tres años el Certamen de Video Lumière. Dirige la puesta en escena, las giras y la edición de dos discos del grupo Color Flamenco. En el 2000 formó parte del equipo del Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Granada. Participó en Tendencias 2005 y el Encuentro Depalú.

MARÍA SALGADO (Madrid, 1984). Poeta. De ahí hacia una serie de preguntas escénicas / poéticas que a veces dan en forma de lectura, otras de acción, otras de objeto, sola o en colaboración. Fue co-inventora y co-redactora, junto a Gonzalo Escarpa, del fanzine (y sus alrededores no impresos) Circo de Pulgas y formó parte de la Escuela de Tauromaquia en La Tabacalera de Lavapiés.

MARIANELA LEÓN (Vitoria, 1975). Es una de las principales artistas del butoh en España. Ha actuado además Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, Portugal, Suiza, Estonia y Rusia, Israel. En el año 2007 crea su propia

compañía de danza BABA DE PLATA. Ha colaborado con Fernando Baena en varios trabajos de vídeo-*performance*.

MARIO GUTIÉRREZ CRU (Madrid, 1979). Website: http://www.mariogutierrez.com/. Su trabajo se ha visto en Europa y Sudamérica. Coordina el Espacio Menosuno en Madrid. Es co-fundador de IN-SONORA y director de PROYECTOR.

MARISA MARÍN (Sevilla,1981). Entre sus exposiciones más importantes se encuentran: *Trayectoria12*, Sevilla; Escarpia, El Carpio; Contenedores 08, Sevilla; *Fuera de Catálogo*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; *À/u bout de l'enseignement, l'art*, Maison de la Catalogne, París; JAMM, Festival de arte electrónico, Centro Multimedia del Golferich, Barcelona; *Offf, cosas que nunca existieron*, Festival de arte electrónico, CCCB, Barcelona; Transmedia, Festival de Arte Contemporáneo, Bruselas.

MIQUEL BARCELÓ (Felanitx, 1957). Participó en la Bienal de Sao Paulo (1981) y a raíz de la Documenta VII de Kassel (1982) su obra es incluida en las más prestigiosas muestras internacionales, configurándose como una de las principales figuras del arte español. En 1986 se le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2003 el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Entre sus exposiciones destacan la que le dedicó el Centro Pompidou de París en 1996 y la del Museo del Louvre en 2004.

MÓNICA VALENCIANO (Las Palmas, 1961). Creó de su compañía El Bailadero en 1997. Ha mostrado su trabajo en la Sala Pradillo, Madrid; Mercat de les Flors, Barcelona; Centro de Nuevos Creadores (Festival Madrid en Danza); Danza Valencia; Cuarta Pared (Festival La Alternativa), Madrid; Thèâtre de l, Ginebra; Teatro Juan de Enzina, Salamanca; Chiqueros de la Plaza de Toros de Las Ventas, Madrid; Teatro Obert, Barcelona; Círculo de Bellas Artes, Madrid.

NACHO CRIADO (Menjibar, 1943 - Madrid, 2010). Website: http://nachocriado.com. Es uno de los artistas más representativos del arte contemporáneo español de los últimos años. En su haber tiene el Premio Pablo Picasso, y el Mariano Benllure de 2007 por su exposición *No existe* en

el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y la Medalla de Oro de las Bellas Artes 2008. Ha realizado numerosas exposiciones en el MNCARS, CGAC, IVAM, EXPO de Sevilla, EXPO de Hannover, Bienal de Venecia, Círculo de Bellas Artes de Madrid. Es autor de dos películas: *Cuerpo en acción*, 1974 y *Extensiones*, 1975.

NEL AMARO (Mieres del Camin, 1946 - Oviedo, 2011). Escritor y artista miembro de número de la Academia de la Llingua Asturiana. Fundó y dirigió, en Mieres y Turón, las revistas *Sapiens* y *Cuélebre literario*. Comenzó su trayectoria en el arte de acción en el II F.I.A.R.P (Madrid, 1992). Desde entonces participó en numerosos eventos y festivales por toda España como AcciónMad, Contenedores, Ardearganda, Teoría y práctica de la acción. Productor incansable, realizó innumerables acciones, foto-acciones, poesías visuales, poesías fonéticas, dio charlas y conferencias y organizó eventos como el Festival de Pola de Lena.

NELO VILAR (Valencia, 1968). Es artista *collidor* (recolector de naranja), lo que le permite ocho meses al año de "vacaciones". Desde 1989 ha hecho un centenar de acciones por todo el Estado español y algo del extranjero. Sus metaperformances intentan forzar el ya viejo "género escénico de las artes plásticas". Con trabajos humorísticos, bufonescos, se acerca al oficio de payaso cartesiano o al cuentacuentos conceptual. Ha practicado la maniobra artística y el arte contextual.

NIEVES CORREA (Madrid, 1960). Website: http://www.nievescorrea.org/. Desde 1987 alterna el arte de acción con la instalación, el arte público, trabajos en soporte video y arte electrónico. Desde 1990 ha organizado festivales y programas de *performances*. Ha impartido cursos y conferencias en la Universidad Autónoma y la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado trabajos en muchos países. Entre sus exposiciones: Sala Plaza de España; Overgaden (Copenhague), Galería Pankow (Berlín), Museo de la PTT (Berna). Desde 2003 organiza Acción!MAD en colaboración con Hilario Álvarez.

NILO GALLEGO (León). Forma parte del quinteto Cova Villegas y ha participado en muchas orquestas de improvisacion. Es miembro del colectivo Música Libre, y del colectivo Piensan Las Manos especializado en películas documentales. Ha realizado varias bandas sonoras para teatro, instalaciones y danza contemporánea. Desde 2003 es coordinador e intérprete del proyecto *Yavestruz comoandamios parecementerio*. En 2004 creó el *taller espontáneo de pequeñas nadas*. Realizador de numerosas acciones sonoras, ha participado regularmente en gran cantidad de festivales como músico y *performer*.

NOEMÍ MARTÍNEZ (Granada, 1973). Artista visual, bailarina y coreógrafa de flamenco y danza contemporánea. Desde 1997 ha realizado acciones y exposiciones en Milán, Turín, Belgrado, Bolonia, Sicilia, Granada, Baeza, Sevilla.

OLGA DE SOTO (Valencia, 1970). Comienza su trabajo en solitario en 1992 en el Festival de Brigittines y en 1995 funda la Compañía Abaroa. Ha colaborado durante cinco años con Jérôme Bel y Boris Charmatz. Actualmente es coreógrafa residente en Charleroi/Danses. Ha mostrado su trabajo en el Centro Pompidou, en el Kunsten Festival des Arts de Bruselas, en el Teatro internacional de las Artes de México DF, en el centre Choreographique National de Franche-Compté en Belfort.

OLGA MESA (Asturias, 1962). A finales de los 80 funda la compañía Bocanada Danza junto a Blanca Calvo y La Ribot. Diez años más tarde, La Asociación La Inesperada. En 1992 fundó su propia compañía. También desarrolla obra como vídeo artista en colaboración con Daniel Miracle. Desde 2005 dirige la asociación Hors Champ/Fuera de campo. Sus creaciones escénicas han sido producidas y presentadas en estructuras de creación, teatros y festivales de España, Portugal, Francia, Nueva York, Suiza, Italia, Alemania, Austria, Inglaterra, Argentina, Uruguay, Chile y Brasil. En 2011 estrenó LabOratorio-LabOfilm en el Museo Reina Sofia.

OSCAR ABRIL ASCASO (Barcelona, 1966). Artista y productor cultural. Fue co-director del Festival de Arte Sonoro Zeppelin y fundador de Club7.

Desde 1997 trabaja como comisario del Festival de Músicas Avanzadas y Arte Multimedia Sonar y, desde 2003, se encarga de la programación de arte sonoro en el Centre d'Art Santa Mònica (CASM) de Barcelona. Además es responsable, junto con los miembros de Elastico.net, del proyecto *Copyfight* sobre propiedad intelectual y cultura libre. Paralelamente, es artista sonoro y miembro del grupo Oscar Abril Ascaso + Sedcontra.

OSCAR MORA (Chiva, 1965). Website: http://www.hoypaella.com/. Algunas de las muestras, exposiciones o eventos: II Trobada D'Acció (Purgatori, Valencia), Falla experimental *Made in China* (Valencia), Set intervencions a l'espai urbà (Benissa), MAC (Ibiza), Academia de San Carlos (México D. F.), Galería Edgar Neville (Alfafar, Valencia), Falla experimental *Abierto 24 horas* (Valencia), Ekeby Qvarn Art Space (Uppsala), Fundación L. Seoane (A Coruña), Universidad de Prishtina (Kosovo), Event 02 (CCCB, Barcelona), Sala la Llotjeta (Valencia), Fundación Antonio Saura (Cuenca), Unit B Gallery (Chicago).

PACO CAO (Tudela Veguín, Asturias, 1965). Website: http://www.pacocao.es/. Su trabajo se ha mostrado en Metropolitan Museum of Art de Nueva York, 8ª Bienal Mercosul (Porto Alegre), Claire Oliver Gallery (Nueva York), Artfutura (Sevilla), Fundació Joan Miró (Barcelona), New Museum (Nueva York), Museo de Arte Carrillo Gil (México D. F.), MNCARS (Madrid), White Box (Nueva York), Blue Star Art Space (San Antonio), Galería Anne Faggionato (Londres), Galería Nie (Munich), Círculo de Bellas Artes (Madrid).

PACO LARA (Torredonjimeno 1964). Website: http://www.pacolara.es/. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Aunque desarrolla su trabajo principalmente en la pintura podemos mencionar su participación en *Fotomatón Internacional* (Centro Cultural Santa Mónica, Barcelona), *Fuera de catálogo. Arte de Acción en Andalucía 1990/2005* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla), Contenedores 07 (Centro de las Artes de Sevilla).

PACO NOGALES (Madrid, 1961). Trabaja en arte de acción desde 2003. Ha mostrado su trabajo en eBent (Barcelona) en tres ediciones, *Actes de fe i generositat* (La Bisbal, Girona), AccionMAD (Madrid), Artón (Madrid), Cabezabajo (Granada). En dos ediciones de Infr'action (Sète, Francia), Live Action Göteborg (Goteborg, Suecia), Open Performance Art Festival (Beijing, China) y MPA-B (Berlín, Alemania).

PAKA ANTÚNEZ (Córdoba, 1961). Ha mostrado su trabajo en la Galería Weber-Lutgen (Sevilla), Filmoteca de Andalucía (Córdoba), Galería Cavecanen (Sevilla), Dean Project Gallery (Nueva York), Centro de las Artes (Sevilla), *La performance expandida* (Fundación Cajasol, Sevilla y Sala Puertanueva, Córdoba), *Fuera de catálogo* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla), Centro Atlántico de Arte Moderno de Canarias (Las Palmas).

PATRICIA ESTEBAN es autora del libro de poemas *El rescate invisible* (Amargord, 2005). Sus poemas han aparecido en diversas revistas como Lateral, Cuadernos del matemático, o La Más Bella. Destaca su labor como poeta visual y es miembro del colectivo de edición alternativa El águila ediciones. Como dramaturga ha desarrollado su trabajo en torno a la creación de acciones poéticas denominadas "teatremas" que se han exhibido en Espacio Valverde, Ateneo de Madrid, Universidad Europea, Galería Vacío 9, Artépolis, DT, Teatriz, Intermediae (Matadero Madrid), Sala Circo de Pulgas.

PEDRO ALBA (Antequera, 1979). Website: http://www.pedroalba.com/pedroalba.html.es. *Performer*, programador independiente y profesor del laboratorio de arte de acción de la Universitad Rovira i Virgili. Ha trabajado y expuesto a lo largo de gran parte de la geografía española, así como en países como Italia, Francia, Portugal, México, La India, Colombia, Chile, Australia. Tiene obra en varios museos y fundaciones.

PEDRO BERICAT (Zaragoza, 1955).

PEDRO GARHEL (Puerto de la Cruz 1952 - La Guanacha, 2005). Artista polifacético y multidisciplinar, fue uno de los pioneros en el campo del arte electrónico e interactivo. Se inició en el ámbito de la *performance* a mediados

de los años 70. Fue fundador y director del Espacio P (Madrid, 1981-1997) y del grupo Depósito Dental, junto a Rosa Galindo. Durante los años 90 fue profesor de arte y ordenador de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Mostró sus trabajos en la Documenta 8 de Kassel y el ZKM de Karlsruhe (Alemania), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el festival Ars Electronica de Linz (Austria).

PELAYO VARELA, (Oviedo, 1969). En 1995 crea junto a Carmen Cantón el Centro de Arte Ego y codirige la revista Futura. Ha expuesto en Galería Espacio Líquido, Gijón; The Art Place, Madrid; Generación 2003, La Casa Encendida. Ha participado en ferias (ARCO, Artissima, Arte Lisboa, Art.Fair, Arte Santander, ForoSur, Interarte) y realizado exposiciones en Italia, Australia, México o Cuba. Becario de la Real Academia de España en Roma o de MediaLab (Madrid), entre otras instituciones. También ha recibido premios como Generaciones de Caja Madrid, Premio Astragal, Premio Explora.

PEP AYMERICH (Sarrià de Dalt, 1962). Website: http://www.pepaymerich.com. Ha mostrado su trabajo en Galería Espais (Girona), Sala Municipal El Tint (Banyoles), Casa de Cultura de Girona, Galería No+Art (Girona), Factoria de les Arts de Olot, Ciclo Acció contra acció (Palau de la Virreina, Barcelona), Círculo de Bellas Artes de Madrid, Museo de Arte de Girona, Festival Internacional d'Art, La Bisbal d'Empordà, Girona, eBent'03 (Barcelona), Festival Internacional de Performances (Sète), La Muga Caula (Girona).

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955-1993). En 1983 se integró en el grupo que editó la revista *Figura* (1983-1986) y pasó a formar parte de la galería La Máquina Española. En 1988 abandonó la pintura por la escultura. En 1990, tras tener conocimiento de su condición de enfermo de SIDA, se implicó en la acción social a favor de estos enfermos. En el verano de 1993 se desplazó a Arnheim (Holanda) donde realizó la acción *El nido* durante el festival Sonsbeek.

PEPE IGES (Madrid, 1951). Website: http://joseiges.com/. Compositor y artista intermedia. En 1989 comienzó su colaboración con la artista Concha Jerez. Desde 1985 hasta 2008 ha dirigido el espacio "Ars Sonora". Comisario y organizador de ciclos de conciertos en el Koldo Mitxelena Kulturunea, Museo Municipal, Málaga, MNCARS de Madrid, el Museo Vostell Malpartida.

PEPE MURCIEGO (Coca, 1967). Website: http://pepemurciego.blogspot.com.es. Desde 1993 es editor y director, junto a Diego Ortiz, de la revista La Más Bella. Se ha dedicado principalmente al arte de acción o *performance*, presentado bien en solitario, bien formando dúo con la artista Roxana Popelka. Sus acciones se han podido ver en: Madrid, Barcelona, Sevilla, León, Murcia, Burgos, Pontevedra, Guadalajara, Punta Umbría, Les Escuales Helsinki, Lisboa, Beijin, Berlín, Santiago de Chile, Caracas, Piotrkow Trybunalski, Buenos Aires.

PERE NOGUERA, (La Bisbal, 1941). Con formación de escultor y ceramista evolucionó hacia los planteamientos visuales y la *performance* en los 90. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en espacios como en el Centre d'Art Santa Mónica en Barcelona, la Fundación Sa Nostra en Ibiza o el Museo de Arte Moderno de Dubrovnik y eventos de *performances* como Ebent (Barcelona), AccionMad08 (Madrid), New Territories (Glasgow, 2009) o Contenedores (Sevilla, 2009).

PERE SOUSA (El Pont de Suert, 1955). Website: http://www.merzmail.net/. En la década de los 90 dirigió y editó la publicación P. O. BOX, referencia del arte postal en España y el programa P. O. BOX en Radio Pica, especializado en poesía fonética y sonora. Creó la Factoría de Activismo Cultural Merz Mail (poesía experimental, exposiciones de *mail art*, la edición de publicaciones artísticas, y compilaciones de poesía de las vanguardias históricas, recitales, etc.). Fue codirector del Kabaret Obert en Barcelona.

PEREJAUME (San Pol de Mar, 1957). Es Premio Nacional de Artes Plásticas de Cataluña y de España. Obra en Museos y Colecciones: MACBA, Barcelona; MUSAC, León; MNCARS, Madrid; Museo de Bellas Artes,

Santander; Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid; Patio Herreriano. Ha expuesto en galerías como Joan Prats o Soledad Lorenzo y en Centros de Arte como Museo de Esteban Vicente, Segovia; Fundación Luis Seoane, Coruña; Museo de Bellas Artes de Bilbao; ARTIUM, Vitoria; Fundación Joan Miro, Barcelona.

PERU SAIZPREZ (Lima, 1971). Realizó acciones poéticas y lecturas en todos los lugares posibles, desde parques y bares hasta en conciertos punk. Realizó los Aviones poesía, los Paracaídas para recaídas, el Terrorismo inofensivo, el Poético vino, las Trampas de mano, Poemas callejeros, los Poemas pegatina, los Poemas papelina, etc. Ha publicado libros como *Un corazón con pelos* (Arrebato Libros) o *Masturbación en la mesa sin cuenta* (Arrebato Libros). Junto a Pepe Olona organiza los festivales Letras a la Calle y 2005 Poetas por $Km^2$.

PILAR ALBARRACÍN, (Sevilla, 1968). Website: http://www.pilaralbarracin.com. Ha mostrado su trabajo en 2007 en los Reales Atarazanas de Sevilla, el Brooklyn Museum de Nueva York, el Centre d'Art Contemporain Ginebra; en 2006 en el Swiss Institute de Nueva York, el CGAC de Santiago de Compostela; en 2005 en el KW Institute for Contemporary Art de Berlín, el Centrum fur Gegenwartskunst de Linz; en 2005 en el Istanbul Modern Sanat Mü zesit, la 51 Biennale di Venezia, el Stockholm Konsthall, la I Moscow Biennale of Contemporary Art; en 2004 en la 1ª BIAC de Sevilla; en 2003 en el PS1 MOMA. Nueva York.

PISTOLO ELIZA (Barcelona, 1965). Entre sus *performances* podemos señalar las realizadas en el Circulo de Bellas Artes, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, MACBA, Palau de la Virreina (Barcelona), Festival d´Accio (Valencia), Bienal de Jóvenes Creadores (Sarajevo), Festival Festimad, IVAM (Valencia), Museo de Málaga, Observatori (Valencia), Festival Experimenta, Fundación Marcelino Botín (Santander), I y II Bienal de Valencia, MEM (Bilbao), Contenedores (Sevilla), Galeria Punto, DA2 (Salamanca), Casa de América (Madrid), Art Cologne (Colonia).

PREIWERT ARBEITCOLLEGEN (Sociedad de Trabajo no Alienado). Se autodefinía como "movimiento de masas nacido en Madrid en 1990 con el propósito de recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo".

RAFAEL BURILLO (Madrid). Ha mostrado su trabajo en Madrid Abierto, Velada de Santa Lucía (Maracaibo), PERFORMAS (Centro de Arte Moderno, Madrid), Feria de Arte de Beijin, Off Limits (Madrid), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), ONG (Caracas), De Fijo a Móvil (Madrid), The Art Palace (Madrid), Ven y Vino (Madrid), Galería Moriarty (Madrid), COSLART (Coslada), Érase una vez... Lavapiés (Madrid), Galería Salvador Díaz (Madrid).

RAFAEL LAMATA (Valencia, 1959). http://www.lostorreznos.es/. Ha promovido y participado en diversas experiencias y proyectos de formación, desarrollo e investigación de la creatividad impartiendo cursos y talleres alrededor principalmente enfocados al ámbito social. Realiza su trabajo como *performance* de manera individual y como componente que fue del grupo A-Ua-Crag, de la Zona de Acción Temporal y del Circo Interior Bruto. Junto con Jaime Vallaure forma el grupo Los Torreznos con el que participa en el pabellón español de la 52 Edición de la Bienal de Venecia y en muchas otros eventos dentro y fuera de España.

RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS, (Madrid, 1979). Creador y director del webzine Bilboquet, 3w.bilboquet.es. Cofundador de Luddotek, 3w.ludotek.net: Liquidación Total, Documenta 12, Steirischer Herbst, Espai d'Art Contemporani de Castelló, La Casa Encendida, Matadero-Intermediae, Transductores, COAM. Trabaja intermitentemente en la Fundación Straubinger, 3w.fundacionstraubinger.org: Enclave de Libros, La Malatesta, Zinelibrary, Space 4235... Ha participado en proyectos de creación en la galería Dentro Fuera de Madrid y La Tabacalera de Lavapiés con el proyecto Escuela de Tauromaquia.

RAFAEL SUÁREZ (Madrid, 1967) Website: http://rafaelsuarez.es. Entre 1999 y 2004 fue uno de los componentes del Circo Interior Bruto. Desde

2002 a 2009 formó el grupo Velvet and Crochet, junto a François Wimberg. También ha colaborado con LaHostiaFineArts en varios proyectos. Entre sus muestras individuales caben destacar las de El Ojo Atómico y Cruce en Madrid, General Public de Berlín, su intervención en la estación de ferrocarril de Münster, en Madrid S/T Arte de Acción (Círculo de Bellas Artes de Madrid) o en CENDEAC (Murcia).

RAMÓN CHURRUCA (Bilbao, 1964). Ha mostrado su trabajo en Jack Hanley Gallery (San Francisco), Sala Sol (Madrid), Facultad de Bellas Artes del País Vasco, Facultad de Bellas Artes (Salamanca), IVAM (Valencia), Museo Reina Sofia (Madrid), Espacio Ziemur (Bilbao), Centro Montehermoso (Vitoria), Galería Arsenal (Bilbao), Espacio Caos (Bilbao), Espacio Abisal (Bilbao), II Festival de Performance de Segovia, Espai Miau (Barcelona), Sala Rekalde (Bilbao), Galería Catálogo General (Bilbao).

RAÚL CANTIZANO (Sevilla, 1973). Licenciado en BBAA y guitarrista flamenco en numerosos festivales y peñas. Escribe y dirige el espectáculo flamenco *Sal Sobrino*. Ha conseguido dos veces el Giraldillo Innovación, en la XIV y XV Bienal de Flamenco de Sevilla. También crea la música para otros espectáculos flamencos. En el 2007 entra a formar parte de *Multaka*, proyecto musical flamenco-marroquí junto la Orquesta Chekkara de Tetuán.

RODRIGO GARCÍA (Buenos Aires, 1964). Website: http://rodrigogarcia.es/. Director de teatro, dramaturgo y escenógrafo hispanoargentino, fundador de la compañía La Carnicería Teatro. Vive en España desde 1986, país (con Francia) donde se ha desarrollado principalmente su carrera teatral. Ha colaborado, entre otras instituciones y festivales, con el Centro Dramático Nacional (España), el Festival de Aviñón o la Bienal de Venecia. En 2009 recibió el Premio Europa Nueva Realidad Teatral.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA (Málaga, 1959). Website: http://www.lopezcuenca.com/. En sus inicios artísticos participa en el grupo Agustín Parejo School, colectivo surgido en Málaga a finales de los 70. Desde mediados de los 80 López Cuenca se independiza del grupo y trabaja para la Galería Juana de Aizpuru de Madrid. Ha presentado numerosas exposiciones

individuales y colectivas y, a partir de la década de los 90, abundan sobre todo las intervenciones en espacios públicos de diferentes ciudades. En 2002 participó en la Bienal de Sao Paulo. Actualmente es uno de los artistas españoles de mayor proyección internacional.

ROGER BERNAT (Barcelona 1968). Wesite: http://rogerbernat.info/. Es autor y director. Funda en 1997 General Elèctrica con Tomàs Aragay. Ha obtenido galardones como el Premio Especial de la Crítica 96/97 o el Premio de la Crítica al Texto Dramático 97/98 y ha realizado también vídeos e instalaciones. Ha mostrado su obra en el Centro Párraga, en el Teatre Lliure, en el FMX Festival de México DF, Postdam Fabrik, Postdam, Huis a/d de Werf de Utrecht.

ROSA CASADO. Ha participado en proyectos de investigación artística en Serbia, Holanda, Italia, Suecia, España (Artium, Laboral...), EEUU y Alemania.

ROXANA POPELKA (Gijón, 1966). Ha publicado varios libros de poesía y narrativa. Sus *performances*, se han presentado en Asturias, Madrid, Valencia, Sevilla, León, Murcia, Les Escaules (Girona), Jerez, Essen, Helsinki, Lisboa, Santiago de Chile, Piotrkow Trybunalski (Polonia), etc.

RUBÉN BARROSO (Sevilla 1964). Website: http://rubenbarroso.com/. Artista intermedia, gestor, comisario, crítico y teórico. Crea y dirige el proyecto Contenedores, la revista *Casos de Estudio*, el proyecto Ars et Labora, junto con Juan-Ramón Barbancho, el proyecto Radar y SuperLAB. Actualmente también codirige el centro de arte SIERRA. Ha realizando múltiples acciones, intervenciones en espacios públicos, vídeo-*performances*, instalaciones y exposiciones, conferencias, seminarios, talleres de arte actual y arte de acción.

RUBÉN RAMOS BALSA (Santiago de Compostela, 1978). Website: http://www.rubenramosbalsa.com. Ha mostrado su trabajo en LOOP 04 (Barcelona), Galería Fúcares (Madrid), Galería Mario Sequeira. (Braga), ARCO 04, Artium (Victoria), CGAC (Santiago), Sala Amadís (Madrid), Centro de Arte Joven (Madrid), Galeria Sargadelos (Pontevedra), Doméstico

04. (Madrid), II Jornadas de Performances y Arte de Acción de la Universidad Pública de Valencia, Sala NASA (Santiago).

RUBÉN SANTIAGO (Lugo,1974). Ha presentado sus proyectos en Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), National Gallery (Praga), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Centre d'Art Santa Mónica (Barcelona), Fundación Caixa Galicia (A Coruña), Museo de Bellas Artes (Bilbao), CGAC (Vigo), Off Limits (Madrid), Museo de Bellas Artes de Venezuela (Caracas), Instituto Cervantes de Beijing, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Galería Fernando Santos (Oporto), Galería Zé dos Bois (Lisboa), Galería Luis Adelantado (Valencia) o la Galería DF (Santiago de Compostela).

SANTIAGO BARBER (Valencia, 1970). Artista, *performer* y agitador cultural. Ha organizado y producido, siempre en colaboración con otros muchos, actividades culturales de diversa índole, relacionadas todas ellas con la difusión y exhibición de prácticas artísticas críticas y experimentales. Ha participado en encuentros, realizando conferencias, charlas y talleres en numerosas universidades y centros de arte del mundo. Ha actuado en la XV Bienal de Flamenco de Sevilla, en Opéra Comédie de Montpellier, en el Mercat de les Flors, Barcelona.

SANTIAGO SIERRA (Madrid, 1966). Website: http://www.santiago-sierra.com/. Ha expuesto en el MNCA Reina Sofía, Madrid; P. S. 1, Nueva York; Museo Rufino Tamayo, México D. F.; Museo Carrillo Gil, México D. F.; y en salas de diversos países, entre ellas la Galería Enrique Guerrero, México D. F.; Galería Ángel Romero, Madrid; Galería Helga de Alvear, Madrid; Ace Gallery, New York; Lisson Gallery, Londres; y en muchas bienales y eventos internacionales.

SERGIO PREGO (Fuenterrabía, 1969). Ha mostrado su trabajo en Sala Rekalde, Bilbao; Lombard-Freid Fine Arts, New York; Galería Soledad Lorenzo (Madrid), Galería Antonio de Barnola (Barcelona), Consonni (Bilbao), Lehmann Maupin (Nueva York), Buchmann Galerie (Berlín), Alfonso Artiaco (Napoles), CAC Málaga, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea (Siena), Galería Buchmann (Colonia).

SILVIA ANTOLÍN (Santander, 1970). Ha mostrado su trabajo en los Encuentros Internacional de Arte Contemporáneo de Esles; Acción!Mad (Madrid), Sala La Regenta (Tenerife), Espacio C (Cantabria), *Desvelarte*, 2010.

SOFÍA MISMA ha mostrado su trabajo performativo en el Centro de Arte Moderno, El Ojo Atómico, Galería El mono de tinta, Galería Astarté, Foro de Pozuelo, Instituto Europeo de Diseño, Espacio Menosuno, Revista caminada n.º 16, Off Limits, Tabacalera (todos ellos en Madrid); Fundación Antonio Pérez (Cuenca), Playa de Azkorri en Bilbao, Festival de Caudete, Berlín; y en eventos como Chamalle X, Pic-Nic, Artón o De fijo a móvil.

SOL PICÓ (Alcoy, 1967). Website: http://www.solpico.com/indexca.asp. Entre otros galardones ha recibido el Premio Nacional de Dansa de la Generaliat de Catalunya y cuatro premios Max. Ha mostrado sus trabajos en el Mercat de las Flors (Barcelona), Centro Arte Santa Mónica (Barcelona), Centro Párraga (Murcia), Pabellón de España de Shanghai, Festival Grec (Barcelona), Forum de Barcelona, Festival Viva (Cité-Sotteville-Lès-Rouen), TNC (Barcelona), Teatro Fortuny (Reus).

SONIA GÓMEZ (La Sénia, 1973). Website: http://www.soniagomez.com/. Ha trabajado con General Elèctrica, La Carnicería Teatro y La Fura dels Baus. Ha realizado performances, proyectos escénicos y conferencias. En 2007 recibió el Premio FAD Sebastià Gasch de las artes parateatrales. Ha presentado su trabajo en el Mercat de les Flors. Desde el 2009 colabora en el programa *Extraradi* de ComRàdio.

TERE RECARENS (Barcelona, 1967). Ha mostrado su obra en: MACBA (Barcelona), Galeria Toni Tàpies (Barcelona), Instituto Cervantes de Beijing, Art Laboratory (Berlín), Casa Triangulo (São Paulo), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago), Galerie Jan Wentrup (Berlín), La Casa Encendida (Madrid), Hara Museum of Contemporary Art (Tokyo), Gagosian Gallery (Berlín), La Capella (Barcelona), Galleria Maze (Torino), Madrid Abierto, CAC Málaga, Galeria Toni Tàpies (Barcelona), CCC de Barcelona.

TODO POR LA PRÁXIS. El grupo se creó en 1999. Ha mostrado su trabajo en el Centro Cultural MEC (Montevideo), 7º Encuentro Internacional de Arte Urbano (Quito), Muestra de Artes Visuales (Injuve, Madrid), Centro Cultural de España (Miami, México D. F. y Montevideo), Madrid Abierto 2008, Liquidación Total (Madrid), Espai d'Art Comtemporani (Tarragona), Espace Temporaire (Ginebra), ADN Galería (Barcelona).

VALENTÍN TORRENS (Huesca, 1951). Performer, escultor, instalador y comisario. Desde 2000 coordina el área de *performances* del multifestival Periferias en Huesca y otros como Trovada d'Art, Natura i Tecnologìa en la Floresta, 1991 o Territoris Nomades en Barcelona, 2001. En 2008 editó el libro *Pedagogía de la performance*.

VÍCTOR BONET (Valencia, 1964). Ha presentado acciones e instalaciones en Observatori 05, eBent 05, BEM (Burgos, 2007), Sala Naranja (Valencia), Museo Universitario de Alicante, *Do it yourself* (Off Limits, Madrid).

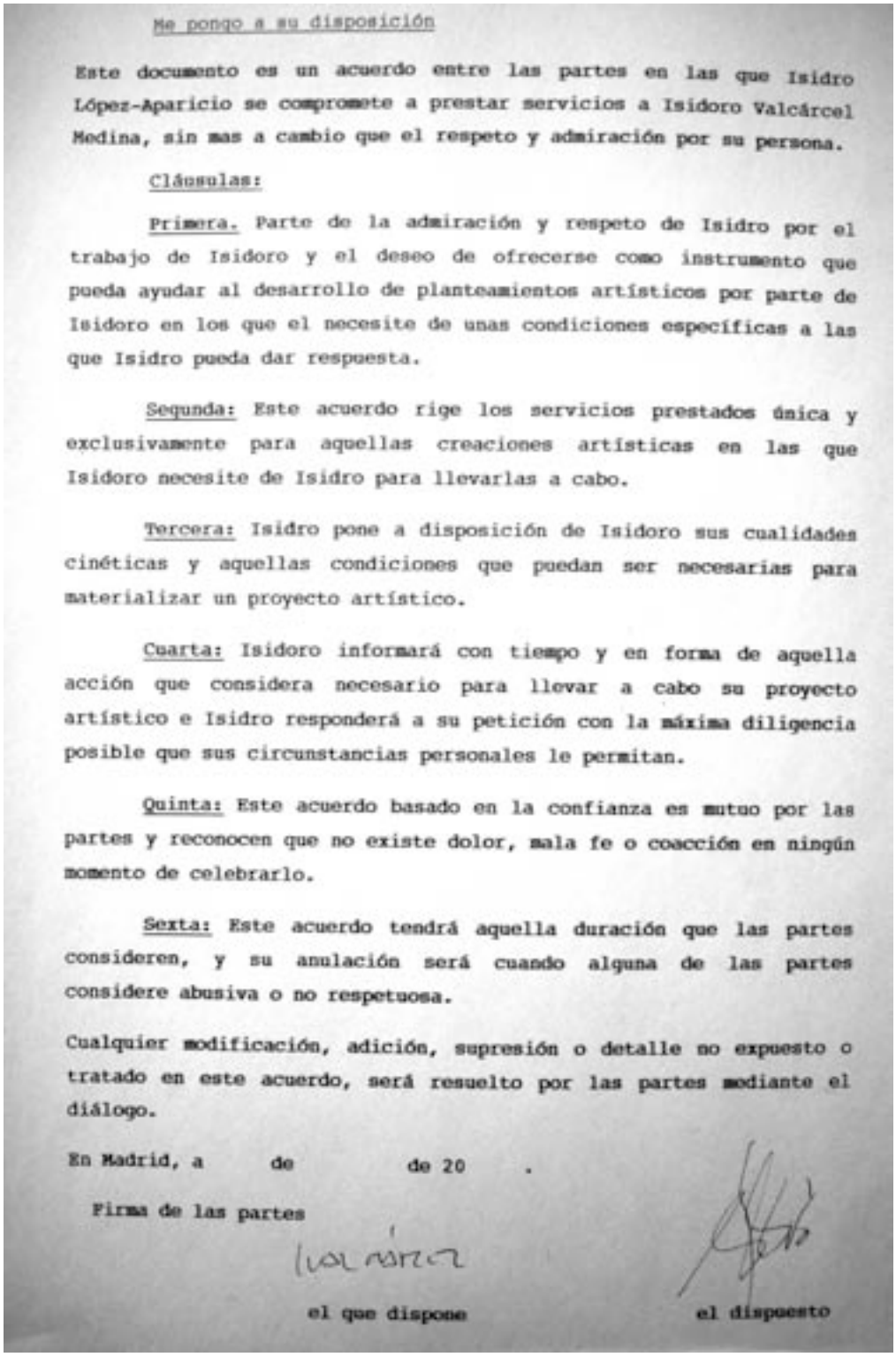
YOLANDA PÉREZ HERRERAS, (Madrid, 1964). "Poeta. Villamuriel de Campos, Dublín y Madrid son sus lugares de constante intemporalidad. 1994: Acción *Yo, hasta cierto punto* - 2012: Acción *Pequeño vs Grande*; entre una y otra, ciento y pico acciones pagadas y regaladas, por favor, no dar por hecho que estos conceptos sean antagónicos".

ZAIDA GÓMEZ (Granada, 1974 y JULIO HERNÁNDEZ, Zamora, 1963). Trabajan juntos desde 1999 en la construcción de poéticas de frontera entre diferentes lenguajes plásticos. En 2009 coordinaron el proyecto *Poéticas de unha vida* en el Museo Verbum de Vigo.

ZAJ se constituyó en 1964. Estaba formado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer. Los conciertos de Zaj siguieron la línea de John Cage y las prácticas de Fluxus. Su presupuesto ideológico de que "el hecho de actuar no estaba separado del no actuar" alteraba la relación artista-público. Después de dejar de realizar conciertos conjuntos en 1996, sus integrantes siguieron realizando su trabajo por separado.

# h.2. Contrato Avatar

**Isidoro Valcárcel Medina e Isidro López Aparicio**



Me pongo a su disposición

Este documento es un acuerdo entre las partes en las que Isidro López-Aparicio se compromete a prestar servicios a Isidoro Valcárcel Medina, sin mas a cambio que el respeto y admiración por su persona.

Cláusulas:

Primera. Parte de la admiración y respeto de Isidro por el trabajo de Isidoro y el deseo de ofrecerse como instrumento que pueda ayudar al desarrollo de planteamientos artísticos por parte de Isidoro en los que el necesite de unas condiciones específicas a las que Isidro pueda dar respuesta.

Segunda: Este acuerdo rige los servicios prestados única y exclusivamente para aquellas creaciones artísticas en las que Isidoro necesite de Isidro para llevarlas a cabo.

Tercera: Isidro pone a disposición de Isidoro sus cualidades cinéticas y aquellas condiciones que puedan ser necesarias para materializar un proyecto artístico.

Cuarta: Isidoro informará con tiempo y en forma de aquella acción que considera necesario para llevar a cabo su proyecto artístico e Isidro responderá a su petición con la máxima diligencia posible que sus circunstancias personales le permitan.

Quinta: Este acuerdo basado en la confianza es mutuo por las partes y reconocen que no existe dolor, mala fe o coacción en ningún momento de celebrarlo.

Sexta: Este acuerdo tendrá aquella duración que las partes consideren, y su anulación será cuando alguna de las partes considere abusiva o no respetuosa.

Cualquier modificación, adición, supresión o detalle no expuesto o tratado en este acuerdo, será resuelto por las partes mediante el diálogo.

En Madrid, a de de 20 .

Firma de las partes

el que dispone el dispuesto

## h.3. Contrabando

**Preiswert**

Al Pueblo de Madrid

Madrileñas/os:

Tiene que haber llamado vuestra atención en los últimos años la aparición súbita, inexplicable e inexplicada de un número creciente de bustos, estatuas, estípites y monolitos en los calles de nuestra ciudad. Sin referirse a los notorios "chirimbolos", de los que sabemos ya que ni siquiera sacan paro toda la luz en la que destacan (lo que los convierte en hermosos ejemplos de subvención de la publicidad por parte del municipio), viene siendo evidente para cualquier ciudadano atento (no digamos para ancianos y minusválidos) la presencia en las plazas y avenidas de Madrid de un anacrónico impulso monumental que el Ayuntamiento viene practicando de manera arbitraria y despótica. Lo que para unos constituye un conjunto suplementario de obstáculos al paso de los ya de por sí sufridos peatones, para otros un gasto injustificado e innecesario y para esotros un conjunto de ofensas a la sensibilidad, se presenta agravado por el hecho de aparecer estos monumentos invariablemente dedicados a personas de las que en modo alguno conserva un buen recuerdo la imaginación popular (las estatuas de José Argüelles y de Alonso Martínez son buenos ejemplos de este nuevo culto al "prohombre") y que directamente insultan al pueblo madrileño por el insufrible paternalismo populoide que emanan (es este el caso de la "Violetera", en la calle de Alcalá con la falda arremangá).

A esta situación PREISWERT solo ve dos contestaciones posibles. La primera y más obvia, consistente en dinamitar todas las manifestaciones de la incontinencia municipal en materia estatuaria, tiene el grave inconveniente de amenazar asimismo a personas y a otros edificios e instalaciones de las plazas y calles concretas en que tuvieran lugar las voladuras. Por ello, tras años enteros de debate interno en asamblea, PREISWERT ha terminado optando por lo que juzga una solución mucho más creativa, consistente en lanzar una

campaña de ERECCIÓN MONUMENTAL generalizada, protagonizada por los ciudadanos y destinada a ahogar las muestras del abuso incontinente que en materia de monumentos viene demostrando el municipio, con MÁS monumentos. Estos monumentos serán erigidos espontáneamente por los madrileños a su propia costa, es decir, con sus propias manos y por genuina suscripción popular, y en ellos resultarán verdaderamente visibles sus preferencias tanto en lo que se refiere a las personas merecedoras de los homenajes como en lo que respecta a la forma o aspecto que cada monumento concreto haya de presentar.

No duda PREISWERT que la idea vaya a tener un éxito considerable entre el imaginativo pueblo de Madrid. En esta confianza, PREISWERT te invita tanto a unirte a los *arbeitskollegen* en la erección del primero de los monumentos de la campaña, como a fomentar esta propagando la idea allí donde pueda prosperar y concibiendo tú mismo el monumento que mejor pueda adecuarse a tu natural *kuntswollen*.

MADRILEÑA/O: ¡YA ESTAS TARDANDO! EN ERIGIR TU MONUMENTO

## h.4. Mis performances y el dibujo

**Jaime Aledo**

Mi relación con las performances, con la idea de arte de acción en general, ha sido intermitente pero siempre fluida, intensa y en estrecha relación con la vida, de hecho me parece el género que mejor cumple esa difícil identificación entre arte y vida.

En los setenta practiqué con asiduidad y entusiasmo el arte de acción aunque entonces no lo llamáramos así, todo era genéricamente arte conceptual o "nuevos comportamientos artísticos", dicho de modo más pedante. Mi actividad en esos años se caracterizaba por estar realizada fuera de los circuitos artísticos, es decir, no los necesitaba para que adquiriese sentido, su lugar era la calle o el ámbito privado. También presté especial atención a lo que podríamos llamar, de modo más pedante aún, "creatividad resistente" en contextos cerrados y muy reglamentados, como el servicio militar obligatorio -la mili-, la enseñanza media o el deporte federado. De todo ello quedan algunos documentos y la verdad es que lo recuerdo todo como algo muy vital y estimulante, el arte y la vida parecían una misma cosa.

Pero, ay, el 24 de septiembre de 1979, delante del Gran Vidrio de Marcel Duchamp, en Filadelfia, y después de haber reflexionado largamente sobre su obra y sus consecuencias históricas, etc., etc. …, tuve una conversión paulina a la pintura, ¡sí, a la pintura! Toda la creatividad se desplazó hacia ella, en general toda la vida pasó a estar supeditada a la pintura (!). Y desde entonces en esas estoy, no lo puedo evitar.

No obstante, volví a hacer alguna acción, ahora como performance, en la segunda mitad de los noventa y curiosamente casi siempre como respuesta a estados de ánimo que podríamos calificar de "alteraciones afectivas severas" (AAS). Si se considera al arte como una defensa frente a la angustia que produce el indomable flujo de la vida, lo que es muy plausible, la práctica de la performance se me presentaba como algo mucho más eficaz que la pintura -que en esas situaciones es demasiado distante y alambicada- en la medida en

que se puede entender como un lenguaje primero, como el modo más inmediato de hacer arte y, además, al alcance de cualquiera, en principio basta con el cuerpo -la voz, el gesto- y con lo que tienes alrededor.

Al pensar en estas performances "actuales", poco más de diez, compruebo que todas siguen un proceso similar: en primer lugar surge la idea como una chispa -que es una respuesta a una situación vital, normalmente una AAS- después la hago en privado y la documento con fotos que acompañadas de breves textos pueden servir de partituras; por fin son dibujadas en papeles grandes, aunque algunas se hayan quedado en fotoperformances hechas en estudio. Además, pero no necesariamente, se pueden realizar delante de público en cualquier momento de ese proceso o, incluso, simplemente narrar verbalmente.

En esa peculiaridad de convertir un proceso en un objeto que lleva a que la ejecución física de la acción no sea imprescindible, que se pueda hacer o no, veo en primer lugar el punto de vista del pintor que maneja mal el tiempo -si una acción se resuelve en un dibujo o en una foto no dista mucho de un cuadro tradicional- y, por otro lado, la necesidad de crear objetos que como lenguaje representen una representación me parece relacionada con el alivio de la ansiedad, también muy de pintor, que puede producir la desaparición de lo que ocurre en el tiempo una sola vez.

En este sentido se han resuelto como puro dibujo Cuatro *acciones patéticas* y *Una pequeña proposición*, de 1996, aunque en un principio tuvieran un origen fotográfico, con modelos profesionales y en un plató en un intento de presentarlas de un modo frío y distinguido. Son acciones casi sin acción, más cercanas al body art sesentero, en realidad ambas son cuatro escenas fijas secuenciadas.

Muy sencillas son también *Un novio lento*, de2003 y *Un no violento*, de 2004, en las que sí interactuaba con el espacio y las obras de dos museos. Están tratadas como foto más dibujo e, incluso, son el fundamento de ¡dos cuadros! Como escuetas fotoperformances han acabado mis dos últimos trabajos *Queja en pareja*, de 2006, y *Dinámica de pareja: retención-expansión*, de 2009. En

ambas el movimiento también es mínimo y son un claro ejemplo de una AAS de las que antes hablaba, como lo son también *Yo al deseo lo vapuleo* y *Exposición al sol*, de 1996, que fueron resueltas, aun partiendo de fotos, como textos dibujados y presentados como piezas de pared, si bien las hice físicamente en la calle, como una especie de autoterapia, pero sin público consciente de serlo.

Con un matiz distinto pero también en la línea AAS, están las performances con perro, modalidad de la que me considero, modestamente y no sin guasa, el introductor en nuestro país por más que otros la hayan llevado más lejos. En ellas el perro es entendido como una personificación de las pasiones humanas y es utilizado porque su instinto le lleva necesariamente a hacer lo que tiene que hacer, es verdad que cada vez de modo distinto, y por eso es posible su participación. En *El maestro amaestrado*, de 1996, se le deja ir donde él quiera; en *Desconcierto*, de 1996, aproveché una peculiaridad del perro con el que trabajaba que consistía en aullar cuando sonaba una determinada nota, ¿el re?, y no otras; en el *Destino del paste*l, de 1997, sabía que se comería lo que le diese. Aunque hayan acabado como dibujo, las tres han sido primero documentadas fotográficamente y realizadas delante de un público atento, si bien la segunda de ellas en la modalidad de narración por indisposición del perro en el último momento.

Por último, cabría hablar de la performance con animal ausente, en este caso una gata. Es el caso de *Orfeo felino*, de 2001, una fotoperformance en la que escenifico la búsqueda de mi gata desaparecida. Es pura representación pues las fotos están hechas después de encontrala.

## h.5. Manifiesto insumiso

**Nelo Vilar**

El doce de noviembre de 1994 proclamé en los juzgados de Castelló de la Plana el carácter artístico de mi Insumisión al Servicio Militar Obligatorio y a la Prestación Social Sustitutoria, que lo legitima. Ahora me encuentro a la espera de juicio, en el que el fiscal pedirá para mí dos años, cuatro meses y un día de cárcel, o bien ocho años de inhabilitación absoluta y una multa.

Con esta nota pido a los artistas, críticos e intelectuales de todo el mundo que, mandándome unas líneas de apoyo, avalen la condición de obra de arte de esta insumisión -con lo que no debería ser penalizada por los tribunales españoles. Con este proyecto no pretendo simplemente librarme de la cárcel -atendiendo a mi derecho constitucional de creación artística-, sino apostar por un arte que sitúe la creatividad por encima del valor interesado del objeto, que prime la actitud sobre la aptitud, la ética sobre la estética.

Por definición, el artista, como creador, es incompatible con la "sumisión". La creación supone la apertura de vías, por lo que es posible ligar arte y libertad. ¿Quiere esto decir que todos los insumisos, o, más aún, que todo caso de Desobediencia Civil como respuesta a una situación injusta, es una obra de arte? El hecho de que participemos en este Movimiento Social y que hayamos optado por ser uno más de los no-sumisos -a los que el chamán Beuys sí consideraba artistas-, no nos hace perder la perspectiva de que, en realidad, el arte es una tarea que se practica en la soledad, y que no tiene sentido un pensamiento libertario dogmático que obligue a los artistas a participar en esta causa. Recordemos cómo Tristan Tzara consideraba dadaista a todo aquel que estuviese en contra de su conocido manifiesto, o cómo Zaj es no-Zaj. El sentido de la investigación artística se encuentra en esa revisión permanente que permite el cambio. Desde esta perspectiva, y desde el campo de la creación artística, buscamos la simplicidad, hacer la vida más interesante que el arte (de nuevo Dadá); el practicar el arte desde sus

márgenes, que es, en definitiva, la investigación artística. Nuestra propuesta se encuentra más próxima a la iconoclasia que al dogma.

Producir arte presume en este momento una incursión analítica. Todo lo que pueda contribuir a un mayor conocimiento del arte puede ser -debe serlo- reconocido como una aportación al propio arte. La intervención en el campo del movimiento pacifista, de los movimientos sociales, del sistema judicial y político español, pero sobre todo del sistema artístico, plantea una propuesta analítica del arte que pretende explorar sus límites, buscar de nuevo sus principios fundamentales, interpelar al sistema artístico actual y mostrar sus contradicciones, la hipocresía del arte institucional, desde una actitud ética que interactúa con la realidad.

El marco de esta intervención excede el sistema artístico. No hay espectadores, sino participantes. El público es directamente interpelado, y el cuestionamiento de lo que es o no arte implica activamente a todo aquel que, por medio de una noticia en un periódico o en una radio, advertido por un compañero o avisado por correo por el propio artista con este manifiesto, toma una postura, a favor o en contra, de una forma de entender el arte. Unos receptores, pues, distintos al público especializado del arte o de los movimientos sociales.

¿Es mi insumisión una obra de arte? Y si es así, ¿puede ser encarcelado un artista por realizar su trabajo? ¿Es este un atentado contra la libertad de expresión, además de contra la libertad de conciencia? ¿Es legítima toda investigación ético-estética, o tan solo la admitida por el Estado a través de sus instituciones? En el segundo caso, ¿qué tenemos que decir de los desertores de la primera guerra mundial que fundaron Dadà, y que se idealizan en las escuelas e institutos como modelo artístico del siglo XX? ¿Son los jueces válidos como críticos de arte? ¿No sería más justo que fueran los críticos de arte los que juzgaran a los artistas? ¿Sería bueno para el arte que los artistas purgaran la poca calidad de sus propuestas en instituciones penitenciarias? Y con grandes palabras ¿qué relación hay entre arte y

sociedad? ¿Qué relación queremos que haya? ¿Para qué sirve un arte hecho desde la institución?...

## h.6. Crítica de Victor Zamudio Taylor a la obra "Cinco minutos de crítica de arte" de Javier Núñez Gasco

**Victor Zamudio Taylor**

En la pieza, el elemento de sorpresa es muy importante; es decir: no había ninguna complicidad, ningún arreglo para participar en el 'performance' forzado. El que no haya habido ningún acuerdo, ningún diálogo -que yo no haya sabido nada-, ese elemento de sorpresa es muy importante. La primera sensación que uno tiene es de que se trata de algo violento y terrorífico, aunque, evidentemente -por cómo vino Paco Cao y el hecho de que estamos en la Feria de Arte-, no es que yo esté haciendo algo ilegal y de repente oiga el 'clic', de repente esté arrestado…, pero hay ciertos sonidos y ciertas reacciones que son casi instintivas; y digo casi en el sentido de que, a mi modo de ver, el deseo y las emociones y la sexualidad y la subjetividad de uno son una construcción cultural, y vienen a jugar una función, ya sea si uno sigue siendo un producto de la construcción cultural de sus emociones, de sus deseos, de su subjetividad o si uno interviene como sujeto activo para desafiar o transformar el bagaje cultural con el cual le forman. Pero hay ciertas reacciones que son muy inmediatas y que son muy animales y tienen que ver con aspectos muy primordiales, por ejemplo con lo frío, lo caliente, el fuego…; en el momento de estar aterrorizado hay en muchas personas un resurgimiento de energía brutal y son ciertos mecanismos primordiales, animales, instintivos, de supervivencia. Hay situaciones desatadas por un olor o por una palabra o por un sonido que desatan el mismo tipo de mecanismos emocionales, corporales, cerebrales. Estás en un cine y alguien grita "fuego" ; sin duda, el 99% de ese público en ese cine va a entrar en pánico en segundos. Escuchar el 'clic' de unas esposas produce la misma reacción, es decir, es un sonido con tal carga de construcción cultural y tanto significado social que, aunque yo haya sabido que era una complicidad y que era un 'performance', hubo un instante en el cual ni recordé o me olvide de que era un 'performance'; en el momento en el que las esposas hacen 'clic'. Los presos,

las personas que han estado presas por mucho tiempo, dicen que nunca se les olvida la última puerta que se cierra, el sonido de la puerta cerrándose. O sea, que hay sonidos que tienen un valor escultórico-social que desatan, mas allá de la especificidad cultural, sensaciones, emociones y deseos; eso fue, para mí, lo más importante. Fue no saber y el primer 'clic'; después me volví partícipe consciente, y como tengo mucho que hacer y soy una persona a un nivel muy tímida y muy privada pero a otro un personaje súper público, actué y seguí mi rutina y sin ningún inconveniente; parecía que las personas estaban más incómodas que yo o que tú. A mí me da absolutamente igual hacer pis contigo o no. Sí me acuerdo mucho —y eso es importante decirlo— del gran trabajo que hizo Linda Montano, una artista del 'performance' que tuvo mucho auge en los años sesenta-setenta. Yo la conocí en los ochenta, y luego, en los noventa, dialogábamos mucho; ella estuvo esposada a un colega por un año y tenían que arreglárselas, cómo iban a hacer sus necesidades fisiológicas -el sexo era un tabú entre los dos- y tenían que, constantemente, coordinarse. Estuvieron un año. En inglés se llama "Endurance". "Endurance" es cuando el 'performance' es una situación extrema y forzada, como el trabajo de Chris Burden o el de Linda Montano. Entonces, ya después del primer 'clic' y después del elemento sorpresa, para mí se convirtió en un 'performance', y en los momentos en que yo estaba dialogando contigo o con los galeristas que he estado visitando, se empezó a convertir en un ejercicio académico.

## h.7. El Prado pinta un pasodoble

**Intxausti / J. R. Mantilla**

Publicado en El País el 05/12/2007.

El rito del arte se hizo tierra y movimiento ayer en el Casón del Buen Retiro. El espacio del Museo del Prado donde se expuso el *Guernica* de Picasso a su regreso a España quedó inundado de la energía creativa del pintor Miquel Barceló y el coreógrafo Josef Nadj con su experimento *Paso doble* en forma de *performance.* Los dos convirtieron en un taller y un teatro la sala principal de este lugar recuperado. En él esculpieron y crearon una pieza que contenía la llamada más profunda del seno de la Tierra con la estética y la tensión del más auténtico Barceló en vivo y en directo.

Fue ante un público atento, entre los que se encontraban la esposa del presidente del Gobierno, Sonsoles Espinosa, el ministro de Cultura, César Antonio Molina, cineastas como los hermanos Almodóvar, Pedro y Agustín, o artistas como Eduardo Arroyo, que acompañaron al director del Museo del Prado, Miguel Zugaza, en este experimento de lo que quiere ser el Prado del siglo XXI.

La pared clara y húmeda de arcilla blanca y el liso suelo de barro quedaron trastocados en la pureza de sus texturas por la acción de los artistas. Aparecieron vestidos de negro, entre el sonido chapoteante de sus pasos hundidos en el barro. Poco les duró el sentimiento imponente que a Barceló le asaltaba por la mañana cuando se refería al lugar donde había estado colgado el *Guernica:* "Esta es la pared donde descansó el cuadro de Picasso y eso no le deja a uno impasible", aseguró.

Pronto hicieron suyo el santuario donde también les arropaba el fresco de Luca Giordano. En esa especie de "sándwich entre los dos", desarrollaron su trabajo Barceló y su cómplice Nadj. Primero esculpieron una ciudad parda a sus pies a golpe de picos y azadas. Luego la tomaron con la superficie

blanquecina. Tallaron esqueletos, volcanes, lenguas calladas a base de golpes que sonaban como la violencia sorda de los guantes de boxeo.

Pero lo construido en un primer impulso, quedaba arrasado al poco tiempo. "Se trata de construir y destruir", asegura Barceló. "Es como en las corridas de toros, un aviso, dos avisos, y un pasodoble emborrachándolo todo".

En la obra se iba configurando todo ese mundo primitivo del pintor mallorquín. En un impulso, desconfiguraba los márgenes, después escalaba sobre la superficie blandengue de la arcilla que había dejado enterrados unos corazones palpitantes que habían llenado de inquietud la sala muy al principio. "Es como una cosa perversa que la misma energía que empleas para construir algo, luego la utilizas para destruirlo. Lo he comprobado muchas veces", confiesa Barceló. Correr hacia el precipicio y volver atrás. Moldear e inmediatamente demoler: el sino paradójico de los grandes artistas.

Hubo momentos en los que el humor liberaba la tensión. Cuando aparecieron los dos con tinajas de barro sin cocer y se las plantaron en la cabeza. La sugerente perfección redonda de los objetos se transformó a ciegas en difusos minotauros, en simpáticos gorrinos, en cascos de guerrero. Era el guiño más teatral: "En esta *performance* salen fuera los ornamentos, así como cualquier elemento que no sea el gesto", explica Barceló.

De su obra no quedará rastro. Esa orgía de barro y arcilla fue destruida para hacer valer el auténtico y único momento de su propia creación. Para que quedará en la memoria de quienes lo vieron.

## h.8. Entrevista a J. M. Calleja

F: ¿Qué diferencia hay entre poesía de acción y acción poética? Da la impresión de que cada cual se inventa su nombre para individualizarse y señalarse.

J: Poesía de acción y acción poética para mi es lo mismo y la *performance* también es lo mismo. Quizás cuando la gente dice *performance* son acciones más largas en cuanto al tiempo de duración y la acción poética es como una cosa más corta, mas intensa.

F: Entonces la brevedad sería una cosa que las distingue. Y la inmediatez, ¿no podría ser otra?

J: Sí, podría ser esa inmediatez, que sería una cosa muy concentrada y corta. Las de Nel Amaro que hacía con la bandera republicana. O Antonio Gómez también tenía algunas de esas. Yo creo que era esa brevedad, o esa intensidad, o ese relámpago que te enseña una cosa para que tu después reflexiones o te quedes con la imagen.

F: Porque partimos de la idea de que la poesía es una cuestión de imagen.

J: Yo creo que sí porque cuando tú estas leyendo un poema textual tú estas fabricándote la imagen.

F: Pero sin embargo la poesía tradicional juega con rimas, juega con ritmos... Cosas que son propias del oído, directamente.

J: Pero yo creo que en la acción poética, o en la *performance*, el ritmo también existe porque es el cuerpo del *performer* el que está haciendo, y también hay el ritmo interno de la *performance*, de la propia acción. El *timing* propio que no tiene nada que ver con los tiempos de los espectadores ni con el tiempo real en que estamos viviendo. Sino que se crea un tiempo especial de la propia acción y ese tiempo tiene un ritmo determinado y unas características que bien, sea porque tú haces un movimiento determinado o

porque juegas con la voz de unos ritmos o porque los objetos... Eso crea unos altibajos, una sintonía.

F: Lo que podría unir poesía visual y arte de acción es el cuerpo del *performer*.

J: Y algunos objetos y algunas... Porque a veces la poesía visual también juega mucho con los collages, con la proporción de elementos externos. La *performance* también juega con objetos externos o con objetos descontextualizados o, al revés, haciendo hincapié en un objeto determinado y en un espacio determinado.

F: En el fondo, ¿qué diferencia hay entre el juego con objetos que se pueda hacer en poesía visual y el juego que hace Esther Ferrer, por ejemplo, colocándose en la cabeza un objeto? La brevedad es la misma, el juego con los objetos es fundamental...

J: Ahí lo importante es que en esa *performance* tú estás viviendo el espacio, mientras que en lo otro no hay espacio. Es plano. Tú puedes reproducirlo en cuanto poesía visual, es una cosa estática. Mientras que en la *performance* siempre tiene que ser en movimiento, vivo.

Yo creo que el primer paso de la poesía visual a la *performance*, el paso intermedio, muy sutil, sería la acción poética. De una imagen fija a un movimiento corto y después ya se desarrollaría...

La poesía visual en el momento que la pasas a *performance* coge dimensiones que a veces no tienen porqué estar en ella misma. No toda poesía visual se puede transformar en *performance*. Hay poesías visuales que son estáticas porque es solo aquella imagen y basta el choc que produce aquella imagen. Porque hay una imagen, una palabra, una letra, una imagen desenfocada... lo que sea.

A veces me planteo más saltar de la página en blanco que es donde hago el poema a la instalación. Para mi es igual trabajar un plano que pasar directamente al espacio y ahí recrear una instalación. Que esa recreación

cuando la hago con mi propio cuerpo, con mis objetos que puedo encontrar sería la acción. Pero no veo un recorrido lineal, o veo como fragmentado, o a veces, o descompuesto. Por eso te decía que no todos los poemas visuales pueden llegar a convertirse, o son, inicios o esbozos de una performance o una acción poética. Cada trabajo tiene unas características que ya lo engloban en un posicionamiento estático, fotográfico, objetual que no necesariamente tiene que ser un esbozo o un inicio de algo más.

F: Y la inclusión de música, de todo tipo de sonidos...

J: La poesía comienza siendo un lenguaje oral. En principio nace con la música. Eso se pierde con la impresión del libro. Se pasa a que la poesía no tenga sonido. Solamente es mental. Se vuelve a recuperar otra vez la poesía con los recitales y, a partir de las vanguardias la poesía ya no es el recital típico y tópico sino que empieza a jugar con los ritmos del sonido, a introducir otros elementos... Pero, además ahora las nuevas tecnología nos permiten que la interdisciplinariedad esté en toda su potencia, no solamente en cuanto a que el sonido se pueda deformar o en cuanto a que el movimiento que haga el actor o el poeta... puede entrar danza, pueden entrar diferentes tipo de ropa, pueden entrar proyecciones...

F: ¿Crees que se puede establecer una definición de *performance*?

J: Yo creo que es difícil que pueda tener una definición correcta. Normalmente las definiciones son las que cierran, enmarcan un ámbito concreto y las *performances*, como permiten utilizar cualquier elemento, cualquier tipo de materiales, tecnológicos..., permite al cuerpo hacer servir a la danza, hacer servir al sonido... Se puede saber el origen de la persona que hace *performance*, si viene de la danza, si viene del teatro o de las bellas artes, pero si sigue haciendo *performance* se irá difuminando y tomando otros rasgos, otros matices...

F: O sea, ¿que sí que habría una esencia?

J: Sí.

## h.9. Entrevista a David Rodríguez

F: Empieza por contarme historietas de gente que esté implicada en esto, que veas tu que están en el límite.

D: El sábado estuvimos en casa de un colega, que es Oscar Villegas, que tiene una compañía que se llama Guichi Guichido, que están allí en ese límite, y que hicieron una *performance* en su casa en Villalba. Cogieron el salón de su casa y la hicieron allí. Básicamente fue música que tocaba con los instrumentos y la chica reptaba por ahí. No daba más, el salón de su casa. Si había que quitar los muebles... Va por ahí. Parece como el final, ya la cosa es como el cadáver, ya cuando se hace eso es porque ya no hay... Yo la reflexión que hacía era el hecho de que tantos años para nada, para que la gente volviera al salón de su casa. Sí, era como... tanto dinero público, tanto teatro, tanto festival, tanta polla en vinagre, tanta Tabacalera, y al final la gente ha vuelto a su casa. Es decir que...

F: Háblame también de tu experiencia en el teatro.

D: Todo el tiempo es lo mismo. Por empezar por la conclusión, yo creo que la conclusión sería el conflicto entre el activismo y la profesionalidad, por decirlo de alguna manera. Es decir cuando tienes que dar ese salto. Yo creo que es el límite principal de toda esta gente, de todo este ambiente. Por ejemplo, de hecho, la pornoterrorista estaba con eso, estos últimos días estaba en eso también. Sí, no, sí, no, sí... está ahí como reflexionando todo el rato contra eso. Y yo creo que esa es la clave. Lo de la profesionalidad, es obvio, porque el sistema, en una época, si que supo alimentarse de los que le convenían, como Saturno devorando a sus hijos, y tal.

F: ¿Piensas que el límite está en la profesionalidad?

D: Sí, por eso he dudado en decir profesionalidad, porque no sé si es la palabra adecuada. En realidad sería como lo real y no porque considere que el activismo es como irreal, pero sí es una utopía. Entonces, esta es la movida.

Si te fijas en una ordenación cronológica, las artes escénicas, como contemporáneas o alternativas, empiezan como a principios de los noventa. Vienen del teatro en la calle, se puede decir, por no mezclarlo con otros campos.

F: Pero tiene también una deuda con la *performance*...

D: Sí, si el resultado es ese y tal, pero sobre todo viene del teatro en la calle. Viene más de ese jolgorio. Entonces se crean una especie como de plan o de estrategia, entre ciertos políticos, todavía iniciando, espacios o, digamos, el territorio este de la cultura de la transición, de la cultura pública. Pero todavía hoy también se está como allanando ese terreno. Y las escénicas empiezan con ese apoyo inicial, todo muy tamizado, muy raro, en realidad no muy obvio, no. Y esto sobre todo por el deseo de siempre de este país, de querer ser como, de emular. Entonces con esas dos vertientes aparecen las escénicas, y es ahí cuando se desligan de todo lo anterior, o se desligan del teatro en la calle, obviamente, porque empiezan a tener espacios físicos propios o bajo techo, y es cuando se desligan también del arte de acción, podemos decir. Entonces lo que nos encontramos es una especie de paradoja. Es decir, las artes escénicas españolas contemporáneas se crean tarde, por decirlo de alguna manera, es decir, ya antes estaba la *perfo*. Se crean tarde, se crean al albur de lo público, aunque también muy tamizado al inicio, o muy enrollado, habría que decirlo. Pero se adelantan, es decir, son como el pelotón de desembarco de la cultura pública. Es decir que en realidad, es donde va a estar el conflicto entre el activismo y lo profesional. Y de hecho, por eso decía lo de Óscar, desde los noventa hasta hoy no sé cuántos millones de pesetas o de euros se ha debido gastar el Estado en el teatro contemporáneo o el teatro subvencionado, por decirlo de alguna manera. Parece mentira que el sábado pasado tuviéramos que ir a casa de un colega. Es decir que en ese sentido, hay ese conflicto, ese conflicto político, ese límite. Entonces, digamos, el sistema de lo escénico contemporáneo, yo creo que ha funcionado como un jardín de bonsáis, y nunca mejor dicho, la metáfora. Es decir, que casi ha sido podado por manos sabias pero que lo han hecho crecer

poco porque, en realidad, se trataba de un proyecto estratégico, yo creo. Entonces, en ese sentido, no hay límites, no hay ningún límite, ninguna controversia. Es un fracaso, de hecho.

F: Pero, ¿tú no ves que pueda haber unos límites formales?

D: Que va.

F: Tema de espectacularización, por ejemplo. Que la *performance* pretenda, por ejemplo, no ser espectacular. La diferente relación con el público, por tanto. Temas como la repetibilidad de las sesiones de artes escénicas...

D: Yo creo que has elegido mal interlocutor, porque yo tengo una visión muy pesimista de esto, me estoy haciendo pesimista... La *performance* contemporánea, a día de hoy sigue siendo una referencia. Sí que parece mentira que en 2012 todavía se hable de John Cage, en las artes escénicas me refiero. Lo que ocurre es que los que inician esto tienen una formación, digamos, plástica, de Bellas Artes. Que de alguna manera esta formación se ve en la estetización de la *performance* que hacen. Sobre todo con la puesta en escena y con la luz. Esta es un poco la herencia que hay, y que sigue estando. Luego hay otra rama que lo que está haciendo es plantearse una reflexión sobre el yo todo el rato. Y más que sobre el yo sobre la propia experiencia. Como puede ser Rodrigo García, pero que sería el lado textual. Con esos dos orígenes se juntan cuando encuentran la *performance*, cuando descubren que hay gente desde hace años mezclando los dos ámbitos. Entonces, ¿por dónde tiran? Tiran por el teatro, lógicamente, tiran por el texto, tiran por Rodrigo García, tiran por el yo. Eso es un primer momento, serían los años 90. Y luego hay un segundo momento donde esto, curiosamente, se pasa a Barcelona por una cuestión de, yo creo, agotamiento en Madrid. Y en Barcelona una nueva generación lo retoma. Retoma estos planteamientos esteticistas por un lado pero sobre todo más la parte del yo. Y luego en ese momento de principios del 2000 esta gente empieza a recibir las influencias de lo que se hace fuera, sobre todo en Bélgica y en Alemania, con el movimiento, que en realidad viene de la danza, no viene tanto de la *perfo*,

viene de la danza contemporánea. Y ahí puede estar el caso de Roger Bernat, por ejemplo. Y en los últimos años no hay nada más. Es decir, ahí se ha acabado. De hecho, Roger Bernat acaba de estrenar una pieza en el CDN. Eso cierra el ciclo. Roger Bernat es un caso también paradigmático de esto. Si el lanzamiento es en Madrid, (esta gente que viene del Parque del Retiro, por decirlo de alguna manera, y acaba montando salas alternativas, pequeños espacios teatrales, autogestionarios, o más o menos libertarios, con el dinero público), en Barcelona empiezan con una especie de sistema autogestionario también de okupar espacios y acaban llenando los teatros públicos. Por eso te digo que no hay límites. Te puedo hablar de los que no están metidos ahí.

F: Que no están metidos ahí, ¿qué quiere decir?, ¿que siguen en plan activista?

D: Las artes escénicas son un género. Las artes escénicas contemporáneas otro, que se ha creado en los últimos diez años. Sobre todo por el trabajo de las salas alternativas, de la Sala Olimpia en Madrid en los 90 y luego en el 2000 de la Casa Encendida o el Mercado de las Flores en Barcelona.

F: Y, ¿quiénes son estos que siguen en plan alternativo?

D: Pues en Madrid hay muy poquita gente, realmente, que haga nada. Hay un caso muy curioso que es Mateo Feijó, que fue director de Escena Contemporánea, el festival, que sigue trabajando sobre el género. Él se travestiza (sic) y no hace teatro ni nada, simplemente él juega con un personaje creado que se llama Regina. Ese sería uno de ellos.

F: ¿Qué me dices de gente como La Ribot u Olga Mesa?

D: Son de esos de los que he hablado de los 90. Sí, Olga Mesa y La Ribot siguen ahí. Son supervivientes de esto. En realidad son a los que me refería, son los que cortan el jardín. Los que hacen que el jardín no crezca. Son estos. Precisamente esas dos y alguno más que no quería mencionar, tampoco. Sí, la cuestión es que en un momento dado, lo que era una tarta para unos pocos, se tiene que abrir. Y estos, bueno, dejan que el jardín de bonsais se llene de

hippies de vez en cuando pero lo que hay que hacer es cerrarlo. Sin problema. A mi precisamente no me gusta. Me cae muy bien La Ribot y Olga Mesa es muy simpática pero no me parece... Yo creo que se deberían haber retirado hace muchos, esas dos.

Yo llevo muchos años peleando para que desaparezcan las artes escénicas, entonces puedo ser un mal ejemplo. A mi me parece el ejemplo máximo de chiringuito. Para seguir mencionando límites, Cristina Blanco, por ejemplo. Cristina Blanco es una *performer* que está muy bien. Patricia Caballero, una chica andaluza... Bueno, Cristina Blanco trabaja sobre la ciencia y el arte. Y no hace *performances* en realidad, hace como una especie de charlas divulgativas. Encontrarás vídeos en Youtube. Y luego, Patricia Caballero, creo que es de Cádiz, que igual también, que hablan en escena, que tienen pocas ganas de bailar. Son dos menciones de gente joven que están ahí. La Pornoterrorista, en Barcelona, hace tiempo que quiso dar el salto pero no lo da. Tiene más que ver con la poesía, también.

Entonces, sinceramente, todo me da muchísima pereza. En el fondo, todo es un poco lo mismo. Nadie se plantea el hecho de, salvo, por ejemplo, Roger Bernat, el coñazo que es ir a ver teatros contemporáneos... Parece una celebración todo el rato de lo mismo. No te meten un palito en los oídos ni en los ojos.

F: Además de programar lo de Velvet & Crochet, ¿que más cosas has hecho en la Pradillo que sean mencionables como límites?

D: La Más Bella también estuvieron. El ejemplo de Pradillo es muy bueno en eso. Es una sala mal llevada con mucho dinero público, que ha derrochado dinero público a espuertas y que no ha creado nada, que no ha creado ni siquiera una comunidad. Que ha consumido, como la cerillera, que se iba a morir de frío e iba quemando una tras otra sus últimas cerillas. Ha sido un poco esto. Y sí, ha habido cerillas muy bonitas, pero, claro, esos fósforos no han durado mucho. Yo creo que es mal momento para hablar de las artes escénicas. De hecho, a mí lo que me gusta es hablar de la *performance*, que sigue ahí viva y por todo lo alto. Para mi las artes escénicas precisamente es

eso, es el fracaso de una sociedad, una sociedad que plantea el arte como huecos en una ferretería y cuando llega alguien y pregunta: ¿pero no hay? ¿no hay tornillos del 4? Pues hay que poner ¿eh? Es decir, que es un mundo insostenible, que hay que tener de todo. Entonces, en ese sentido no lo defiendo. No lo defiendo en absoluto. Y los límites ninguno. Lo que han hecho han sido refritos. Y lo que han hecho ha sido apropiarse. Lo que hace Rodrigo García es apropiarse de lo que la gente estaba haciendo en Madrid en aquellas épocas. Ponen buena oreja. Simplemente lo que hacen es leer texto. De hecho, una cosa muy habitual en el teatro contemporáneo es que, en realidad, como Diana Torres, la pornoterrorista, son sesiones de poesía o de texto, o poesía libre. Entonces lo que hacen es crear imágenes, crear música, crear puestas en escena. Pero en realidad lo que están haciendo es leer poesía. Es más eso que otra cosa. Rodrigo García es un poeta. Tú lo lees y dices: ¡Qué bien escribe este cabrón! Esto es poesía, poesía pura. Son poemas largos del tirón. Se leen sin parar, sin tomar aliento. Es prosa, por supuesto, pero son poemas. Es decir, que hacer exabruptos no es hacer teatro, hacer exabruptos es hacer poesía. Gritar que la sociedad es una mierda es hacer poesía, eso no es hacer teatro. Teatro es otra cosa. El teatro es Shakespeare, por ejemplo. Eso es teatro, y muy bueno de hecho. Es decir, no veo límites en el teatro contemporáneo. Lo que veo son apropiaciones y gente que se aprovechó de que había dinero público.

F: Entonces, háblame de las *performances*.

D: La *performance* es un lenguaje. Esto es lo importante. Y las artes escénicas no. Esa es la historia. Las artes escénicas son híbridos, son una especie de bonsáis. Sí, que *a priori* parece bonito pero lo ves y dices: ¿pero qué es esto?, ¿qué es esta locura? ¿pero quién ha hecho esta cosa enferma? Cultivar bonsais es de enfermos, por muy japoneses que sean. En cambio la *performance* es un lenguaje y como tal ha funcionado. ¿Cuándo se ha hecho *performance*? Cuando había que contar algo. Y precisamente, el propio lenguaje, el propio ejercicio que tiene ese lenguaje, sobre todo la flexibilidad, lo fungible que es, lo accesible, lo hace. Es decir, tú puedes hacerla en la calle, que era un poco siempre la idea. En cambio lo otro no, necesitas un

atrezzista, las luces... Un follón, todo un teatro, es una cosa de chiste. Y si lo sacas del teatro queda de cachondeo como cuando hacen danza en la calle... Tú vas por la plaza del Reina Sofía y de repente hay un tío bailando ahí, haciendo el moñas, y gente alrededor y dices ¿qué es esto? ¿y luego pasa la gorra o qué? No esto es un festival de danza. ¡Vamos, anda, no me toques los huevos! De verdad, parece de cachondeo. Y luego el tipo te dice: no, claro, es que así en la calle y sin luz... Entonces, ¿para qué lo haces?, ¿para qué lo haces, entonces? No, es que como me pagaban. ¡Ah! Muy bien, vale. Programadores de teatro y sus consecuencias.

F: Vamos a ver ahora los límites entre activismo y *performance*.

D: Yo creo que Diana es un buen ejemplo. Yo con Diana Torres tuve un conflicto cuando yo le dije: Diana, tú esto que haces está muy bien. Vamos a organizar... Y ella no lo asumió, dijo que ella era activista. Dos o tres años después está reflexionando sobre esto.

Ella es una especie de bestia parda de la naturaleza. Mujer hipersexuada, hiperexplícita... Lo realmente potente es eso. Ahí sería el límite. Lo que no hace nadie es que es explicito, es decir, que no hay representación. No es teatro y por tanto tampoco es *performance*, en realidad. En realidad ellas gozaban sexualmente. De hecho, una de las propuestas que es la que menos visibilidad ha tenido, precisamente, es que ellas se querían prostituir y lo anunciaron y tal y se anunciaban o solas o juntas. Querían follar juntas para público. O sea, que ese punto explícito no era una representación. Simplemente ellas eran tan salvajes follando que, se dieron cuenta de que les daba igual que hubiera gente o no... Es lo interesante de Diana. Yo creo que como esto no hay nada parecido. Podría ser, ya te digo, Mateo Feijó, Regina, un tipo que necesita vestirse de mujer y que utiliza el teatro como la excusa para poder hacer esto. Entonces me imagino que esto lo hará en su casa, en su vida personal... Y ahí está el límite. Eso es, darle visibilidad a algo que los demás no hacemos o que es necesario hacer. Y luego, el lado político, por supuesto, sí lo tienen. Ellas están ahí, están en todos los fregaos. Son el nodo, la red, son el corazón de un movimiento postporno que sí que está

consiguiendo que ciertas mujeres se saquen los rosarios de los ovarios, que no tengan ningún miedo a liarse en público, que no tengan ningún miedo a ir en tetas a una fiesta.

F: Tú has participado en muchas acciones en Lavapiés, por ejemplo. Me gustaría que me hablaras de ello.

D: Te voy a contar el último. Es el único del que me siento orgulloso. Más que nada porque yo fui el veneno inductor y el que lo organizó, que fue el de *Las cigarreras*. El resto casi lo quiero olvidar. En realidad eran excusas para conseguir cosas. También *Las cigarreras* era una excusa pero... No sé, cuando ya haces un chiste muchas veces ya no tiene gracia. Es un poco el problema con esto. Sí, contamos muchas veces el mismo chiste. Y funcionaba al principio, tenía su *punch*, pero ya no. La idea de que utilizásemos eso para apropiarnos de lo artístico para dar una patada en los huevos a los políticos..., pero si es que está "la Botella" gobernando... Quiero decir que estábamos haciendo el moñas. De hecho lo que deberíamos hacer es tomar la alcaldía de Madrid.

*Las cigarreras* fue lo más bonito de todo el activismo porque sí que conseguimos algo a nivel emocional. La gente se sintió recompensada de que alguien se acordara de ellos. Todo el mundo tenía esa retórica de la memoria, de que si hay que reivindicar la memoria..., pero esto nadie lo hacía. Lo bonito es que se hizo, que gracias a ese lenguaje se pudo hacer.

F: ¿Piensas de las acciones artísticas que son una cuestión racional?

D: Lo racional sería darse de hostias. Y no lo hacemos.

F: Lo que me cuentas de *Las cigarreras* me lleva a pensar que lo que te interesa es la ética o el sentimiento.

D: Sí, era una cuestión de responsabilidad. Nadie hacía nada... Cuando instalaron las videocámaras en Lavapiés... Inmediatamente se organizó un pequeño grupo, que yo estaba ahí metido, Txomin y más gente, como siempre, los pesados de turno... Porque veíamos que era un disparate que se

gastaran más de medio millón de euros en unas cámaras que no servían para nada tal cual se ha demostrado. Y que encima vulneraban la ley. Pero ocurrió que cuando empezamos a protestar y a organizar cosas y a darle visibilidad a esta protesta, lo que ocurrió es que enseguida nos dimos cuenta de que para la prensa éramos "los otros". Estaban "los unos", los que estaban a favor y "los otros" que éramos nosotros. No nos preguntaban ni había matices ni nada. Estábamos en el sitio donde debíamos estar. De nuevo en la ferretería en el cajón adecuado. Con lo que los límites, mal. Y luego, dentro del propio movimiento social de Lavapiés, también éramos los que estábamos ahí. Con lo que ya ellos se lavaban las manos: Ya lo hacéis vosotros. Era como el negociado. Era alucinante, era una sensación terrible. Con *Las cigarreras* ocurrió un poco lo mismo. Las cigarreras era por hacerle un homenaje a ese edificio. A todo eso que recibíamos, a ese legado que recibíamos... Si vives aquí en Lavapiés intentas entender qué es este barrio, que historia tiene. Pues, el único movimiento responsable que hubo sobre eso fui yo o los que estábamos ahí. No es una cuestión ética. Bueno, sí es ético pero... Es decir, lo sentimental viene después cuando descubres, las cigarreras es que se emocionan mucho, cuando descubres que a la mitad de las cigarreras les hubiera gustado participar. A pesar de la pelea que fue, porque claro fue una pelea que no te puedes imaginar, conseguir que las diez cigarreras estas actuaran. Que ninguna quería actuar. Quiero decir que descubrir después de la obra que todas querían haber actuado, que podía haber sido con 50 cigarreras, que si se hubiera vuelto a hacer, de hecho... Ahí sí que estaba la parte emocional. Cuando te llevan a comer, cuando nos hemos estado viendo meses y meses después tomando café, cuando me invitan a sus fiesta de cuando se juntan... Se convirtió en una cosa emocional. Pero es activismo, también. Es activismo puro y duro. Es decir, que activismo no solo es poner a caldo a Gallardón, sino que eso también es activismo. Por eso, por lo que decía antes, porque si no, no lo hace nadie, si no te encargas tú del negociado no se encarga nadie. Los movimientos sociales son la cosa más perversa y más chapucera de la que se pueda hablar.

F: ¿Cual es tu opinión sobre la *Escuela de Tauromaquia*?

D: Me pareció un proyecto maravilloso. Estábamos en medio de un barco de cucarachas, de ratas. *La Escuela de Tauromaquia,* una joya. Una joya en bruto, de hecho. Sí, era esa cosa de la responsabilidad. Yo, de las cosas que más menciono de la Tabacalera es cuando Fernando Baena se cabreó porque hicieron los *graffitis*. Ahí es cuando la Tabacalera se hundió por no haber tenido esa responsabilidad estética, de los valores estéticos y no tanto que te guste o no que pinten un toro muerto o que pinten un chumino volador, es lo que significaba, lo que estaba haciendo esa gente. Para mi la *Escuela de Tauromaquia* es esto, una joya como tantas en España, pero que no sirven para nada porque este país no sirve para nada. Pero la pena es esa que no tuvisteis... El Leo Bassi montó un belén de Gaza y salió hasta en el telediario de Teleguadalajara.

F: ¿Has vuelto por la Tabacalera?

D: No, no voy. Me han invitado a que vuelva y tal pero no voy. La Tabacalera es justo contra lo que peleo. Ya se ha ha convertido en lo que peleo. De hecho, me parece más enemigo que el propio Estado o la empresa privada. Es más peligroso la Tabacalera que... La arbitrariedad es chunguísima. De hecho es el nazismo puro y duro, la arbitrariedad. Y no la soporto. España es un poco miserable, es un nido de miseria. Básicamente... las chicas estas se quedaron con la cafetería, de la que viven, de hecho. Echaron a todo el mundo... Y luego tiene también ese aspecto como de departamento universitario, de peleas, de navajadas, de envidias, de grupitos y tal creados por cierta gente para... El ambiente es muy tétrico. Y luego se ha convertido en una especie de monstruo que no es nada flexible. Es triste, de hecho.

F: Es curioso que en el dossier de la Tabacalera, la *Escuela de Tauromaquia* no aparece.

D: Ya lo sé. No aparece, lógicamente. Por eso digo que es contra lo que yo peleo, la Tabacalera, precisamente por eso, porque es la injusticia, la arbitrariedad, todo esto. Y yo, como estoy con la responsabilidad otra vez, pues me siento responsable de haber hecho eso, de haberlo montado un poco.

Me da mucho coraje. Y luego el propio planteamiento ahora mismo de la cultura de Madrid, lo municipal o de la autonomía, es que es tremendo. Entonces, es durillo lo que nos espera. No hay nada, no sé.

F: ¿En qué estás metido tú ahora?

D: Tengo un taller de cocina en el Medialab. Y destilo ginebra y todo eso. Sí, tengo una destilería. Y a hacer butifarras también, en el Medialab. Yo les digo que es una idea de arte y ciencia y se lo creen. Hacemos morcilla, chorizo... Tiene mucha guasa, están ahí los otros con los ordenadores... Tenemos poca producción. Cerveza hacemos también ahora... Queso hemos hecho también mucho. Y nada, el teatro este cerró, el teatro Pradillo, y estoy en paro. No sé que hacer con mi vida. Ya veré que onda.

## h.10. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina

F: Para la revista Efímera dijiste: "*Es mejor no hablar de arte de acción porque todo arte es acción, no digamos arte de acción. Uno no puede hacer arte si no hace una acción, y más en mi forma de concebir, en la que el arte es esencialmente acción. No es producto, es más acción. Entonces no demos la vueltecita así a las cosas porque no es eso. El arte es una acción antes que nada. Mejor dicho, lo que importa del arte es su parte activa. Es el pintar lo que implica arte, no el resultado, aunque el resultado sea, efectivamente. Allí hay que llevar cuidado. El arte tiene los mismos elementos de acción que cualquier otra cosa. Es decir, el abrir la puerta es una acción también, sin abrir la puerta, no pasas. Allí está la cuestión. Y me molesta mucho del arte de acción esta tergiversación que se ha dado*." Entonces, si el arte está en la acción, qué es lo que hace que una acción pueda ser artística y otra no?

I: En primer lugar la intencionalidad y la consciencia del que lo hace. Y el compromiso. Es decir, ese ejemplo de abrir la puerta tiene un compromiso limitado a pasar. Si pasas, tu acción es correcta. Ahora, si el compromiso es de otro tipo, implicaría tal vez abrir la puerta de una cierta manera. Por ejemplo, una puerta que chirría, la obra de arte podría ser cómo abrimos la puerta sin que chirríe. A lo mejor te obliga a echar aceite antes. Es decir, hay una serie de acciones añadidas a la elemental de abrir la puerta.

F: ¿Puede una construcción mental, una acción que ha sido pensada pero no ha salido de la mente de su autor, ser considerada realmente una acción?

I: Realmente sí. Porque hay un asunto que a mí me interesa, y que a lo mejor no viene mucho a cuento, pero yo defiendo las acciones no documentadas. Esto sería el ejemplo máximo, tan no documentada que no ha llegada a realizarse. Entonces, en ese sentido, me gusta esa propuesta de una cosa que se ha pensado, que se ha elaborado no físicamente, y que da lugar, por ejemplo, a que se cuente. Que se diga, he pensado esto. Lo que no puede

hacer el que ha visto la acción es decir que no la ha visto, y el que ha oído la idea decir que no se ha enterado. Entonces eso está allí depositado ya.

F: ¿Qué dirías si yo declaro arte los pensamientos artísticos que hay en tu cabeza?

I: Diría que estás obligado a ello. (Risa)

F: ¿Sería también artística esta acción designativa mía?

I: Sí, claro. Claro que sí, claro que sí.

F: Las acciones en general pueden ser externas al cuerpo de la persona o internas a él. Y normalmente, a la vez involuntarias. Me refiero, por ejemplo, al correr de la sangre... ¿Crees que el que sean internas y por tanto, no perceptibles por nosotros, impide que puedan ser consideradas material formal de una obra artística?

I: Me estoy acordando de los primeros surrealistas que hacían aquello de *"nous voulons pisser en divers couleurs"*. Es decir que tomaban unos potingues, por ejemplo azul, para mear azul, ¿no? Entonces, fíjate, eso es una cosa muy curiosa.

F: ¿Añade algo a esta consideración que tú haces el hecho de que sean involuntarias?

I: Esa es una cuestión peliaguda. ¿Cómo podemos manejar la cosa para que un acto involuntario y, por lo tanto, impepinable, o sea, que va a ocurrir quieres tú o no quieras, podamos archivarlo o registrarlo como una acción valorable en este sentido en el que estamos hablando? Pues es una cuestión muy difícil. Es decir, habría tal vez que salirse de la horma esta del acto. Es decir, el fluir de la sangre que está produciéndose y que solo se para cuando tú ya no haces acción de ningún tipo. No sé qué contestarte.

F: Podemos realizar acciones en un ámbito social o en un ámbito privado. ¿Cómo influye en la consideración de artisticidad de la obra, en las realizadas

en un ámbito público, el que los espectadores de la acción estén o no avisados de su carácter artístico?

I: Bueno, eso es muy, muy interesante. Es decir, cómo este aviso del que tú hablas puede condicionar el juicio del espectador, y cómo, si no le parece para nada artístico, va a estar sojuzgado por lo dicho: bueno, es que tiene que gustarme. Pero eso ocurre muchísimo incluso en lo que no son acciones. Tú vas a un concierto de fulano de tal y dices, ostras, es que no me gusta nada, es que no me emociona, no me... no, y tal. Entonces allí el autor tiene una función que yo te diría que es el 50 por ciento de la ejecución de la acción, no? Es decir, yo, hace poco, la última cosa que he hecho en este territorio, que no quería hacerlo de ninguna manera pero que lo hice por una cuestión de amistad, es esto que se llama "una mala acción". ¿Sabes qué era en esto fundamental? El que se entregara al público el título de la acción. Para que luego no dijeran, hombre... Bueno, pues no entregaron el título, con lo cual, una cosa exterior completamente exterior, o sea, fue la acción. Porque la acción era que supieran que se llamaba "una mala acción". Como no lo sabían, pues claro, resultó un chusco aquello.

F: ¿Las acciones realizadas en un ámbito privado, sin público, pueden ser consideradas acciones artísticas?

I: Sí. Sí, sí.

F: Cómo influye en esta consideración el que en un posible momento posterior a la obra, esta se haga pública?

I: Bueno, ese es el asunto de la repercusión *a posteriori*, entonces, parece ser que la acción es solo mientras dura la acción, ¿no? Pero bueno, ya te he dicho antes que a la vez que no soy partidario de la documentación que transmite un hecho que ocurrió, también soy partidario, creo que te lo he dicho antes, del hecho de poder decir esto ha pasado, y que tenga la misma vigencia que si hubiese estado presente. Yo defiendo la difusión *a posteriori*, pero claro no la..., es decir, el cacharro este que está ahora tan febrilmente de moda, del Wei Wei estar rompiendo el jarrón. Creo que eso... Mientras se rompe el

jarrón, vale, se rompe. Pero claro, como eso es una cosa que dura unas décimas de segundo, entonces se vende el documento, ¿no? Y eso no tiene ningún valor en absoluto, ¿no? Tiene quizás más valor que el dijera, joder, he roto un jarrón de tal tipo, ¿no? Entonces es muy difícil. Claro, tú estás haciendo un cuestionario que va al fondo de la esencia de la acción. Es decir, la acción vale por sí misma. Por ejemplo, has preguntado antes en privado. En privado vale exactamente igual por sí misma. Ahora, queremos que valga en público. Entonces tenemos que utilizar un medio o bien, invitar a la gente a que la vea, o bien documentarla y que la vea. El hecho de invitar a gente, digamos es más leve. El otro es más grave en el sentido malo de la palabra grave. Entonces, ¿cómo se puede hermanar toda esa cantidad de matices sin salirse de lo que hemos dicho al principio, de la intencionalidad? Es decir, del compromiso del que hace la acción. Yo hago esta acción que es cuando me levanto todas las mañanas de mi vida, me pongo el calcetín izquierdo antes que el derecho. Esa es una acción eterna podíamos decir. Ahora, a mí se me ocurre la bobada de que todo el mundo sepa que yo hago esto. Bueno, lo puedo hacer de muchas maneras. Ahora, tu imagínate que yo tuviera un vídeo semejante a este aparato, que yo antes de ponerme el calcetín, hago así todos los días, ¿no? Entonces, eso es tergiversar un poco el valor intrínseco de la acción que yo hago, que valdría por sí, pero que...

F: Entonces, me puedes nombrar y describir alguna acción privada tuya que consideras artística? Una primicia...

I: ¡Ay, Dios mío! Bueno, te voy a contestar una, un farol, una *boutade*. Bueno, por ejemplo, yo si tengo que ir de aquí a yo qué sé, a Argüelles, digamos, al Corte Inglés de Argüelles, que nunca he ido. Entonces, yo si me esfuerzo en una cosa, no voy nunca por el mismo camino. Es decir, bueno, Preciados, Gran Vía, Princesa. Bueno, puedo ir Carmen, Luna, Pez... Eso me ocupo en hacerlo. Evidentemente no va a trascender, ni quiero que trascienda ni es esa la finalidad, pero para mí eso es un gesto íntimo, pero evidentemente realizado, ocurrido. Y se aprende mucho.

F: ¿Tú guardas algún tipo de registro de alguna acción privada?

I: No soy consciente ahora mismo, no recuerdo. Hombre, lo que yo sí he hecho muchas veces es acciones en público sin que el público sepa que eso pertenece a un gesto personal y después, lo que te he dicho antes también, contadas, no documentadas. O sea, no que hubiera un fotógrafo allí escondido que estuviera... pero si contadas, digamos, oficialmente a quién quiera creerlo.

F: En 1993 participaste con Rafa Lamata y con Alejandro Martínez en una cosa que se llamo Sin Registro en La Vaguada. Sabemos que esto se hizo. Y me han contado alguna de las acciones. ¿Se supone que no deberíamos tener noticias de esas acciones? ¿Qué condiciones os pusisteis vosotros para esto?

I: Sí, bueno, además estaba también Jaime. Las condiciones que hicimos: oye mira, mañana día 27 vamos a estar en La Vaguada a la hora que nos dé la gana y el tiempo que nos dé la gana, y vamos a hacer algo. Y luego no juntamos a cenar y nos lo contamos. Ese era el argumento. Entonces se hizo así. Lo que yo sí sé es que hubo repercusiones de ello y yo, personalmente, tengo un... bueno, el objeto con el que yo trabaje, tengo una copia de él, ¿no? O sea, sí hubo una repercusión, pero no puede llamarse ni siquiera... Bueno, sí es documental, pero no puede llamarse documental porque la pretensión no es garantizar aquello. Entonces yo hice unos papeles que iba poniendo en la pared. La acción mía se llamaba *Lo Más Barato de La Vaguada*. Entré en todas las tiendas de La Vaguada diciendo: oiga, ¿qué es lo más barato que tienen ustedes? No sé, pues, desde una biblioteca, desde una enciclopedia que costaba no sé cuantos miles de pesetas hasta una cosa que me dicen: mire, esto se lo regalamos. Bueno, y entonces eso lo escribí en un cartelón y lo iba poniendo, y detrás venían los vigilantes de seguridad y lo quitaban. Pero fíjate qué curioso porque he aprendido una cosa, buenísimo: en La Vaguada no hay muros ciegos, todo es o alguna instalación o algo o un escaparate. O sea, un trozo de pared no hay.

F: Y, ¿qué objeto era el más barato? Porque es un resto, ¿no? Tú has guardado el resto ese. Digamos es un resto de la acción.

I: Es un resto de la acción y al mismo tiempo es el objeto clave de la acción. Claro, la acción no era el papel tampoco, era el hecho de entrar en una tienda y en vez de decir: oiga, déme esto y tal; decir: ¿qué es lo más barato que tienen ustedes?

F: Entonces, ¿el resto es el cartel?

I: El resto es el cartel, sí. Lo que pasa es que el cartel era protagonista también, claro, porque se suponía que era un cartel donde en vez de anunciar 20% de descuento o no sé qué, decía lo más barato que hay. Eso, no sé cómo decirte qué era una cosa, que era un elemento y otro. Pero lo cierto es que la acción era ir por allí dando tumbos y preguntando.

F: ¿Qué diferencia encuentras entre que alguien te cuente una acción y que te muestre una foto o un vídeo de ella?

I: Para mí, pero esto es una cosa de histeria personal, hay una diferencia. Y es que tengo una cierta aversión a la documentación esa fidedigna. Es decir, bueno es que esto, sencillamente, señores, está aquí. Como decía Godard, la fotografía es la verdad y el cine es la verdad 24 veces por segundo. Nos dice, oiga es que no pueden decir que esto es mentira. Eso me chafa un poco. Pero además es curioso porque ahora mismo estoy pensando en una cosa que presencié en el Reina Sofía hace bastantes años, de un festival de acciones, en el cual había un accionista ilustre que realizó su acción que era medio en penumbra, y bueno, terminó la acción, se fue el público, yo no sé por qué me fui de los últimos o cómo sería aquello, el caso es que entonces, a continuación, él y unos filmadores que había por allí encendieron un poco de luz y realizó la misma acción y la filmaron porque con la luz natural de la acción no se hubiera visto (risa). ¿Te das cuenta? Entonces me pone sobre aviso siempre que... Pero claro, por otro lado... Yo prefiero que me lo cuenten.

F: Tú has realizado obras como, por ejemplo, *Sin Título*, en 1997, en la que apareces fotografiado con una plomada. ¿Consideras que se trata de una

simple foto o es lo que llamamos una foto-*performance*, es decir, una acción realizada para ser fotografiada?

I: Bueno, yo lo primero que tengo que decir en mi descargo es que esta foto no la encargué yo, sino que era... Aquello era un festival y había un fotógrafo, entonces hicieron esa foto y yo la recogí y encantado de tenerla, ¿no? Quiero decir con esto que salvo la intencionalidad. Yo pienso que eso, realmente, es una ilustración, podíamos decir. Una ilustración forma parte de la obra, y aquí no forma parte de la obra. Además es una cosa *a posteriori*. O sea, nadie ve la foto cuando se está haciendo, sino que la ve después. Bueno, entonces, ¿en qué resulta? En que quiero eximirme de esa responsabilidad de la foto. Por otro lado, estoy encantado de que se hiciera la foto, eh? Pero no forma parte de ahí. O sea, no es una cosa...

F: Weber distinguía cuatro tipos de acciones sociales voluntarias. Las acciones tradicionales, es decir, aquellas que solo siguen la tradición y el hábito sin plantearse nada nuevo; las acciones afectivas, amor, alegría, odio…; las acciones racionales con arreglo a valores; y las acciones racionales con arreglo a fines. ¿En cuál o cuales de estos tipos encuadrarías las acciones artísticas?

I: En el tercero.

F: Las tuyas propias las meterías allí, ¿no?

I: Idealmente sí. No sé.

F: ¿Cuál es el papel de la razón y cuál de la ética en las acciones artísticas?

I: Jolín. Eso es muy difícil. Lo que me pide el cuerpo es decir que el valor de la ética es prioritario sobre lo otro. Lo que pasa es que el otro no es en absoluto despreciable, o sea es esencial, es fundamental. Es el motivo. Creo que, mira, creo que no se puede hacer una acción por motivos éticos, pero no puede haber una acción que no tenga compromiso ético. No sé si lo he explicado. O sea, hay que hacerlo por la razón pero sin menosprecio de la ética. Pero hacerlo solo por la ética no tiene sentido.

F: ¿Se podría considerar una acción de los que hemos llamado tradicional como una acción artística?

I: Pues hombre, yo pienso que ahí faltaría la intencionalidad de la que hemos hablado al principio. Es decir, si tú subes una escalera para ir a un sitio que está más alto al cual necesitas o quieras ir, evidentemente, la subida de la escalera es inevitable y tú la haces como una acción, digamos, automática, para entendernos, o sea, necesito subir la escalera... Pero no implica en ello ningún tipo de compromiso, porque estás satisfaciendo una necesidad. Ni compromiso de ningún tipo, ni ético ni nada, ni expresivo siquiera, ¿no? O sea, tú no te expresas subiendo la escalera, sino que tienes que subir la escalera. Ya pienso que habría, que hay, la posibilidad de multitud de acciones que en absoluto podrían entrar dentro del sentido de acción artística, excepto que haya una intencionalidad, que puede ser subiendo la escalera, una consciencia especial que no sea aquella que te lleva a llegar arriba, que no sea la automática, es decir, uno otro, uno otro. Sino que tu uno otro, uno otro, tal vez puedes hacerlo de una manera tan consciente y responsable que pueda elevar la categoría, por así decirlo, ¿no?, de ese acto.

F: Me pregunto si cosas hechas dentro del terreno del arte, pero que están hechas sin ningún planteamiento que haga avanzar el pensamiento sobre el arte, pueden ser consideradas una acción tradicional. El pintor que se limita a pintar como siempre se ha pintado...

I: Es una cosa interesante. Pero es que además la preponderancia de la acción sobre el fruto de la acción… Es decir, bueno, este pintor es un pintor porque está pintando, no porque después hay un cuadro que se puede enseñar, que es fruto de esto. No sé.

F: ¿Piensas que lo afectivo tiene algún papel en el arte?

I: Sí, sí. ¡Jolín, hombre! Lo afectivo interviene en todo. Yo estoy pensando desde la óptica de una persona que tal vez no es tan proclive a sentir la influencia de lo afectivo. Es decir, como cosa extrema. El escritor que escribe esto y dice, lo dedico a mi mujer que me ha acompañado durante treinta… tal,

¿no? Y que lo ha escrito además con esa emoción, con ese móvil. Y el que escribe un texto exactamente igual que el otro, pero que ni le ha pasado por la cabeza una cuestión de este tipo, ¿no? Pero que el fruto es exactamente igual. Para mí lo afectivo, desde luego en este sentido, es muy secundario, muy secundario. Lo cual no quiere decir que no te afecte. Sí que te afecta, pero después de.

F: ¿Dónde colocarías acciones tuyas como la de pedir cuentas en el Reina Sofia, la de dar un presupuesto de 6 euros, la de presentar la Ley del Arte, la del MACBA de pintar de blanco la pared a jornada completa con el pincel fino y sueldo de brocha gorda? ¿Dónde lo colocarías? ¿Entre las acciones racionales con arreglo a valores?

I: Claro, claro, claro. A jornada... Solamente racionales, casi cabe decir, ¿no? O sea, el escribir una ley es un gesto en el que no puedes salirte de lo racional, porque si te sales de lo racional, es decir, de la normativa, no prosperas. Pero al mismo tiempo, claro, con otra intencionalidad que no es la legal. Sí, efectivamente.

F: Entonces, ¿tenía la presentación de *La Ley del Arte* un fin artístico?

I: Sí. Absolutamente. Es decir, tenía el fin artístico de que unas personas de las que en su vida hayan pensado que pudieran tenerse que enfrentar a una redacción de ese tipo tuvieran que, fuera durante media página, leerlo y decir: bueno, a hacer gárgaras, ¿no?

F: ¿Podrías reconstruir el proceso mental que te lleva a realizar esta acción?

I: Bueno, ¿te refieres a lo de la *Ley*?

F: Por ejemplo. O si te resulta mejor, otra de estas que te he nombrado.

I: Sí, porque es que realmente la *Ley* no es una acción, es un trabajo de muchos meses. O sea, es un libro, ¿no? Y además, ahí lo tengo. Porque el Pedro G. me ha pedido que hable de ello allí en el Picasso. Es que no, nunca

había pensado que fuera una acción. Tal vez... No, en absoluto. No sé por qué tú lo consideras una acción.

F: Yo considero que hay acciones dilatadas en el tiempo. Entonces, tu trabajo ha sido redactar eso. Hablábamos antes de dónde está la artisticidad de la acción.

I: Hombre, es decir, el pintor pinta un cuadro y hemos dicho que la acción de pintar es más importante que el cuadro. La acción de redactar la *Ley* es más importante que el tocho de la *Ley*, Aunque lleve luego ese adorno y el adorno de presentarlo y que te digan, ¿no? En fin. Entonces son adornos como si dijéramos. Lo esencial es lo otro. Pero dentro de lo que yo he entendido siempre por acción... Claro, tú dices prolongado en el tiempo. Pues, sí, es que entonces... No sé qué contestarte. Es que nunca se me había ocurrido pensar que eso fuera una acción. Pero claro, tiene muchísimo de acción, de actividad. No sé qué decirte.

F: La de pintar, por ejemplo, sí la consideras claramente una acción, ¿no?

I: Sí. Pero hay... Es que, claro, tú lo sabes.

F: Yo quiero hurgar un poquito en los pasos que te llevan desde el encargo, desde el encargo a la realización.

I: Tú lo sabes. Sí. En primer lugar, tú sabes, vamos, desde tu óptica es una acción, igual que yo lo sé, y yo lo que te puedo decir es que, sobre todo, desde que empezó a llamarse *performance* a esto, yo tengo una tirria descomunal de hace ya, pues como veinte años, ¿no? Entonces, venimos a lo de la pintura, que es una acción. A lo de la pintura del muro que es una acción. Entonces, ¿qué manipulación mental hago yo para decir no estoy haciendo una acción? ¿Te das cuenta? Entonces, tú dices: bueno, pues el MACBA me dice que quiere tener una obra mía en su colección, y que va a hacer la presentación de la colección, de las nuevas adquisiciones de la colección, en tal fecha, ¿no? Entonces yo no quiero que tenga una obra mía en la colección, pero sí quiero estar en la presentación, ¿no? Entonces hago

una cosa que no se puede conservar, ¿no? Y además una cosa laboriosa y trabajosa, y pesada, ¿no? Entonces yo me hago esto que te digo, esta manipulación de decir: bueno, como esto tiene una naturaleza en su ejecución que supera al gesto habitual en lo que es la acción de un tío que llega y hace así o no sé que, o hace volteretas, o se lava los dientes, o cualquier cosa de estas, yo voy a hacer otra cosa que es muchísimo más larga, que es metódica, que es inexpresiva, sobre todo, porque claro, allí el ver aquello, vamos, te podías morir de asco, ¿no? Entonces no es la acción lo que se ve, sino que se ve el cuadro terminado, ¿no? Puede que ese cuadro no sea un paisaje, evidentemente. Entonces, yo me hago esa manipulación que te digo. No estoy haciendo una acción.

F: ¿Es una pintura?

I: Es una pintura. (Nos reímos) Por eso es lo que tú has dicho antes, una cosa que lo lógico sería pintarla con un rodillo, con una brocha así de gorda para terminar rápido, hacerla así para decir, bueno, es que yo soy un pintor fino, ¿no? O sea, no soy yo un cualquiera.

F: ¿Y el cobrar como un pintor de brocha gorda?

I: Sí, bueno, eso es una consecuencia inevitable. Es decir, es que si yo pinto esto con brocha fina es porque soy imbécil, ¿no? Pero no puedo obligarle a usted a que me pague como que yo soy un especial, porque realmente no lo soy, estoy haciendo una estupidez, porque los pintores que van a pintar luego, dentro de tres meses la van a pintar otra vez, lo van a hace mucho mejor. Porque esto me deja pelos, por ejemplo. Lo van a hacer mucho mejor, mucho más rápido y mucho más barato, ¿no? ¿Entonces? Pero, fíjate, yo tenía una intención, eso te lo cuento así como un chisme, cuando yo hice la propuesta, dije bueno, en vez de pintar el muro entero, yo voy a llegar, por ejemplo hasta aquí, ¿no? Voy a dejar una especie como de marco, pensando que esto estaba sucio y que se iba a ver. Pero claro, aquello está tan limpio y está tan recién pintado siempre que no veía. ¡No se veía! Cuando ya me lo pinté entero...

F: ¡Y bien grande que era la cosa!

I: 50 metros cuadrados. Bueno, una burrada.

F: ¡Con pincel fino!

I: Una burrada. Además, sabes lo que pasa? Ellos tienen una pintura que se llama blanco malva. Entonces, blanco malva sobre blanco malva es invisible. Por otro lado, ¿qué pasa? Que la pintura esa seca a una velocidad enorme.

F: No sabías por dónde ibas.

I: O sea, yo, entonces, tengo, toda la pared, de eso sí que tengo fotos, llena de adhesivos que marcan, para decir que este trozo está hecho. Bueno, bueno, bueno. Bueno, una odisea, un trabajo... ¡Dios mío!

F: Vamos a hablar ahora de *Una Mala Acción*. Como a mí la acción esa me sorprendió, me he hecho mi elucubración, pero ya me la has desecho, o sea que... Pero te leeré lo que había escrito porque a lo mejor sacamos algo de allí: la obra *Una Mala Acción*, que hiciste en el Círculo de Bellas Artes en el 2010, en la que te paseaste entre los asistentes durante una media hora, saludando y charlando con todo aquel que te dirigía la palabra, ¿qué relación tiene con aquella de 1996, en el Círculo de Bellas Artes en el marco de Sin Número, que consistió en asistir a todos los actos del festival?

I: Bueno, desde luego yo prefiero la del 96 mucho más, ¿no? Porque era una acción de esas que realmente no se veía. Porque claro, tú como mucho eras un espectador. Y tú podías perfectamente haber ido a todas, aunque era difícil, porque...

Pilar: ¿Qué tal vais?

I: Es una cosa, un examen, un examen bestial.

Pilar: … que te equivocas...

I: He metido la pata muchas veces.

Pilar: ¡Lo sabía!

I: He metido la pata muchas veces porque... Ah, bueno, que prefiero aquella porque realmente era absolutamente disimulada y al final, no sé quién fue, dijo que también tengo que decir que fulano de tal ha hecho una cosa aquí que consistía en esto. Pero la esencia de esta me gustaba mucho en el sentido de que decía: - bueno, yo no hago nada. Sí hago, hago muchísimo, hago más, seguramente, que nadie, ¿no? Pero no, se parece mucho a lo de la pared, sin embargo… *En una Mala Acción* la cuestión estaba en que la gente supiera que yo iba a hacer una mala acción. De la otra manera, quedó descolorido, porque claro que ahí... O sea, zascandileando por allí, dando tumbos, hablando con este, hablando con el otro, pues no sé, no...

F: ¿Por qué lo llamabas *Una Mala Acción*?

I: Pues porque se hace de ir a la gente y frustrarlos, y no hacer nada. A eso me refiero. Esa era la intención. Una mala acción, que es una expresión además muy coloquial, ¿no?

F: ¿Por qué querías frustrar al público, querías darles una lección?

I: No, no quería darles una lección, no. Quería, en parte, pues lo de siempre, demostrar el chasco mío con las acciones actualmente. Y claro, una cosa exclusivamente personal. No va más allá de esto, ¿no? Entonces eso era, decir Una Mala Acción es decir me porto mal con el público. Me porto bien conmigo, pero me porto mal con el público. Y lo reconozco, porque hay una cosa, que tú sabes perfectamente que yo respeto muchísimo al público, ¿no?, entonces, era una forma de demostrar, de decir, oiga, es que me doy cuenta que estoy haciendo una mala acción, perdonen ustedes, pero es que no puedo hacer otra cosa.

F: ¿Señalaba ambas acciones como arte, o al menos como acción artística, la mera presencia del artista?

I: Evidentemente sí. Y aunque vaya en contra del artista, porque ahí la gente va a ver a fulanito, si fulanito no está, pues la cosa no tiene miga ninguna. Entonces, sí, la presencia. Y en la primera, en la del 96, el hecho de poder

decir, oiga, usted no se ha fijado, pero si yo le digo ahora que estaba, usted dirá, pues sí que es verdad que estaba, ¿no? Al fin y al cabo, la presencia es fundamental, claro.

F: ¿Crees que la mera presencia del artista es ya una acción?

I: Bueno, eso es generalizar mucho. No, no, no, la mera presencia no es una acción, no. En absoluto, de ninguna manera. Es decir, le falta... Bueno, tú imagínate, tú realmente vas como espectador, pero tú en tu fuero interno dices, es que yo estoy aquí dando un testimonio, estoy realizando una acción comprometida, ética incluso, etc., etc., pero en absoluto a nadie le puede pasar por la cabeza que tú estas realizando eso que tú tienes en tu cabeza, sino que hombre, ha venido el fulano, ¿no? Entonces para mí eso no tiene vigencia, no tiene significación ninguna, aunque tú lo lleves incrustado.

F: Pero, ¿y si se anuncia la presencia del artista?

I: Bueno, ahí ya estás metiendo un ingrediente nuevo.

F: Y está simplemente el tipo.

I: Claro. Sí está, pero que no esté de figura, sino que está como espectador. Entonces ahí hay una sutileza, porque el espectador dice, bueno, ha venido fulano, yo ya sé que la cosa consiste en que ha venido, también he venido yo, lo que pasa es que yo no me llamo Juan Rodríguez, ¿no? Sino que es él. Entonces ahí, que yo tampoco defendería eso, pero bueno, si va simplemente para estar como cada quisqui, de acuerdo. Pero tú es que has hecho así. Digo, claro, si va y se pone así, no, porque entonces ya está montando el número, ¿no? Pero es interesante eso.

F: ¿Qué importancia tiene el aspecto del artista en el arte de acción?

I: (Silbido). Hombre...

F: El que yo tenga esta cara y no otra, el que yo sea gordo o sea un figurín...

I: O sea, si tú no manipulas la acción como consecuencia de esa facha que tú tengas, no tiene ninguna importancia, puede tener una importancia anecdótica. Pero si tú no te apoyas en ello, no tiene ninguna significación, da lo mismo como sea. Tú eres muy gordo, gordísimo. Entonces dices, mi acción consiste en... así, y llevas una silla de estas con brazos en la que no cabes. Y te vas a sentar y no cabes, tienes que hacer uhm hasta que te encasquetas, ¿no? Bueno, ahí ya empieza a tener una significación. Pero que sea gordo en sí no, no...

F: Es que ahora viene la cosa arriesgada.

I: Pero esto, ¿has entendido lo que te digo?… Perfectamente...

F: Sí, sí. Digo la cosa arriesgada, que lo digo yo. Entonces, tú me la criticas ahora. La belleza, la posesión de un halo de santidad o de sabiduría, o la simple fama, dado que con su mera presencia provocan reacciones en nosotros difícilmente reprimibles, ¿pueden ser consideradas acciones?

I: Lo que te he contestado antes. Es decir, si eres gordo es como si eres famoso, ¿no? No puedes evitar que eres famoso ni que eres gordo cuando apareces, pero si tú no testimonias eso con alguna, digamos, excusa o artimaña, eso no es nada. Es decir, van a estar viendo y decir qué famoso es, mira, está ahí ese famoso, o está ahí ese gordo. Entonces... ¿sí?

F: ¿Esto podría ser considerado una acción, simplemente mostrarse?

I: No, no, no, no. Hombre, excepto que... Volvemos a lo mismo, Fernando. Excepto que tú anuncies, oiga, que me voy a mostrar, ¿no? Entonces claro, le das una manipulación. Y dicen qué va a hacer usted a... no, no, yo nada, que ya bastante tienen ustedes con que yo me muestre, ¿no? Pues sí, claro, se convierte en una acción, una estupidez, pero es una acción.

F: Podría ser, sí, una estupidez, ¿pero podría ser incluso una acción artística?

I: Hombre, yo artística no la llamaría.

F: Pues lo que yo había escrito para que me digas que no con respecto a la relación entre estas dos acciones, la del Círculo del 96 y la otra. Que me vas a decir que es falso, ya me lo has dicho, pero en fin...: *En "Una mala acción" habría que añadir un plus de fascinación que la fama y/o la aureola de sabiduría otorgada al artista en contraposición a la acción de 1996, cuando Isidoro era conocido solo por unos pocos, ... con esto el énfasis en la cotidianidad y el trabajo, en la asistencia a los actos como trabajo en 1996, la deformación que se produce en la de 2010, donde el centro de atención es el propio autor. Quizás así se puede explicar el título Una Mala Acción, en el sentido de que el autor muestra su rechazo a esta situación de expectación y homenaje y, en consciente contradicción, lo utiliza como material de trabajo propiamente dicho.*

I: Si yo no te puedo decir que no a eso. Quiero decirte que, evidentemente, en la del 2008 o nueve o cuando fuera esto, no puedo negar que yo era quien era y sabía que el 90% de las personas que había ahí sabían quién era yo. Y por eso mismo me interesa … oiga, es una mala acción, que la haga yo... No es que yo sea el culo del mundo, ¿no? Yo la hago, y voy a hacer una mala acción, indudablemente. Pero es que eso son elementos que están... Es como lo que te he contado del gordo de la silla. Es decir, si yo voy por la calle y te encuentro a ti, pues nos saludamos. Tú no piensas que yo estoy haciendo una acción porque voy por la calle. Ahora, si yo te digo, oye, te convoco a que vayas a tal sitio porque es que voy a hacer una fantochada o una genialidad. Entonces tú no puedes ir exento de conocimiento, sabes a lo que vas. Entonces aquella gente que iba ahí sabía a lo que iba, y me interesaba que supieran que era una mala acción, para que no me tiraran los trastos a la calle. Luego, evidentemente, el público es bastante indolente y pasa de todo. Pero claro está que interviene, factor fundamental, pero en lo otro, en lo del 96, yo es que ni siquiera me presentaba, es que sencillamente estaba, estaba en todos lo sitios. ¿Quién podría haberse percatado de eso? Alguien que estuviera en todos los sitios, y además, digamos que a la vez que yo, porque había cosas que tenían un desarrollo temporal largo, ¿no? Entonces ese es el que se hubiera enterado, el que no, no se hubiera enterado de nada. Por eso era tan

importante que al final se dijera, y fulano de tal ha estado en todas las acciones.

F: Y está en el catálogo también.

I: Y está en el catálogo, exactamente, sí. Que es lo que le dije yo a Jaime. Cuando lo organizó, le dije yo no quiero hacer nada, pero sí quiero que digas qué he hecho. ¿Te das cuenta? Bueno, no sé, está todo lleno de recovecos y...

F: Pues esto es lo que tenía yo para preguntarte.

I: Ah bueno, pues no ha sido tan grave.

# i. Curriculum

FERNANDO BAENA (Fernán Núñez, 1962).
Licenciado en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.
Dirección postal: Plaza de Cascorro 2, 4º derecha. 28005 Madrid.
Dirección electrónica: fernandobaena@gmail.com.
Website: http://www.fernandobaena.com.

Ha trabajado en los ámbitos de la **instalación**: El Ojo Atómico, Cruce, ZAT, Galería Valle Quintana, Palacio de la Diputación de Córdoba, Overgaden (Copenhague), O Castelinho (Río de Janeiro), Bambu Curtain Studio (Taipei), A Caixa (Brasilia); del **vídeo**: DIVA (Nueva York), LOOP (Barcelona), MUCA-Roma, (México D. F.), Óptica (Gijón), Sala Puerta Nueva (Córdoba), Festival de Cine Pobre (Cuba), Oi Futuro (Río de Janeiro), CAC Wilfredo Lam (La Habana), ONG (Caracas), MOCA (Seul), CEDAN (Huesca), Fundación Granell, Galería Magda Bellotti, Off Limits; del **arte de acción**: varias ediciones de la Revista Caminada, Contenedores, Acción!MAD, La Muga Caula, MEM, Epipiderme, Centro de Arte Moderno, Acciones en Pola de Lena, Abierto de Acción; y en diferentes eventos de **arte público:** Reabi(li)tar Lavapiés, Érase una vez... Lavapiés, Artifariti (Sáhara Occidental), Aberto Brasilia, Madrid Abierto. Ha formado parte de **proyectos colaborativos** como LaHostiaFineArts, Dentro-Fuera, la Escuela de Tauromaquia de la Tabacalera de Lavapiés o El soporte de la cultura. Ha realizado **conferencias y presentaciones** en las facultades de Bellas Artes de Madrid y Brasilia, CAC Málaga, etc. y **labores curatoriales y organizativas** como en MAD03, A. C. Cruce o CoMa.

España
FERNANDO JOSE
BAENA
BAENA
EXPED. 03-09-2003 VAL. 03-09-2013
IDESP
15366245-Z
Ministerio del Interior

FERNAN-NUÑEZ
CORDOBA
12-03-1962
PEDRO / JUANA
V-M
PLZA CASCORRO 2 4 DR
MADRID
MADRID
28391R6D1
IDESP15366245Z5<<<<<<<<<<<<<<<
6203124M1309032ESP<<<<<<<<<<<8
BAENA<BAENA<<FERNANDO<JOSE<<<<